



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Nepomuk Riva: Publikumsbeschimpfung oder Lieder von fahrenden Gesellen? Tournee-Songs in der deutschen populären Musik als Fortführung der romantischen Kunstliedtradition	3
Rose Campion: The Field of State-Funded Music Programmes with Forced Migrants in North-Rhine Westphalia: Promises and Pitfalls	25
Bibliographische Notizen	48
Diskographische Notizen	51
Berichte aus dem Institut	53
▪ Stiftungen	53
▪ Aktivitäten	54
▪ Veröffentlichungen	60

ad marginem – Randbemerkungen zur Europäischen Musikethnologie
Mitteilungen des Instituts für Europäische Musikethnologie der Universität zu
Köln

Tel. 0221/470-2747

Fax 0221/470-6719

E-Mail: europaeische-musikethnologie@uni-koeln.de

<http://ifem.uni-koeln.de>

Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und wird Interessenten auf Anforderung
kostenlos zugesandt. Nachdruck mit Quellenangabe gestattet.

Herausgeber: Institut für Europäische Musikethnologie
ISSN 0001-7965

Druck: Hausdruckerei der Universität zu Köln

Unser besonderer Dank gilt Frau Dr. Gisela Probst-Effah für ihre Unterstützung
bei der Herausgabe von ad marginem.

Verfasser der Beiträge:

Dr. Lukas Bugiel, Köln

Rose Champion, MPhil, Oxford, United Kingdom

Prof. Dr. Oliver Kautny, Köln

Johannes Nilles, Köln (JN.)

Jun.-Prof. Dr. Eckehard Pistrick, Köln (P.)

Dr. Astrid Reimers, Köln (AR.)

Dr. Nepomuk Riva, Hannover

Prof. Dr. Christian Rolle, Köln

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping, Köln / Neuss (S.)

Nepomuk Riva

Publikumsbeschimpfung oder Lieder von fahrenden Gesellen?

Tournee-Songs in der deutschen populären Musik als Fortführung der romantischen Kunstliedtradition

Für Fans deutscher populärer Musik ist das Live-Konzert fast die einzige Möglichkeit in direkten Kontakt mit den von ihnen bewunderten Sängern oder Bands zu kommen. Daran hat auch die gefühlte virtuelle Nähe zu den Künstlern durch Social-Media-Plattformen seit Mitte der 2000er Jahre nichts geändert. Durch den Einbruch bei den Verkäufen von Tonträgern seit der Jahrtausendwende sind Tourneen für die Produzenten sogar wichtiger geworden, um ihre Musiker und dazugehörige Merchandising-Produkte zu vermarkten. Die Schnelligkeit, in der Karten für Top-Stars verkauft werden, und die mittlerweile auf ein bis zwei Jahre im Voraus beworbenen Auftritte belegen, wie zentral das selbst erlebte Konzert in der Wahrnehmung des Publikums geblieben ist. Zusätzliche Alben- und Videoproduktionen von Live-Veranstaltungen ermöglichen der Musikindustrie darüber hinaus, dieselben Lieder mehrfach zu verkaufen.

Aus diesem Grund ist es erstaunlich, dass fast jeder deutsche populäre Sänger Lieder über den Tourneealltag komponiert hat, in denen gerade dieser Teil des Berufslebens als beschwerlich und leidvoll dargestellt wird und die Auftritte oft hinter den eigenen Ansprüchen zurückbleiben.

Es geht mir auf den Keks, das Leben unterwegs
(Herbert Grönemeyer „Unterwegs“),

Wohr dä komisch hück, dä Auftritt, ich wohr nit besonders drop
(BAP „Frau, ich freu mich“)

Meinen Text wußt' ich nicht mehr – in Leer,/ So daß auch kein Vorsagen half – in Calw.
(Reinhard Mey „Wem Gott die rechte Gunst erweisen will“)

Da Wecker jammert am Klavier,/ der kann hoit a scho nimmer steh
(Konstantin Wecker „Wieder Sperrstund im Kaffee“)

Die Zitate deuten darauf hin, dass der Publikumskontakt von Seiten der Musiker eher als Pflicht wahrgenommen wird. Wollen die Sänger ihre Fans mit solchen Stücken beschimpfen? Oder beschreiben sie ein bestimmtes Lebensgefühl oder eine Weltanschauung, für die der Tourneealltag eine passende Kulisse bildet? Es ist auffällig, dass diese Lieder alle von Männern vorgetragen werden, die sich stets so beschreiben, als befänden sie sich auf einer fortwährenden Reise.

Die These des folgenden Beitrages ist, dass Tourneelieder deutschsprachiger Musiker aus dem Liedermacher-, Rock-, Pop- und Punk-Bereich trotz ihrer Kritik am Reiseleben gut beim Publikum ankommen, weil sie dem Genre der Wan-

der- und Handwerkslieder entsprechen, das sich besonders durch Schuberts romantisches Kunstlied im kulturellen Gedächtnis des deutschsprachigen Raumes gehalten hat. Die im Folgenden thematisierten Texte und Komponisten adaptieren das Genre auf unterschiedliche Weise für die heutige Gesellschaft, die Vorbilder lassen sich aber anhand von Textanalysen nachweisen. Ich begrenze mich bei der folgenden Untersuchung auf einige zentrale Vertreter, die seit Ende der 1960er und besonders in den 1980ern in Deutschland erfolgreich wurden, die eine deutschsprachige populäre Musikszene begründeten und bis heute erfolgreich im Geschäft sind. Aufgrund der spezifischen Gender-Perspektive der Textanalyse lasse ich Sängerinnen unberücksichtigt, obwohl diese ebenfalls über ihren Tourneealltag Lieder schreiben.

Lieder über Wanderschaft und Reisen

Das Genre der Lieder über Wanderschaft und Liebesleid im romantischen Kunstlied speist sich im Wesentlichen aus zwei Traditionen. Zum einen findet sich in der mittelalterlichen Troubadour-Literatur das Motiv des umherziehenden Sängers, der eine adelige Frau mit Liebesbekundungen besingt, obgleich er weiß, dass er sie aufgrund seines gesellschaftlichen Standes niemals erreichen kann (vgl. Topsfield 1975, Gaunt 2006). Hier ist eine Form von Nomadismus eng mit dem Scheitern von Liebesbeziehungen verbunden. Eine andere Tradition stammt aus verschiedenen Abschieds- und Wanderliedern, die in Verbindung mit Handwerkern auf der Walz stehen und ebenfalls bis ins Mittelalter zurückreichen, wie etwa das Lied „Innsbruck ich muss dich lassen“. Diese haben besonders im 19. Jahrhundert einen beträchtlichen Aufschwung erhalten mit Liedern wie „Es, es, es und es!“ oder „Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus“ und erscheinen in Volksliedsammlungen wie Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808). In der Literatur finden sich die Motive etwa in Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). In der Musik sind es hauptsächlich die Liederzyklen *Die schöne Müllerin* (1823) und *Die Winterreise* (1827) von Franz Schubert (1797–1828) nach Texten von Wilhelm Müller (1794–1827), die das Thema ausführlich behandeln (Youens 1991, 2006; Hirsch/Feurzeig 2021). Das Sujet findet sich aber auch in einzelnen Liedern von Carl Loewe (1796–1869), Robert Schumann (1810–1856) und Hugo Wolf (1860–1903) sowie in den *Lieder[n] eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler (1860–1911).

Die Grundnarration der Werke besteht darin, dass das männliche lyrische Ich sich in der Situation eines alleinstehenden, saisonal angestellten Lehrers, Handwerkers oder Tagelöhners befindet, der durch die Gegend reist, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Eingangs nimmt er die ungebundene Lebenssituation als befreiend und positiv wahr. Die Situation ändert sich, als er sich unterwegs in eine Frau verliebt. Sie ist in den Liedern geschlechtsspezifisch mit Sesshaftigkeit, Familie und bürgerlichem Stand verbunden (Gerards 2016: 28–40). Bei dem Versuch, das Wanderleben aufzugeben, scheitert das lyrische Ich,

weil es von potenziellen Arbeitgebern abgelehnt und von den Frauen aufgrund seines Status zurückgewiesen wird. Diese ziehen ihm andere Partner, vermeintlich sichere Partien, vor. Aus diesen Gründen ist der Wanderer – seiner Männlichkeit beraubt – gezwungen, aus der unglücklichen Situation zu fliehen und ohne klares Ziel weiterzuziehen bis in den selbstgewählten Tod (Kramer 2003: 129–151). Das lyrische Ich projiziert während des Reisens seine leidvollen Erlebnisse und Gefühle in Naturerfahrungen hinein. Charakteristische Metaphern stellen Landschaftsschilderungen dar, besonders strömende Flüsse, außergewöhnliche Lichtphänomene sowie eine Identifikation mit Tieren wie wilden Hunden oder sich ebenso auf permanenter Wanderschaft befindlichen Vögeln. Eine imaginäre Kommunikation mit der verlorenen Geliebten findet über die Wahrnehmung von Schriftzeichen in der Landschaft, auf Pflanzen oder in Wetterkonstellationen statt. Teil des Lebensproblems des lyrischen Ichs ist darüber hinaus sein überaus sensibler künstlerischer Charakter, der es ihm ohnehin nicht ermöglicht, ein auf Kompromissen beruhendes sesshaftes Leben im Rahmen der gesellschaftlichen Konventionen zu führen. Er ist damit auch ein politischer Rebell, der in seiner romantisierenden Lebensbeschreibung Kritik an den engen Grenzen des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit äußern will (Williamson 2021).

Die Aufführung dieses Genres stellt seit seinem Entstehen in der Romantik eine Herausforderung dar. Auf der einen Seite schildern die Lieder ein lyrisches Ich als schwach und unterlegen und bieten dem Publikum damit eine Identifikationsfigur an, auf der anderen Seite verkörpern die Sänger im Aufführungskontext das Gegenteil. Sie stehen exponiert auf der Bühne und erhalten große Aufmerksamkeit. Bis zur Entwicklung eines kommerziellen Musikmarktes blieb der Sänger in der Vorstellung des Publikums der Interpret der Komposition. Er verkörperte die Intentionen der Komponisten und Textautoren. Von dem Augenblick an, als durch Tonträgerproduktionen und Filme die Stimme und die individuelle Persönlichkeit eines Sängers mit seinem Vortrag verbunden wurde, waren die Musiker gezwungen, sich ein Image zuzulegen, mit dem sie ihre Musik verkaufen konnten. Die Lieder mussten, ganz unabhängig davon, ob sie von ihnen verfasst waren, in das Bild passen, das sie der Öffentlichkeit von sich präsentieren wollten (vgl. Borgstedt 2008). Wanderlieder, wie sie in der populären Musik des 20. Jahrhunderts vor allem über den Tourneealltag geschrieben werden, besitzen aus diesem Grund für das Publikum einen hohen Glaubwürdigkeitswert. In den Ohren der Fans handelt es sich um autobiographische Stücke, da sie diesen Lebensbereich im Gegensatz zum Privatleben der Musiker zumindest ein Stück weit überprüfen können. Diese Interpretation unterstützen einige Sänger sogar noch durch Kommentare zu ihren Liedern, wie etwa Wolfgang Niedecken im Vorwort zu seinem Lied „Bleifoo“:

Erinnerung an Tourneenächte, in denen einzelne von uns sich recht oft nach den Gigs noch die Nächte auf irgendwelchen winterlichen Autobahnen um die Ohren schlagen, um einen Off-Tag nicht allein, irgendwo in einem Hotelzimmer in der Pampa verbringen zu müssen (Niedecken 1990: 3).

Dieses Genre der Wanderlieder kann in Deutschland als Teil des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden, das besonders innerhalb der Schulausbildung und im Bildungsbürgertum weiter überliefert wird. Das lässt sich auch daran erkennen, dass die wesentlichen Vertreter der hier behandelten deutschen populären Musik aus eben dieser Schicht stammen, selbst wenn sie sich hin und wieder ein Arbeiter- und Protestimage geben: Reinhard Mey (*1942) ist Sohn eines Rechtsanwaltes und einer Lehrerin; Konstantin Wecker (*1947) ist Sohn eines Opernsängers; Wolfgang Niedecken (*1951), Sänger der Band BAP, hat freie Malerei an den Kölner Werkschulen der FH Köln studiert; Herbert Grönemeyer (*1956) war musikalischer Leiter am Schauspielhaus Bochum; und Andreas Frege (*1962) alias Campino, Sänger der Band Die Toten Hosen, ist Sohn eines Richters und Enkel eines Präsidenten des Bundesverwaltungsgerichtes. Diese Musiker kamen durch ihre Familien, die Schule und teilweise ein Studium mit der Sprache oder der Bilderwelt der Romantik in Kontakt, auch wenn der Stil ihrer Musik weit davon entfernt ist. Als einzigem ist dies dem Liedermacher Hannes Wader (*1942) aufgefallen, der aus einer Arbeiterfamilie stammt, aber in Bielefeld und Berlin Grafik studiert und sich dabei autodidaktisch den bürgerlichen Bildungskanon angeeignet hat.

Ich möchte hier die gewagte Behauptung aufstellen, dass Wirkung und Einfluss des Schubertschen Werkes, seine „Unumgänglichkeit“ in den letzten 200 Jahren, nicht nur in meinen, sondern in allen Liedern, die nach ihm in Europa entstanden sind, spürbar ist. Egal in welche Sparte – ob Kunstlied, Rock’n’Roll, Folk oder Pop. Alle Komponisten, Singer-Songwriter, Liedermacher schreiben und schreiben sozusagen noch immer, wohl ohne es zu wissen, bei ihm ab. Denn ob sie seinen Namen je gehört oder sein Werk je bewusst zur Kenntnis genommen haben, ist dabei ganz unerheblich (Wader 2019: 136).

In der klassischen Musikszene gibt es ebenso Sänger wie Ian Bostridge, dem die Bezüge zwischen dem romantischen Lied und populärer Musik des 20. Jahrhunderts auffallen, wenn er auch aus anglophoner Perspektive Analogien zu amerikanischen Sängern wie Bob Dylan zieht (Bostridge 2017: 382f). In der musikhistorischen Forschung wird zwar der Frage nachgegangen, welche Identifikation die Rollen der Schubertschen Liederzyklen heute noch Menschen bieten (Sobaskie 2021), der Verbindung zwischen Kunstlied und populären Songs auf Seiten populärer Musiker wird aber kaum Aufmerksamkeit geschenkt (Tunbridge 2021). Im Folgenden soll es nicht um Alben gehen, in denen deutsche populäre Sänger diesen Bezug direkt verdeutlichen, indem sie Schubertlieder interpretieren, wie etwa Wader auf *An dich hab ich gedacht* (1997), Hermann van Veen (*1945) auf *Du bist die Ruh* (1988), Wecker auf *Liedestoll* (2014) oder Gisbert zu Knyphausen (*1979) auf *Lass irre Hunde heulen* (2021). Im Zentrum werden die Lieder stehen, die das Genre auf die Gegenwart hin aktualisieren.

Der Tournealltag deutscher populärer Musiker

Das Leben deutscher Sänger, die in den 1960–80er Jahren populär wurden, verläuft meist in einem zweijährigen Zyklus von Liedern schreiben und produzieren, Album medial vermarkten sowie auf Tournee durch große Veranstaltungshallen oder Open-Air-Festivals gehen. Letztlich ist das trotz des Wechsels von Einzel- und Kleingruppenarbeit mit öffentlichen Auftritten ein überschaubarer, routinierter Ablauf. Abweichungen davon, wie längere Pausen oder kleinere Clubtourneen sowie andere (Musik-)Projekte im Film- und Theaterbereich, sind für die Musiker die einzigen Möglichkeiten, aus diesem Kreislauf auszubrechen. Die digitale Revolution Ende der 1990er Jahre mit verschiedenen Möglichkeiten des illegalen Tausches von Musikdaten, des Teilens von Aufnahmen auf Online-Plattformen und des legalen Streamens von Musiktiteln bedingten einen Einbruch der Verkaufszahlen von Alben. Hinzu kam die Einführung des Formatradios, wodurch viele deutsche Musikgenres keine mediale Präsenz mehr besaßen. Aus diesen Gründen werden Live-Auftritte immer wichtiger, um Geld zu verdienen und Alben sowie Merchandising-Produkte zu verkaufen. Die Auftritte bestehen in der Regel zur Hälfte aus einer Backlist längerfristig erfolgreicher Titel, von denen das Publikum erwartet, dass sie gesungen werden, und der Vorstellung der neuen Songs, von denen es meist nur wenige in die Backlist für die folgende Tournee schaffen.

Die Frage, die sich bei dem Genre der Tourneelieder stellt, ist, ob die Belastung durch das Reisen für die Musiker tatsächlich so beschwerlich ist, wie sie es in ihren Stücken beschreiben. Der Markt für deutschsprachige populäre Musik ist mit dem deutschsprachigen Raum relativ begrenzt und gerade große Popularität führt eher zu einer Konzentration auf wenige Konzerte in großen Hallen anstelle von vielen kleinen Auftrittsorten. Wenn man den auf verschiedenen Fanseiten im Internet dokumentierten Auftritten Glauben schenken darf, so gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Bands und Solo-Acts. Mey absolvierte während einer Tournee in den 1970ern in Deutschland durchschnittlich etwa 60 Auftritte und noch mal 30 in den deutschsprachigen Gebieten von Österreich und der Schweiz. Bei Niedeckens BAP verhielt es sich in den 1980er Jahren vergleichbar. Wader brachte es dagegen auf über 150–200 Auftritte in vielen kleinen Veranstaltungsorten und er spricht davon, dass Konstantin Wecker zu der Zeit sogar noch mehr Konzerte pro Jahr gegeben haben soll (Wader 2019: 87, 388). Herbert Grönemeyer gab sich dagegen nach den ersten erfolgreichen Jahren mit 20–30 Auftritten zufrieden. Die Kunst der Tourneeplanung besteht darin, die Entfernungen zwischen den Veranstaltungsorten so gering zu halten, dass keine zusätzlichen An- und Abreisetage anfallen. Das gelang Wader eine Zeitlang nicht, wodurch er anstrengende Tagesfahrten von 500–700 Kilometern zurücklegen musste (2019, 525). Bei durchschnittlich 60–90 Konzerten auf einer Tournee und einer straffen Terminplanung sind die Sänger somit alle zwei Jahre nicht mehr als drei bis vier Monate unterwegs. Das ist im Vergleich zu anderen Berufssparten vom LKW-Fahrer über den (Straßen-)Bauarbeiter bis hin zum

Unternehmensberater, leitenden Bankangestellten oder Politiker ein zeitlich überschaubarer Arbeitsaufwand.

Die Behauptung des beständigen Unterwegsseins von Musikern wirkt somit deutlich übertrieben, vor allem, wenn sie ein Massenpublikum anziehen und aus dem Stadium sogenannter „Ochsentouren“ herausgekommen sind, bei denen sie nur in vielen kleinen Veranstaltungsorten auftreten können. Lediglich Karriereeinbrüche wie bei Wader oder Finanzsorgen wie bei Wecker können Sänger auch später erneut dazu bringen, sich bei besonders vielen Konzerten zu verausgaben. Das Schreiben von Tourneeliedern muss deswegen neben möglichen besonderen Erlebnissen und Gefühlen während der Reisezeit einen kulturell verankerten Hintergrund haben. Die folgenden Beispiele der einzelnen Sänger sollen dies aufzeigen, wobei ich von den Liedern ausgehe, die dem Schubertschen Kunstlied am nächsten stehen.

Wolfgang Niedeckens BAP – auf einer unendlichen Tour-Odyssee

Der im Kölner Dialekt singende Liedtexter und bildende Künstler Wolfgang Niedecken (*1951) legt seit der Gründung seiner Band BAP im Jahre 1976 besonderen Wert darauf, dass seine Lieder autobiographisch zu verstehen sind, und unterstützt dies durch ausführliche Kommentare zu den Entstehungsgeschichten und Einblicke in sein Privatleben in den Booklets. In der Rockmusik beheimatet, versteht sich Niedecken als eine Art deutscher Bob Dylan, dessen Lieder er mehrfach – wie etwa beim Album *Leopardfell* (1995) – auf Deutsch gecouvert oder auch kopiert hat, wie im Falle des Songs „Wat ess“ (1980), dessen Ursprung in Dylans „Ballad of a thin man“ (1965) zu finden ist. Niedecken inszeniert sich gerne als Kölner Arbeiterkind, allerdings ist er durch den Besuch eines katholischen Gymnasiums und das Studium an den Kölner Werkschulen der Technischen Hochschule Köln ein Bildungsaufsteiger. Dies ist auch anhand der verschiedenen Metaphern und Verweise auf bildende Kunst und Literatur in seinen Liedtexten zu erkennen, die seinen bürgerlichen Bildungshintergrund zeigen, sowie an seinem persönlichen Kontakt zum Kölner Autor Heinrich Böll (Niedecken/Immel/van Odijk 1990: 174). Niedecken hat sich sein Publikum in der Frühphase der Band mit bis zu 130 Live-Auftritten pro Tournee regelrecht erspielt (1990: 128–157). Seine erste Ehe scheiterte seinen Aussagen nach an diesem Lebensstil (1990: 161f., 166–169) und der Tourneealltag war über Jahre hinweg durch eine konfliktreiche Beziehung zu seinem Lead-Gitarristen und Mitkomponisten Klaus „Major“ Heuser belastet (Niedecken/Kobold 2011: 367f, 377–382). Diese widersprüchlichen Aspekte des Tourneelebens und des Unterwegsseins durchziehen das gesamte Repertoire seiner Band, angefangen bei „Frau, ich freu mich“ (1981) und „Koot vüür Aach“ (1982) über „Sendeschluss“ (1984), „Rääts un links vum Bahndamm“ (1988), „Bleifooss“ (1990), „Wat, usser Rock’n’Roll?“ (1990), „Asphaltpirate“ (1996), „Vüür Johr un Daach“ (1999), „Ewije Affhängerei“ (1999), „Hück ess sing Band en der Stadt“ (1999), „Morje fröh doheim“ (2008) bis hin zu „Et Levve ess en Autobahn“ (2011). Da-

bei thematisiert Niedecken nachdrücklich die Beschwerlichkeiten und Herausforderungen dieses Lebensstils. Die Serie von Tourneeliedern lässt viel Raum zum Spekulieren über die Motivationen und Inspirationen für das Songschreiben, das planmäßige Wiederholen erfolgreicher Lieder sowie ein möglicherweise anvisiertes Publikum, das durch sein Arbeitsleben zu einem ähnlichen Lebensstil gezwungen ist. Die thematischen Schwerpunkte der Lieder bilden vor allem die Sehnsucht nach der Partnerin zuhause, die Beschwerlichkeiten des entwurzelten Lebens und die eigene Identität im Verhältnis zum Publikum, zum kommerziellen Musikgeschäft und zu den Menschen, die einem geregelten Leben nachgehen. Dabei schreibt Niedecken Stücke, die geradezu prototypisch das von Schubert geprägte romantische Kunstlied in die heutige Gesellschaft übertragen.

Das Lied „Rääts un links vum Bahndamm“ (1988) handelt von einem Mann, der nach einem One-Night-Stand am frühen Morgen in einem Zug sitzt und beim Blick aus dem Fenster die Nacht Revue passieren lässt. Er träumt sich zurück zu der Partnerin, wohl wissend, dass für sie die Beziehung mit einer gemeinsam verbrachten Nacht beendet ist. Zugleich distanziert er sich von den Menschen in seiner Umgebung, die einem geregelten Arbeitsalltag folgen.

Rääts un links vum Bahndamm

Jonn die Radiowecker ahn.

Registrierte, glattrasierte

Schweiger zur U-Bahn.

[...]

Ich sinn dich, wie du vüür mir em Bett sitz

Un leis „Dat wohr't wohl!?“ sähß.

Dä Rest Käaz ussblööhß, dich zur Wand wegdriehß,

Sinn dich rääts un links vum Bahndamm.

[...]

Friedhöff, Hingerhöff un Bahnhöff, wo dä Zoch nit hält,

Wohnblocks, Industriegebiete, 'ne Kettehungk, dä bellt.

Tierasyle, Schreberjääde, Kathedrale, Puffs,

Penner unger Bröcke, die erdraaren et em Suff.

Drusse weed Deutschland wach un unger jedem Daach

Heiß et jetz, he 'nn dä Stund:

“Ring frei – die nähxte Rund“.

Nicht nur die Motive des Abschieds von einer kurzen, unbefriedigenden Liebesaffäre, der Entfremdung von der arbeitenden Bevölkerung und des Beginns einer Reise mit unbekanntem Ziel verweisen auf das lyrische Ich in der *Winterreise*. Die Analogien entsprechen sich bis in die Bildmetaphern, wie etwa die Kettenhunde und die schlafenden Menschen aus dem Lied „Im Dorfe“ oder der Friedhof aus dem Lied „Im Wirtshaus“, auch wenn das lyrische Ich nicht durch eine ländliche Gegend wandert, sondern durch eine postindustrielle Stadtlandschaft fährt. Deutlich gibt sich Niedecken als Sänger und Komponist des Liedes zu er-

kennen, über das er medial vermittelt noch einmal mit der Frau in Kontakt treten möchte. Damit legt er nahe, die Affäre in Bezug zu einem Tourneeauftritt zu interpretieren. Die Metapher des Erinnerns über ein externes Symbol, in diesem Falle ein Lied im Radio, weckt die Assoziation an den Schriftzug „Gute Nacht“ aus der *Winterreise* oder den Gruß durch Tautropfen auf den Blumen vor dem Fenster der Geliebten in dem Lied „Des Müllers Blumen“ in *Die schöne Müllerin*.

Wenn du dat Leed hührs,
Denks du „Naja“ un grins,
Glaub ich weiss, dat die Naach
Nie em Alltagsmüll versink.

Auch wenn das Lied eine Gesellschaftssituation am Ende des 20. Jahrhunderts schildert, in dem One-Night-Stands gesellschaftlich akzeptiert sind, spiegelt es durch die Beschreibung einer ziellosen Weiterreise, bei der die wahrnehmbare Umgebung das lyrische Ich dazu anregen, über das eigene verunglückte Liebesleben nachzudenken, die Vorbilder aus dem romantischen Kunstlied. Lediglich der soziale Kontext, das soziokulturelle Setting und der Musikstil wurden dem Genre angepasst.

Eine eindeutige Auseinandersetzung mit dem Tourneealltag unter der Frage, ob dieses Dasein dem Leben überhaupt einen Sinn verleiht, stellt das Lied „Wat, usser Rock'n'Roll?“ (1990) dar. Hier beschreibt das lyrische Ich die immer gleiche Routine auf Tour, die Schwierigkeit dabei, die Beziehungen mit Zuhause aufrechtzuerhalten, und die Angst davor, die Partnerin an jemand anderen zu verlieren.

Ding Phantasie läuf Amok, un du stells dir vüür,
Wie 'e se em Arm hält
Un Sprüch afflöö, die se vun dir nie jehührt.
Nur als Streuner häss du dich joot jeföhlt.
Wat, usser Rock 'n Roll
Un wat dozojehührt,
Hätt dich je intressiert?

Als Gegenbild dazu wägt das lyrische Ich kritisch ab, ob die Bühnenauftritte und die Reaktionen des Publikums diese Anstrengungen wert sind und was es abgesehen von Musik überhaupt als lebenswert empfindet. Dabei wird im Text ein Bühnenauftritt beschrieben, bei dem der Sänger von einem Verfolger-Scheinwerfer begleitet wird, der ihm zwar Aufmerksamkeit verleiht, zugleich aber auch eine Bühnenillusion erschafft. Er begibt sich auf eine Reise durch seine Erinnerung, die ihn vor allem vergangene Gefühle wieder erleben lässt. Dies erinnert an Schuberts *Winterreise*, besonders an die Irrlichtbeschreibung im gleichnamigen Lied.

Eez wenn et Saalleech stirv, un du'm Verfolger stehs
Un vun der Bühn uss die Jeseechter siehs,
Für die du noh Stääne griefs
Eez wenn du op die Reis durch ding Erinnerung jehs
Bess du do, wo du Jeföhle ennjestehs
Kalt un heiß laut un leis
Wat, usser Rock 'n Roll
Un wat dozojehührt
Dich noch berührt

Das Hinterfragen des eigenen Erfolgs und das explizit formulierte Leiden am Tourneealltag findet sich in dieser Konzentration in der deutschsprachigen populären Musik nur bei Niedeckens BAP. Selbst wenn die Rückkehrlieder wie „Frau, ich freu mich“, „Bleifoo“ oder „Morje fröh doheim“ eine durchweg freudige Stimmung verbreiten möchten und in gewisser Weise an die hoffnungsvollen Lieder aus Schuberts Liederzyklen wie etwa „Ungeduld“ aus *Die schöne Müllerin* erinnern, ist die dahinterstehende Aussage letztlich immer, dass der Sänger das Leben unterwegs leid ist. Dass die Lieder dennoch bei dem Publikum gut ankommen, lässt sich nur dadurch erklären, dass der Tourneealltag als Kulisse für die Themen Lebenssinn, Identität und Liebessehnsucht interpretiert wird, die in Kontrast zu einem bürgerlichen, angepassten Lebensstil verhandelt werden.

Herbert Grönemeyer – der selbstbewusste Tourneesänger

Es gehört mittlerweile zum festen Bestandteil von Grönemeyers Live-Konzerten, dass er als letztes Stück solo am Klavier seine Variation von „Der Mond ist aufgegangen“ spielt. Damit verortet er sich deutlich in der Tradition des deutschen Volksliedes, das er auf sehr individuelle Weise rezipiert.

Herbert Grönemeyer (*1956) war dem deutschen Publikum bereits durch seinen Auftritt in Wolfgang Petersens Erfolgsfilm *Das Boot* (1981) als Schauspieler bekannt, bevor er 1984 mit seinem fünften Studioalbum *4630 Bochum* mit seiner Mischung aus Rock- und Popmusik eine steile Musikkarriere begann. Die im Zweijahresabstand folgenden Alben *Sprünge* (1986) und *Ö* (1988) waren so große kommerzielle Erfolge, dass der Sänger von den Medien metaphorisch mit einem Fußballer verglichen wurde, dem ein „Hatrick“, ein dreimaliger Torschuss in Folge, gelungen sei. Verbunden mit diesem Erfolg absolvierte er Tourneen im deutschsprachigen Raum 1984/85 mit 60 Konzerten, 1986/87 mit 66 Konzerten und 1988/89 mit 68 Konzerten. Auch wenn Grönemeyer in den folgenden Tourneen die Anzahl der Auftritte um etwa die Hälfte verringerte, sieht er diesen Teil seiner Arbeit grundsätzlich positiv.

Man sagt immer, eine Tour ist anstrengend, aber sie gibt einem auch eine Menge zurück. Vor allem klatschen die Leute – bei welcher Arbeit bekommst du denn sonst Beifall? Das gibt es ja in keinem Beruf, dass du rausgehst und die Leute freuen sich. (Grönemeyer in Hoffmann 2003: 98f.)

Den Kontakt zum Publikum beschreibt Grönemeyer dabei als eine emotionale Beziehung: „Es ist so, als ob die Frau, die man liebt und von der man geliebt wird, einen mit ihren Küssen überfällt und nicht aufhört mit ihren Küssen“ (2003: 247f.). Lange Zeit verwahrte er sich deshalb gegen die Veröffentlichung von Live-Mitschnitten, da seiner Meinung nach dieses intime Erlebnis audiovisuell nicht vermittelbar sei: „Es ist, wie wenn man den ersten Sex mit seiner Freundin hat und Papi sitzt auf der Bettkante“ (2003: 117). Das ausgedehnte Tourneeleben nach dem nationalen Durchbruch schlug sich in den zwei Liedern „Unterwegs“ (1986) und „Was soll das?“ (1988) nieder. Beide thematisieren das Leben auf Reisen, unterscheiden sich aber von dem romantischen Kunstlied dadurch, dass das lyrische Ich in einer machtvollen Position verbleibt. Dadurch wird das anstrengende Tourneeleben nicht dem Publikum zum Vorwurf gemacht, sondern vielmehr als ein Identifikationsangebot unterbreitet.

Das Lied „Unterwegs“ schildert die Einsamkeit des Sängers während des Tourneealltags, der seine Partnerin zuhause zurücklassen musste und nun die Sehnsucht nach ihr ausdrückt. In der für Grönemeyer zu der Zeit typischen Art einer umgangssprachlichen Ironie fasst er den Zustand des lyrischen Ichs mit den Worten zusammen „Es geht mir auf den Keks,/ das Leben unterwegs.“ Die Strophen steigern sich zu einem mehrfach wiederholten Refrain, in dem schließlich die Partnerin dazu aufgefordert wird, zum Sänger zu reisen und damit seine Sehnsucht zu stillen.

Ich will dich hier bei mir.
Ich brauche dich hier bei mir,
Los, komm doch her!
Sei jetzt einfach hier,
Mach's mir nicht so schwer,
Beruhige mich in mir.
Alles läuft völlig verquer,
Ich vermiss' dich.

Dieser Aufruf zeigt nicht nur deutlich, dass das lyrische Ich sich seiner Partnerschaft sehr sicher ist und sich in der Lage fühlt, einen fordernden Wunsch zu formulieren. Im Kontext von Konzerten entsteht durch den Refrain zugleich auch eine Zweideutigkeit, weil Grönemeyer als Sänger auch so verstanden werden kann, dass er sich sein Publikum in diesem Augenblick wünscht sowie die üblicherweise mitsingenden Fans den Wunsch nach dem Sänger ausdrücken können.

Der Song „Was soll das?“ dagegen schildert die Situation der Rückkehr von einer längeren (Tournee-)Reise. Das lyrische Ich ist schockhaft mit der Situation konfrontiert, dass seine Partnerin mit einem anderen Mann zusammengekommen und dieser ohne sein Wissen bereits in seine Wohnung eingezogen ist. Das Motiv der Abweisung des lyrischen Ichs und der Entscheidung der Partnerin für einen anderen Mann aus dem romantischen Kunstlied ist hier deutlich wiederzu-

erkennen. Parallelen ergeben sich besonders zu „Der Jäger“ und „Eifersucht und Stolz“ aus *Die schöne Müllerin*. Jedoch zieht das lyrische Ich in der Dreiecksbeziehung in Grönemeyers Lied einen anderen Schluss. Es schimpft, lästert und droht dem anderen Mann und kritisiert zugleich recht selbstbewusst die charakterlichen Schwächen seiner Ex-Partnerin, die ihm erst in diesem Augenblick aufzufallen scheinen.

Sein Kopf stützt sich auf sein Doppelkinn,
Seit wann zieht's dich zu Fetteln hin?
Los, sag was!
Wie man an einen solchen Schwamm
Sein Herz einfach verschleudern kann...
Los, sag was!

Im Refrain sind sogar noch selbstkritische und verständnisvolle Argumente zu vernehmen, wobei deutlich zu spüren ist, dass für das lyrische Ich das Ende der Beziehung beschlossen ist und nicht weiter betrauert wird.

Womit hab ich das verdient,
Daß der mich so blöde angrient?
Warum hast du mich nicht wenigstens gewarnt?
Zu einer betrogenen Nacht
Hätt' ich vielleicht nichts gesagt.
Hätt' mich zwar schockiert,
Wahrscheinlich hätt' ich's noch kapiert,
Aber du hast ja gleich auf Liebe gemacht.

Der Tourneealltag bringt in diesem Lied zwar leidvolle Begleiterscheinungen mit sich, diese sind aber für einen mit Selbstbewusstsein und Erfolg ausgestatteten Sänger nach einem inszenierten Wutausbruch zu verarbeiten. Das Publikum, das bei diesem Lied mutmaßte, dass es sich um eine autobiographische Erzählung handelte, wurde im Übrigen eines Besseren belehrt. Die Beziehung mit Anna Henkel, die Grönemeyer auf seinem Album *Total Egal* (1982) besungen hatte, hielt bis zu deren Tod 1998 (Hoffmann 2003: 103). Der Sänger-Schauspieler findet schlichtweg daran Gefallen, komplizierte Personenkonstellationen in seinen Liedern nachzuspielen, wie offensichtlich auch in dem Song „Ohne dich“ (2007), in dem der Mann, der die Beziehung beendet, ebenfalls in der dominanten Rolle innerhalb der Beziehung bleibt. In den folgenden Jahren thematisierte Grönemeyer den Tourneealltag nicht weiter, das Motiv des Weges und des Reisens als Metapher für das Leben bleibt aber dominant in Liedern wie etwa in „Stand der Dinge“ (1998), „Der Weg“ (2002), „Zieh deinen Weg“ (2007), „Fernweh“ (2011) oder „Wartezimmer der Welt“ (2018).

Campino und Die Toten Hosen – Vergebliches Suchen nach Glück unterwegs

Für die 1982 gegründete Punkrockband Die Toten Hosen gehören Live-Auftritte mit Alkohol- und Drogenkonsum, Schlägereien und Verwüstungen von Bühnenraum und Garderobe sowie das Mitgrölen erfolgreicher (Trink-)Lieder durch das Publikum von Beginn an zum zentralen Bestandteil ihrer Darbietungen. Einige Lieder gingen sogar ins Repertoire von deutschen Fußball-Fangesängen ein. Im Gegensatz zu der Berliner Punkrockband Die Ärzte oder dem Rocksänger Marius Müller-Westernhagen (*1948), die in ihren Liedern ihre Auftritte als große Feiern besingen, beschreiben die fünf Bandmitglieder unter der Führung des Sängers und Textautors Campino in ihren Stücken auch Erlebnisse aus dem Tourneealltag (Oehmke 2014).

Der nationale Durchbruch gelang der Band mit dem Album *Ein kleines bisschen Horrorschau* (1988), auf dem sie die Lieder zu der Theaterproduktion von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* veröffentlichten, an der sie kurz zuvor an den Kammerspielen in Bad Godesberg mitgewirkt hatten. Auf ihrem Album waren zudem kurze Zitate von Beethovens Musik, die in dem Theaterstück zentrale Bedeutung besitzt, zwischen die Lieder gemischt. Der politisch engagierte Frontsänger Campino (*1962) wirkte auch später noch an Projekten im Bereich der sogenannten E-Musik mit, wie etwa als Schauspieler in Bertholt Brechts *Die Dreigroschenoper* (2006) oder als Sprecher in Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* (2013). Die Band versucht immer wieder, eine Brücke zwischen U- und E-Musik zu schlagen, ohne dabei ihre eigene Identität als Punkrock-Gruppe aufzugeben. Aus diesem Grund ist es nicht überraschend, dass sich auch in ihren Liedern Bezüge zum romantischen Kunstlied finden lassen.

Das Lied „Das Mädchen aus Rottweil“ (2002) schildert die Situation eines Sängers, der mit seiner Band im Tourbus unterwegs ist und bei einem kurzen Reise-stopp in einem Laden in der Schlange vor der Kasse einer Frau begegnet, in die er sich auf den ersten Blick verliebt. In dem Lied resümiert er darüber, warum aus der Beziehung nicht mehr als ein langer Blick geworden ist.

Wir haben uns nur angesehen
und für Sekunden blieb die Welt einfach stehen.
Und draußen bellte irgendwo ein Hund.
Es war ein heißer Tag.
Und meine Füße trugen mich zum Bus zurück,
ich hatte nicht bezahlt.

Sie war die Frau auf die ich mein Leben lang
immer gewartet hab.
Doch wir sind nie zurückgefahren
in diese schöne Stadt.

Hier wird nicht nur das Leben eines reisenden Musikers dem einer sesshaften Frau, mit der er nicht zusammenkommen kann, gegenübergestellt. Das Motiv des „bellenden Hundes“ ist darüber hinaus ein Zitat aus „Im Dorfe“ aus der *Winterreise*. Allerdings blickt das lyrische Ich des Tote Hosen-Songs nicht so hoffnungslos in die Zukunft. Campino beschreibt das Erlebnis eher als eine vertane Gelegenheit, die lebensverändernd hätte ausfallen können, die er allerdings problemlos verarbeiten konnte. Das, um diese Frau wiederzufinden, nach der Veröffentlichung des Albums inszenierte Live-Konzert in Rottweil am 7.08. 2002, ist eher als Marketingtrick anzusehen, zumal von der Band und den Fans in den Medien eine Reihe verschiedener Versionen zur Liedentstehung kursieren.

Dass im Allgemeinen das exzessive „Musikantenleben saugefährlich“ ist, besang Campino später in dem Lied „Traurig einen Sommer lang“ (2012). Auch wenn er dabei nicht konkret auf den Tourneealltag anderer Musiker eingeht, zieht er hierbei eine Parallele zu dem suizidalen lyrischen Ich aus den romantischen Liedern – und reflektiert dabei möglicherweise die Notwendigkeit zur Änderung seiner Lebensweise und der seiner Bandmitglieder, um diesem Schicksal zu entgehen.

Hannes Wader: Nomadismus als Lebensprinzip

Ein völlig anderes Bild des Tourneelebens vertreten die deutschen Liedermacher, die in den 1960–70er Jahren in Anlehnung an die amerikanische Folkszene ihre Karrieren begannen und gezielt die Ideale der wandernden Sänger nachahmten. Durchweg positiv schildert Hannes Wader (*1942), der sich der Vorzüge dieses Lebensstils und seiner geschichtlichen Bedeutung bewusst war, seinen Tourneealltag.

Auf den Straßen singend, streife ich per Anhalter durch die Bundesrepublik und durch ganz Europa. Ich durchlebe damals eine Phase, in der ich mich als Einzelwesen sehe. Keiner Gruppe – einer Partei schon gleich gar nicht – fühle ich mich zugehörig, vertrete nur mich selbst und stelle mich nach außen so dar, wie ich gerne wäre und gesehen werden möchte. Ich verabscheue die Gegenwart, lehne die Zeit ab, in der ich existieren muss, falle lieber aus ihr heraus (Wader 2019: 83).

Seine eigenen Erfahrungen während ausgedehnter Tourneen – übrigens durch zusätzliche abenteuerhafte Fernreisen ergänzt – verarbeitet er in Liedern wie „Heute hier, morgen dort“ (1972). Darin beschreibt er seine Lebenssituation des beständigen Unterwegsseins als etwas, das seinem Naturell entspricht und unter dem er nicht leidet.

Heute hier, morgen dort,
Bin kaum da, muss ich fort.
Hab‘ mich niemals deswegen beklagt.

Hab' es selbst so gewählt,
Nie die Jahre gezählt,
Nie nach Gestern und Morgen gefragt.
[...]
Dass man mich kaum vermisst,
Schon nach Tagen vergisst,
Wenn ich längst wieder anderswo bin,
Stört und kümmert mich nicht,
Vielleicht bleibt mein Gesicht
Doch dem ein' oder anderen im Sinn.

In diesem Tourneelied fehlt der Bezug zu einer verunglückten Liebesbeziehung. Der Text beschreibt das Reisen als Freiheit und ähnelt dadurch dem Eingangslied „Das Wandern“ aus *Die schöne Müllerin*. Selbstkritischer äußert sich Wader dagegen im Lied „Manche Stadt“ (1974), in dem er offen auch dunkle Seiten dieses Lebensstils thematisiert.

Manche Stadt, manch ein Land
Manche Stunde, manchen endlos langen Tag
Ließ ich im Dunkeln hinter mir
Manche Chance, manch leeres Glas
Manch ein Mädchen, das mich, wenn ich ging, vergaß
[...]
Wenn's auch kein Zuhause war
Wo immer ich einen Platz zum Schlafen fand
Habe ich mich doch hier und da
Bei manch einem, unter dessen Dach ich lag,
Zuhaus' gefühlt für manche Stunde manchen Tag.

Gescheiterte Liebesbeziehungen, vertane Chancen und Alkoholkonsum werden hier erwähnt, aber nicht dramatisiert. Ein Gefühl des Ankommens hat das lyrische Ich ohnehin an wechselnden Orten und nicht bei einer bestimmten Person.

Der historischen Wurzeln dieses Lebensstils ist sich Wader dabei bewusst, wie sein Lied „Der Zimmermann“ (1991) zeigt. Überhaupt interessiert sich der Sänger auch für die musikalischen Vorbilder, sodass er mehrfach Neuinterpretationen von Volks- und Arbeiterliedern sowie romantischem Liedgut präsentiert. Andererseits ist Wader auch dafür bekannt, dass er durch das überlange Stimmen seiner Gitarre das Publikum oft gegen sich aufbrachte und es bei Beschwerden tatsächlich beschimpfen konnte (Wader 2019: 525f, 360). Als einer der Wenigen in seinem Berufsfeld gibt er offen zu, dass er in Krisenmomenten seiner Karriere keine Lust mehr hatte aufzutreten (2019: 511) und ihn erst nach einer Umstrukturierung seines Tourneepfandes das Spielen vor Publikum wieder begeisterte (2019: 529). Diese sich wandelnden Selbstaussagen schlagen sich allerdings nicht in seinen Liedtexten nieder.

Reinhard Mey – Dankbarkeit für sein Publikum

Ein Loblied auf den Tourneealltag zeigt sich ebenso in dem Werk des Berliner Liedermachers Reinhard Mey (*1942), der in Variation des Eichendorff-Gedichtes „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt“ explizit in einem Lied formuliert: „Wem Gott die rechte Gunst erweisen will, den schickt er einfach auf Tournee“ (1977). Bei Mey zieht sich das Schreiben über Tourneeerlebnisse wie ein roter Faden durch sein langjähriges Schaffen, wobei er neben Eichendorff auch mal Goethes Gedicht „Willkommen und Abschied“ zitiert, so in „Ein Koffer in jeder Hand“ (1975):

Heimkommen und Abschiednehmen zugleich,
Kein Mißverständnis, kein Groll,
Denn in einem Atemzug nur heißt es gleich
Willkommen und Lebewohl.
Gleich, ob bitter oder süß, die Erinnerungen verweh'n
Im Staub am Straßenrand.
Es ist längst zu spät, sich noch einmal nach ihnen umzuseh'n,
Einen Koffer in jeder Hand.

Dabei versteht sich der bewusst autobiographisch arbeitende Mey in erster Linie als deutscher Chansonnier. Durch enge familiäre Beziehungen nach Frankreich, den Besuch eines französischen Gymnasiums und Ferienaufenthalte in dem Land wurde er besonders vom französischen Chanson beeinflusst und er brachte über Jahre hinweg parallel deutsche und französische Versionen seiner Lieder heraus. Dass Mey das Tourneeleben so positiv wahrnimmt, liegt auch daran, dass er ein großes Interesse an seinem Publikum besitzt und es als wichtigen Teil der Aufführungen versteht, weil es ihn besonders zu Beginn seiner Karriere auf seinem Lebensweg unterstützte. Dieser Aspekt wird sonst von kaum einem deutschen Musiker so formuliert wie etwa in Meys „Freundliche Gesichter“ (1981), einem Lied über Konzertauftritte.

Da waren freundliche Gesichter, und es war gut, ein Lächeln zu seh'n!
Wie Freunde, wie Komplizen waren wir.
Ich hatte meinen Weg gefunden, sie gaben mir Mut, ihn zu geh'n
Und mir und meinen Liedern ein Quartier,
Als keiner an mich glaubte, außer ihnen und mir!

Mey genießt den Kontakt zum Publikum nicht nur wegen der ermutigenden Rückmeldungen, sondern auch, weil er als sozialer Mensch mit dem ansonsten einsamen Arbeitsleben und dessen Stimmungen nicht gut zurechtkommt.

Wenn die ersten Auftritte überstanden sind, ist die Tournee die Belohnung für verzweifelte qualvolle Stunden am Schreibtisch, wo man beim Schreiben hadert und immer zwischen Triumpf und Verzweiflung schwebt – wird es gelingen? Für alles, was man am Schreibtisch

durchlitten hat, wird man bei der Tournee entschädigt, da wird man reich belohnt. Da hast du Kontakt mit den Empfängern deiner Botschaft, da sieht man die Leute, für die man geschrieben hat. Die Begegnung mit dem warmen, dampfenden, brodelnden Saal (Mey 2005: 205f.).

Dieses Künstlerleben ist für ihn ein erkämpfter Lebensstil, gegen den es in seiner persönlichen Umgebung Widerstand gab und den er dennoch bewusst gewählt hat. Dafür ist er bereit, Entbehrungen zu ertragen, wie er sie in „Spielmann“ (2013) beschreibt, wobei er sogar wörtlich mit dem Mühlrad und dem Leierkastenmann auf Schuberts Liederzyklen verweist.

Reinhard, Reinhard, das wird noch böse enden.
Ein Hungerleider wirst du, so lenk' doch endlich ein.
Ich will – sagt ich – kein Amt, keine Macht, keine Dividende
Keinen Ministerthron – ich will ein Spielmann sein.

[...]

Manchmal summ ich so vor mich hin, hör ich das Mühlrad gehen.
Dann mach ich meinen eignen Schmus und einen Vers daraus.
Ich weiß was ich bin – will mein Leben lang die Leier drehen
Und meine Weisen singen und gehen von Haus zu Haus.

Diese positive Einstellung zum Tourneealltag findet ihre Entsprechung in der Tradition des Wanderliedes, das die ersten Lieder in Schuberts *Die schöne Müllerin* beherrscht. Das darauffolgende Leiden scheint dem Liedermacher dagegen fremd zu sein.

Konstantin Wecker – der unangepasste Lokalpatriot

Überraschend ist, dass ausgerechnet Konstantin Wecker (*1947) sich in seinen Liedern über das Unterwegssein wenig auf seinen „Liedermacher-Ziehvater“ (WELT 2019) Schubert bezieht, obwohl er sogar 2013 bei seiner Tournee *Liedestoll* mit der Mezzosopranistin Angelika Kirchschrager dessen Lieder aufführte. Der Liedermacher, der Jazz- und Blues-Einflüsse mit seinen teilweise im bayerischen Dialekt verfassten Liedern verbindet, führt vor allem durch das Klavier, sein Hauptbegleitinstrument, auch das Arrangement des romantischen Kunstliedes fort. Dieses weitgehende Schweigen über den Tourneealltag liegt zum einen daran, dass seine Lieder nicht so eng autobiographisch verfasst sind und sein über Jahrzehnte hinweg wechselhaftes Beziehungsleben ihn anscheinend nie in Situationen mit vergleichbar langanhaltenden Sehnsüchten nach einer abwesenden Partnerin gebracht hat. Aus seinen (auto-)biographischen Schriften ist zudem zu entnehmen, dass Wecker gerne und bevorzugt mit Männergruppen beruflich wie privat unterwegs ist und das Reisen nie als Belastung, sondern als Bereicherung seines Lebens ansieht (Wecker/Bauch/Rottenfußler 2017: 171–177, 383–404).

Tagsüber im Schnitt fünf Stunden im Auto oder Zug, und am Abend sind es gerade mal drei Stunden, die ich auf der Bühne verbringen darf. Aber was für Stunden, liebe Freunde, egal

wie nervig die Anfahrt gewesen sein mag! Einen Liebesakt mit meinem Publikum habe ich meine Konzerte einmal genannt, [...] für mich ist es jedes Mal wieder ein Wunder (Wecker/Bauch/Rottenfußler 2017: 407).

Schließlich diente Wecker das Touren über viele Jahre hinweg dazu, den Schuldenberg, den er in den 1990ern durch Drogenkonsum und einen dadurch verursachten Gerichtsprozess angehäuft hatte, wieder abzutragen (2017: 250–255). Ein typisches Beispiel für das positiv wahrgenommene Wanderleben ist das Lied „Uferlos“ (1993), in dem er in Anlehnung an Schuberts *Die Schöne Müllerin* den Fluss und die Wanderschaft als Metapher für seinen Lebensweg sieht.

Oh – sicherlich kein allzu edles Leben,
Nie perfekt und immer zwischendrin,
Nie gefeit dagegen zu versinken, abzuheben,
Aber immerhin – immerhin:
Uferlos.

Was sich in Weckers umfangreichem Liedschaffen häufiger findet, ist das Motiv der Rückkehr an seinen Heimatort München, die mit gemischten Gefühlen verbunden ist, wie etwa in „Wieder dahoam“ (1986). Das lyrische Ich kritisiert dabei das alltägliche angepasste, scheinheilige Leben seiner Mitbürger und distanziert sich von der restriktiven Stadtpolitik und der konservativen, selbstherrlichen Landesregierung. Diese Reibung zwischen einer Künstlernatur, die metaphorisch in einer Bluesmelodie beheimatet ist, und der Realität wird allerdings nicht als Entfremdung wahrgenommen, sondern bildet den kreativen Moment des künstlerischen Schaffens.

Der war dabei, wenn i die Koffer packt hab,
Der trinkt mei Bier, der spuit für mi Klavier.
Der war der Grund, warum i Hoamweh ghabt hab.
Den kriegst ned los, den Blues, der bleibt bei dir.

Jetzt ziag i mir des Stadtlebn wieder nei,
Des neie Lüfterl spür i a, des koide,
Drum misch i wieder mit und misch mi ei -
A bisserl gwamperter vielleicht, doch sonst der Oide.

Damit überwindet Wecker in seinen Liedern das romantische Trauma der vergeblichen Liebe und des Ausgestoßenseins von der bürgerlichen Gesellschaft und kann positiv in die Zukunft blicken. Diese Zuversicht äußert sich bei ihm auch in einer Reihe von Reise- und Urlaubstraumliedern wie „Ich lebe immer am Strand“ (1974), „Liebesflug“ (1981) oder „Irgendwann“ (1989).

Tourneelieder als Aktualisierungen romantischer Weltansichten

Tourneelieder sind keinesfalls nur ein Phänomen der deutschsprachigen populären Musik, sie sind auch im anglophonen Bereich weit verbreitet. Im deutschsprachigen Raum treffen sie allerdings auf einen kulturellen Kontext, der sie auf besondere Weise in eine Relation zur musikalischen Romantik setzt, auf den sie bewusst oder unbewusst antworten. Die unterschiedlichen musikalischen Genres wie Jazz, Blues, Pop, Rock, Punk, Folk oder Chanson lassen dies zunächst nicht erwarten. Teilweise erklären sich die Überschneidungen in der Darstellung der Tourneeerfahrungen durch die Zusammenarbeit der Künstler. Mey und Wader gingen nicht nur in der Frühzeit ihrer Karrieren gemeinsam auf Tournee, sondern absolvierten auch später zusammen Konzerte, ebenso standen auch Wecker und Wader mehrfach gemeinsam auf der Bühne. Die Toten Hosen covern den Wader-Song „Heute hier, morgen dort“ in ihren Konzerten. Niedeckens BAP und Grönemeyer kennen ihre Kollegen dagegen vor allem durch gemeinsame Auftritte bei gesellschaftspolitisch motivierten Veranstaltungen wie LiveAid oder Live8. Die Textanalysen zeigen jedoch, dass die Tourneelieder mehr darstellen als nur eine gemeinsame Erfahrungswelt. Die seit den 1970ern entstandenen Lieder sind tief verankert in der Erzählform des romantischen Kunstlieds Schubertscher Prägung. Die Liedtexte imitieren dieses Genre allerdings nicht, sondern aktualisieren die Grundkonstellationen der gesellschaftlichen, geschlechtsspezifischen und individuellen Situationen auf unterschiedliche Weise.

In keinem der hier besprochenen Lieder geht das lyrische Ich aus Liebesleid auf Tournee, die Wahrnehmung des Reiselebens ist aber von Einsamkeit und Trennung von den Partnerinnen bestimmt. Daran ändern auch positive Erlebnisse bei Auftritten und der Kontakt mit dem Publikum nur in Ausnahmefällen etwas. Es bleibt sogar die Genderzuweisung erhalten, nach der Frauen an einen Ort gebunden sind, während die Männer auf Wanderschaft gehen. Diese Situation kann nur die Partnerin ändern, indem sie dem Sänger hinterherreist. Eine neue zeitgemäße Rolle innerhalb der Beziehungen wird den Frauen nicht zugestanden. In die Ausweglosigkeit oder gar den Selbstmord führt die Einsamkeit die Männer dagegen nicht mehr, selbst wenn ihre Fernbeziehungen in ihrer Abwesenheit scheitern oder durch ihre Wanderschaft sich erst gar nicht längerfristig entwickeln. Lebensbedrohlich sind dagegen die vielfach dokumentierten Alkohol- und Drogenabhängigkeiten der Sänger. Die Popularität, die die Musiker gerade aufgrund ihres besonderen Lebensstils besitzen, und die liberale Gesellschaftsform, die mehrere Beziehungen nicht mehr abwertet, ermöglichen ihnen heutzutage, trotz privater Rückschläge jederzeit neue Verbindungen einzugehen. Einige Sänger bewerten aus diesem Grund ihren Nomadismus als grundlegend positiv, auch wenn sie dadurch nie eine dauerhafte Beziehung aufbauen können. Überhaupt sind die Lieder geprägt von einer zeitgemäßen Darstellung der Gesellschaft, in der Reisen nicht mehr zu Fuß angetreten, sondern mit dem Auto oder der Bahn unternommen werden, obgleich das lyrische Ich seine Gefühle weiterhin mithilfe romantischer Metaphern aus der Pflanzen- und Tierwelt aus-

drückt. Die meisten Sänger behaupten, mit diesen Liedern persönliche Erfahrungen des Tourneealltags zu teilen, und es gibt keinen Anlass zu glauben, dass das Publikum ihnen dies nicht abnimmt. Hinter den Beschreibungen privater Entbehrungen findet sich zusätzlich eine politische Kritik, auch wenn nicht mehr eine Gesellschaft der Restaurationszeit im 19. Jahrhundert angegriffen wird. Vielmehr geht es um eine Kritik an dem gleichförmigen Lebensstil der Arbeiter und Angestellten, um den Mangel an individuellem Lebensausdruck und schließlich auch um das Ausleben intensiver Gefühle.

Dieser Rückbezug der Liedtexte auf das romantische Kunstlied zeigt letztlich, wie traditionell die deutschsprachigen populären Musiker eingestellt sind, auch wenn sie sich gern als (jugendliche) Rebellen mit einem starken Drang zur gesellschaftlichen Veränderung geben und sich in Musikgenres etablieren, die oft als anti-elitär bezeichnet werden. Letztlich übernehmen sie nur eine Form von Gesellschaftskritik mit einem Wunsch nach individueller Freiheit, der sich zwar an westlichen gesellschaftlichen Protestbewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts orientiert, aber bereits in der romantischen Musikwelt des 19. Jahrhunderts seine Ursprünge besitzt. Der hier an dem Thema der Reiselieder durchgeführte Vergleich zwischen dem Schubertschen Liederzyklen und populären deutschen Stücken der vergangenen 50 Jahre ließe sich noch erweitern und betrifft weitere Vertreter der deutschsprachigen Musikszene. Offensichtlich ist ein Bezug in der Naturwahrnehmung bei allen populären Liedern zu erkennen, die das Waldsterben oder den Klimawandel behandeln. Schuberts „Der Lindbaum“ ist ebenso Vorbild für Weckers „Der Baum“ (1986) wie für den „Hambacher Wald“ (2020) von Bodo Wartke (*1977). Die Aufnahme der romantischen Bilderwelt gilt auch für diejenigen Gruppen, die deutsche Traditionen mit rechtspopulistischen Ideologien verbinden, wie etwa bei der österreichischen Band Jännerwein, die sich in ihrem Lied „An den Mond“ (2015) an einem Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe orientieren. Romantische Metaphern durchziehen ebenso Lieder der südtirolischen Band Frei.Wild, wie etwa in „Unendliches Leben“ (2012). Die musikalische Romantik lässt sich also in verschiedene politische Richtungen hin lesen. Die in diesem Artikel behandelten Sänger interpretieren das Schubertsche Liedgut allerdings alle im Sinne eines liberaldemokratischen Erbes, das die individuelle Entwicklung von Persönlichkeiten reflektiert. Das deutschsprachige Publikum scheint diese Bedeutung der Tourneelieder intuitiv zu begreifen und sich mit deren Lebensgefühl zu identifizieren. Anders lässt sich kaum erklären, warum es weiterhin in Massen die Konzerte der Musiker besucht, obwohl diese so kritisch über den Tourneealltag singen.

Literatur

- Borgstedt, Silke. 2008. *Der Musik-Star*. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: transcript.
- Bostridge, Ian. 2017. *Schuberts »Winterreise«*. Lieder von Liebe und Schmerz. München: C.H. Beck.
- Gaunt, Simon. 2006. *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature*. Martyrs to Love. Oxford: Oxford University Press.
- Gerards, Marion. 2016. *Frauenliebe – Männerleben*. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert. Köln: Böhlau.
- Hoffmann, Ulrich. 2003. *Grönemeyer*. Biografie. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Kramer, Lawrence. 2003. *Franz Schubert*. Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mey, Reinhard mit Bernd Schroeder. 2005. *Was ich noch zu sagen hätte*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Niedecken, Wolfgang. 1990. *X für 'e U*. CD-Booklet. CD: 1C 568-7 954832. EMI Electrola.
- Niedecken, Wolfgang; Matthias Immel und Patrick van Odijk. 1990. *Auskunft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Niedecken, Wolfgang und Oliver Kobold. 2011. *Für 'ne Moment*. Autobiographie. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Oehmke, Philipp. 2014. *Die Toten Hosen*. Am Anfang war der Lärm. Reinbek: Rowohlt.
- Sobaskie, James William. 2021. „Identification in »Die Schöne Müllerin« and »Winterreise«.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press. S. 147–164.
- Topsfield, Leslie Thomas. 1975. *Troubadours and Love*. London: Cambridge University Press.
- Tunbridge, Laura. 2021. „Canonicity and Influence.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press. S. 242–256.
- Wader, Hannes. 2019. *Trotz alledem*. Mein Leben. München: Penguin.
- Wecker, Konstantin; Günther Bauch und Roland Rottenfuß. 2017. *Das ganze schrecklich schöne Leben*. Die Biographie. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- WELT. 2019. Konstantin Wecker: Schubert war Liedermacher-Ziehvater. Veröffentlicht am 21.05.2019 online unter <https://www.welt.de/regionales/bayern/>

article193878089/Konstantin-Wecker-Schubert-war-Liedermacher-Ziehvater.html (letzter Abruf 2.9.2021).

Williamson, George S. 2021. „On the Move: Outcasts, Wanderers, and the Political Landscape of »Die Winterreise«.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press, S. 129–144.

Youens, Susan. 1991. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's »Winterreise«*. Ithaca: Cornell University Press.

—. 2006. *Schubert, Müller, and »Die schöne Müllerin«*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rose Champion

The Field of State-Funded Music Programmes with Forced Migrants in North-Rhine Westphalia: Promises and Pitfalls

Introduction

In response to the increased number of asylum-seekers entering Germany since 2014, institutions created programmes to welcome these individuals into their new communities. The culture sector was no exception. In North-Rhine Westphalia, the State Music Council (*Landesmusikrat*), continues to be active in this field. Funded by the Ministry for Culture and Science, the Landesmusikrat (LMR) allocates grants to amateur and professional music projects across the state. Their funding scheme ‘Music Projects for Refugees’ has distributed over €658,000 to 251 projects since 2015, supporting more than 8,000 participants in 20,000 hours of music making.¹ In 2020-21, the LMR sponsored an evaluation of this funding programme which analysed the objectives, impact, and efficacy of its work. As the results of that study are published elsewhere (Champion 2021), this paper will focus on the evolving role this publicly-funded institution played in the landscape of music programmes targeting forced migrants in NRW.

Neo-institutional theories and top-down approaches to organisation studies predict that publicly-funded institutions like the LMR would dominate the decision-making and outcomes of these interventions (DiMaggio 1988, Fligstein 2001, Rao 1994, Ruef & Scott 1998, Sewell Jr. 1992). Indeed, they possess the necessary governmental legitimacy, material resources, and accumulated social and cultural capital to exercise considerable influence in the field (Scott 2013). However, this research revealed that the LMR was not the only decisive actor. Its institutional structures, moulded by individuals within the organisation, work to distribute power to community stakeholders. These entities included musicians, ensembles, pedagogues, social workers, leaders within minority ethnic/cultural communities, and migrant resource centres, among others. Some benefited from external institutional support and legitimacy, others are unaffiliated or work as freelancers. Explicating the resources, interests, perspectives of these diverse actors clarifies how this funding programme both shaped and was shaped by these communities.

To detail the myriad facets of the network this paper will utilise the concept of ‘strategic action fields’. Fields – meso-level social orders which bring together

¹ The categories and terminology around forced migration is a fraught topic (Malkki 1995, Ong 2003). ‘Refugee’, ‘asylum-seeker’, and ‘forced migrant’ denote different yet potentially overlapping experiences of flight. The term ‘forced migrant’ is used throughout to refer to those who experienced varying degrees of involuntary displacement, while ‘refugee’ refers to the target group of the funding scheme – those seeking or awarded refugee status living in Germany.

actors for a shared purpose – unite the interests and actions of individuals, collectives, and institutions into one dynamic, socially-situated system (Fligstein & McAdam 2012). As laid out in Giddens’s duality of structure (1984), members of a field both create and are subject to organisational forms governing norms, cultural meaning, and behavioural sanctions (Scott 2013). Emirbayer and Mische’s definition of agency as a ‘temporally embedded process of social engagement’ (1998, p. 963) illuminates how past actions, future aspirations, and present concerns shape individual decision-making processes. However, not all actors in the field effect the same amount of change; unequal distributions of monetary, social, and cultural capital endow some with more power than others (Bourdieu & Wacquant 1992). Yet, in contrast to static theories of ‘institutional logics’ (Scott 2013) or one’s relatively fixed habitus (Bourdieu 1977), power relations in this field have shifted through deliberate acts of redistributive justice. Furthermore – beyond just a focus on the individual – communities can also exert agentic power (Fligstein & McAdam 2012). The impact of collective action as more than the sum of its individual parts has been demonstrated by scholars of social movements (Armstrong & Bernstein 2008, Clemens 1993; Rao et al. 2000, Weber et al. 2009).

This paper mobilises these theories to illustrate the LMR’s role in the field of music programming with forced migrants in NRW. The first section will outline the funding scheme’s first two years in which project leaders – not the LMR – primarily constructed the parameters of the field. The second section covers 2017-2019 when the LMR took a more active role in shaping projects to align with their goals. However, some of these actions reproduced the structures they hoped to dismantle. The final section examines the impact of the COVID-19 pandemic. In some ways the relationships formed before this rupture facilitated vital networks of care. Nevertheless, the lockdowns severed ties with many target beneficiaries, accelerating trends present before 2020. By detailing the shifting relationships between the institution and related actors in the field, this paper hopes to highlight work accomplished not only by the LMR, but also by often overlooked stakeholders.

2015-16: Establishing the Field

‘Then it was just a very spontaneous thing that my colleagues and I said: “Let’s just do it”’. – LMR employee, 2019²

Taking up civil society’s impetus to ‘just do something’ at the height of the perceived “refugee crisis”³, the LMR redistributed funding in 2015 to projects tar-

² ‘Dann war es einfach eine ganz spontane Sache, dass meine Kollegen und ich gesagt haben: “Wir machen das einfach.”’ (Originalzitate hier und im Folgenden in Deutsch)

³ Labelling the recent increase in migration to Europe from the Global South with negatively-connoted terms such as ‘crisis’ or ‘flood’ influences how the public perceives this event (see

getting forced migrants. That year €74,377 were awarded to support everything including instrumental lessons, DJing tutorials, and orchestral concerts in camps. This section will examine how different actors laid the groundwork for future growth in the field starting with the institutional parameters set by the LMR and reactions from project leaders and participants.

Although the 2015 and 2016 funding cycles had the highest rate of rejection⁴, these decisions were based on financial and legal restrictions, not necessarily the quality of the proposed projects. Following state guidelines, proposals requesting compensation for more than €35 per hour were not funded, nor was the purchasing of instruments and concert tickets. Beyond these basic rules, however, most projects were accepted – regardless of how infeasible or problematic they appeared on paper. With this liberal approach, the LMR only intervened to ensure compliance with government regulations.

Nevertheless, the overall structure of the funding scheme impacted the type of proposed projects. Three institution-level elements will be discussed here: forms of pre-existing capital, linguistic framing, and tokenism. First, the limited funding periods in 2015-16 (four and six months, respectively) and short application periods disadvantaged those without prior experience securing grants in Germany. In less than four weeks, applicants needed to develop a project, contact necessary institutions, write an application in formal German, and arrange the necessary financial infrastructures to receive public money. This process tended to exclude those not already ensconced in the funding landscape.

Furthermore, these preconditions point to not only the need for monetary capital, but also cultural and social capital (Bourdieu, 1987). Beyond considerations of musical taste (Bennett et al. 2009, Hennion 2010), one needs specific knowledge and skills to write a grant proposal and budget in bureaucratic German. Those without physical capital in the form of equipment, technology, and access to event spaces were further disadvantaged. In this way, the LMR's inability to finance instruments amplified the bias against those unable to procure their own. Not even transcultural capital (intercultural skills, multilingualism, etc.) could override these more tangible resource imbalances (Kiwani & Meinhof 2011, Triandafyllidou 2009). This uneven playing field manifested in the type of organisations sponsoring projects. 75% of applications came from non-profits (*eingetragene Vereine*), often in social work or the culture sector. These organisations have experience in securing grants and often possess the existing infrastructure to provide services at a low cost.

A second force shaping the funding process was how the LMR linguistically distinguished this programme from other, related initiatives. If fields are 'embedded in a broader environment consisting of countless proximate or distal

Georgiou & Zaborowski 2017, Holmes & Castañeda, 2016; Lucassen 2018). I will use quotation marks here to draw attention to the constructed nature of 'crisis'.

⁴ Only 64% of applications were successful in comparison with 70-80% since 2019.

fields' (Fligstein & McAdam 2012, p. 3), then this field of funding 'for refugees' is partially defined by projects ostensibly *not* for refugees. This top-down linguistic distinction between general funding for "amateur music-making" and the specific subset "refugee projects" prompted potential applicants to 'address' their proposals to the LMR's perceived value system (Bakhtin 1981).⁵ In fact, nearly one-third of project titles in 2015-16 reflected this language with phrases such as 'with refugees' or 'for refugees'.⁶

While this explicit funding programme signalled the priorities of the LMR, it also permitted projects with only tokenistic engagement with forced migrants. In some cases, applicants sought funding for pre-existing community choirs on the basis that they invited a few individuals from refugee camps to participate. One 40-piece ensemble requested rehearsal honoraria to prepare for their annual end-of-year concerts, one of which would be advertised as 'for refugees'. In many of these applications, the tangential interaction with asylum-seekers was presented to justify funding for pre-existing activities. In order to align their objectives with funding priorities, applicants shaped the presentation of their work to be refugee-focused, even if not in practice.

All of these structural factors – resource imbalances, linguistic distinctions, and tokenistic representation – shaped the profile of the 109 applications in the first two years. Yet just as important were the actors on the ground who realised the projects. The following section will examine this critical moment in which the strategic action field (Fligstein & McAdam 2012) or the point of structuration (Giddens 1984) was forged by personal interactions.

First, the year-end reports reveal how project leaders' expectations were or were not fulfilled.⁷ For example, one singing initiative intending to recruit new members for a community choir reported: 'We only managed to win over ten partici-

⁵ This 'addressivity' worked in both directions: how project leaders framed their work and in subsequent years, to which funding scheme refugees applied. While other funding opportunities were also open to people with forced migration backgrounds, they nonetheless applied most frequently through this channel.

⁶ However, the LMR did not enforce a "refugee quota". In 2015-16 when nearly all projects were held in camps, most participants were asylum-seekers whose applications had not yet been processed. Since then, the programme has shifted its focus to primarily forced migrants [*geflüchtete Menschen*] to include those without refugee-status on the spectrum of involuntary migration. Nonetheless, the official terminology for the programme has remained 'refugee' [*Flüchtling*].

⁷ As this study examines the funding programme retrospectively, sources of information are limited to documents, second-hand reporting, and interviews conducted in 2019-21. Applications and year-end reports for each of the 250 funded projects were analysed, as well as those from the 72 rejected projects. In total, 33 interviews and project visits were conducted alongside countless telephone and email exchanges in the context of the impact evaluation process.

pants for the project, and only two came over to our intercultural choir'.⁸ An aspiring drum group disbanded mid-year because fewer people returned each successive week. One workshop struggled to make contact with the target group, complaining that the camp didn't respond to their 'nice offer to teach the refugees music'.⁹ A number of projects faced unexpected challenges at the camps, including closures, transfers, and lack of participant interest.

Even reported successes must be contextualised within the applicants' expectations, especially preconceived ideas about people from the Arab world and Sub-Saharan Africa. One project claimed that participants thoroughly enjoyed themselves, but 'the Arabic kids had more fun singing, the African kids more fun dancing'.¹⁰ In a similar vein, a one-day workshop on Western art music claimed that 'the Syrian and German participants got into this style of music quickly while the African refugees had big problems with these sounds'.¹¹ These cultural expectations were often mobilised to celebrate difference and multiculturalism. In a short film partially funded by the LMR, people with different ethnic backgrounds wore 'typical clothing of other cultures' in order to 'emphasise the "one-world" outlook'.¹²

Such language betrays projects' group-level orientation: seeking to make a large-scale difference for a specific population rather than simply for individuals. One evaluation from a project leader in 2016 sums up this perspective: 'We were able to arouse interest in learning an instrument in individuals, but unfortunately participation in the percussion group courses was not met with the necessary resonance from the refugees'.¹³ This statement hinges on the distinction that interest aroused in individual participants did not count as finding any 'resonance *from* the refugees'.

And finally, what about the experiences of 'the refugees'? When considering the actors in the field, the target beneficiaries of course play a substantial role. However, as many of these initial projects were not co-created with community stakeholders, the documents only mobilised their voices to corroborate prevailing narratives. As such, it is difficult to examine participants' impact in the early years of the programme. Nonetheless, moments of decision-making and influence-taking are visible between the lines, primarily in acts of omission

⁸ 'Nur zehn Teilnehmerinnen konnten für das Projekt gewonnen werden und nur zwei davon sind in unseren Interkulturellen Chor [in der Stadt] übergegangen.'

⁹ '...das nette Angebot, den Flüchtlingen Musik beizubringen.'

¹⁰ 'Die arabischen Kinder hatten mehr Spaß beim Singen, die afrikanischen Kinder mehr Spaß beim Tanzen.'

¹¹ 'Die syrischen und deutschen Teilnehmer kamen schnell in diesen Musikstil, während die afrikanischen Flüchtlinge große Probleme mit dieser Klangwelt hatten.'

¹² 'Zur Verdeutlichung des Eine-Welt-Gedankens tragen sie jeweils die typische Kleidung der anderen Kultur.'

¹³ 'Wir konnten bei einzelnen Personen das Interesse am Erlernen eines Instrumentes wecken, aber die Teilnahme an Percussion-Gruppenkursen stieß bei den Flüchtlingen leider nicht auf die nötige Resonanz.'

(Ghorashi 2008). In many scenarios participants protested ‘with their feet’, signalling their disagreement by their absence.¹⁴ In others, interpersonal conflicts disrupted or even derailed projects; an ensemble broke up when the percussionist stopped attending, allegedly because ‘he didn’t get along with another musician’.¹⁵ While the discussion of agency among asylum-seekers is a complicated one (Hugman et al. 2011, Westermann 2019), there are instances here of deliberate action by participants which altered the course of the projects.

Yet at this point in the asylum process, individuals wielded little control over the structure of their day-to-day lives. Project leaders and participants both reported that the mental and physical strain in the camps left little chance for activities like planning rehearsals or practicing music. While many took advantage of the programmes and celebrated the opportunity to have ‘an element of normality and joy in their daily lives’, music-making was simply not a priority.¹⁶ Looking back on these years, one project leader admitted that these projects were not suited for the time:

They were simply premature. They would have worked well now [2020]. Now, when people are a bit more settled in and feel at home, then they’re suitable...If they don’t even know whether they will get to stay there or they will get sent somewhere else, if their right to stay is not even decided, then they don’t have any interest in an art project.¹⁷

As this funding programme and the situation on the ground developed, however, the time for these initiatives would eventually come, as will be detailed in the following section.

2017-2019: Settling in

By the beginning of 2017, the nature of the so-called “crisis” was changing. The number of first-time applicants in 2017 fell to less than one third of the 2016 totals (EuroStat 2021).¹⁸ Priorities for many of those already arrived shifted from navigating the bureaucratic process of asylum to further concerns, such as education, job placement, language acquisition, and housing. In the framing of Fligstein and McAdam’s fields, the time of disruption was coming to a close, and

¹⁴ This methodology is used in research on non-visitors (*Nicht-Besucherforschung*) in the arts. See Renz 2016.

¹⁵ ‘Der Percussionist ist nach der 3. Probe leider nicht mehr gekommen, da sich ein Musiker mit ihm nicht verstanden hat, das war sehr schade’.

¹⁶ ‘Dieses Angebot war ein Stück Normalität und Freude in ihrem Alltag’.

¹⁷ ‘Die waren einfach zu voreilig. Das heißt, die sind jetzt [2020] angebracht. Jetzt, wo die Leute so ein bisschen ankommen und sich heimisch fühlen, dann sind sie super angebracht...Wenn die noch nicht wissen, ob die überhaupt an dem Ort bleiben dürfen oder ob die erst einmal woanders hingeschickt werden, wenn ihr Aufenthaltsstatus nicht geklärt ist, dann haben sie keine Lust gerade so ein Kunstprojekt mitzumachen’.

¹⁸ This is due to the fact that fewer people were able to reach Germany in order to claim asylum. Chancellor Merkel and other EU leaders’ deal with Turkey had been put in place to reduce the number of asylum-seekers from reaching the EU. See European Commission 2015, Heck & Hess 2017.

patterns, expectations, and norms began to settle.

This section will continue to trace the trajectory of these music projects as the programme entered a period of relative stability. Examining the corpus of applications made across four funding cycles, the patterns show not only how the projects themselves evolved, but also how the LMR's values – both explicit and implicit – manifested. This section will first look at the types of projects and applicants in 2017-2019 and second at the LMR's selection process.

The LMR signalled its orientation to the future with changes to its structure, specifically through longer funding periods and support for bands and ensembles. In 2017 and 2019, the LMR opened applications for 24-month funding for projects with forced migrants, a rare opportunity in the cultural sector. The importance of this security was expressed by many project leaders. One instructor rejoiced that his ensemble could continue rehearsing through December and January when the jury normally reviews applications. Another project giving free guitar lessons claimed that the two-year contracts help attract better instructors.

This security shaped the profile of project proposals in 2017. The percentage of one-day events drastically dropped in favour of weekly encounters over longer periods of time (figure 1). This trend is visible in the declining averages of project participants (figure 2). Also notable is the number of projects or organisations reapplying for funding. In 2017, twelve of the 29 applications were made by someone who was funded in 2016. Multiyear projects build off accumulated experiences and can dynamically respond to participants' wishes more easily. For example, after a trial period in early 2017, one workshop series transformed into a fixed ensemble, which allowed the group to foster skills through long-term, dedicated cooperation. In the case of this band, they created a regular rehearsal schedule and raised expectations for practicing and musical quality. This project exemplifies the LMR's target for sustainable music programming: the initial investment made in funded workshops should develop participants' skills and interest so that they can continue after the programme ends.

However, the two-year funding did not benefit everyone, particularly those still relying on single-day project formats. One of the few initiatives still giving concerts in refugee housing complexes delivered significantly fewer performances in 2018 than promised. They attributed this decrease to the volatile circumstances in the camps: participant relocation, closures of spaces and rehearsal areas, demands on participants' time from bureaucratic obligations, etc.. In this case, however, the orchestra did not make their offerings universally accessible. The concert advertisements in German and €5 tickets excluded many potential audience members from attending.

Even when the conditions were accessible, some offerings still did not generate excitement. Two singing and drumming workshops led by an experienced musician and social worker were cancelled after the first year because of declining participant interest. As another project leader put it, 'sometimes playing soccer

Figure 1: Project Types, 2015-2021

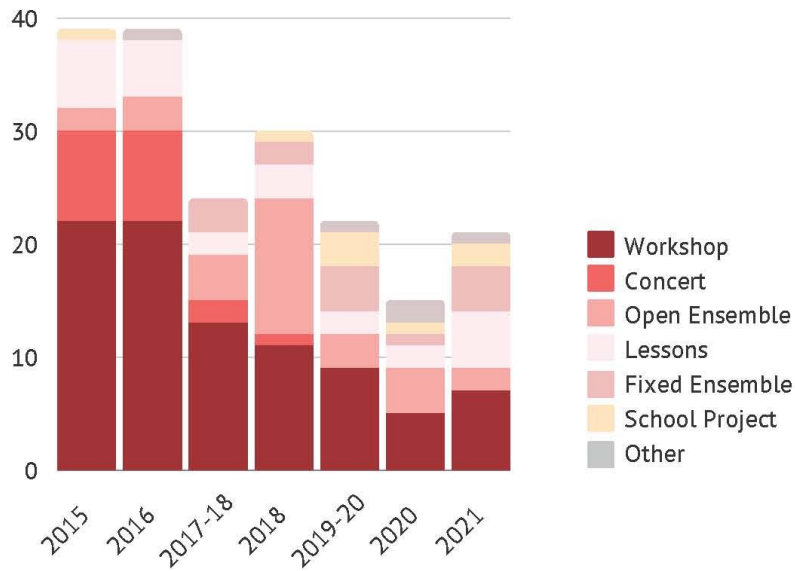
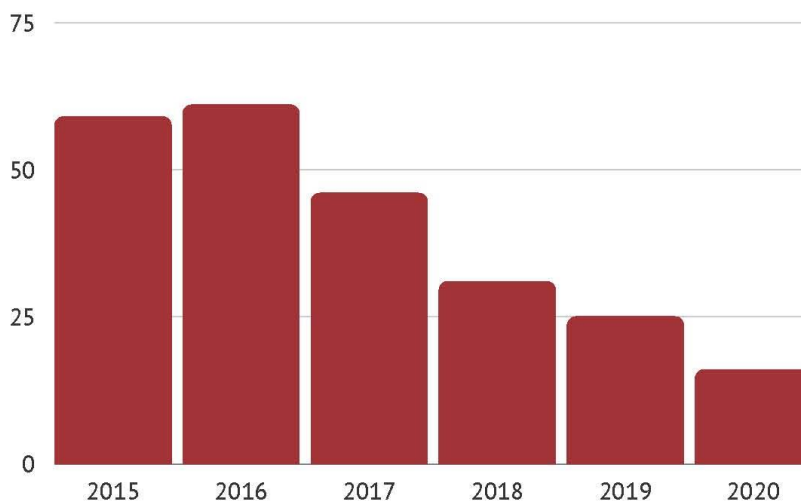


Figure 2: Average Number of Participants per Project, 2015-2020



is more fun than making music, and that's just how it is'.¹⁹ An LMR employee viewed this trend as a positive, noting that one sign of success will be the redundancy of her job. She hopes projects “for refugees” will gradually disappear as they will be able to create musical opportunities for themselves via mainstream funding pathways.

In fact, those who flourished in this two-year funding scheme took steps towards sustainable project formats, especially bands and ensembles. Many of these groups arose out of open workshops in the camps, such as the case of a community choir in the Rhineland. Out of the 40-person ensemble, a group of four expressed interest in forming a band, which manifested in weekly rehearsals, songwriting retreats, and eventually a busy concert schedule. Furthermore, the LMR's support allowed bands to break out of what one group dubbed ‘the Multiculturalism Circuit’. Because many of these amateur or aspiring professional ensembles arose from initiatives “for refugees”, their first public appearances were often connected with ethnic or cultural minority festivals. While these performances of diversity in mainstream pop and rock genres are important in a pluralistic society (Duffy 2005, Lee et al. 2012), those striving for careers in the music business saw the “refugee” label as more of a hindrance. One member of a band asserted: ‘We don't want to be called “the refugee” band and all that. We do not want to play traditional music, we want to play rock and heavy metal’.²⁰ With this goal, the LMR uses its position in the cultural landscape of NRW to promote these bands beyond festivals focused just on multiculturalism. In this case, the LMR's programme for bands may be some of its most sustainable work – cultivating networks and different forms of capital for aspiring professionals to invest in their careers.

While these developments showed signs of increased access to the music scene for marginalised populations, one negative impact of the two-year funding scheme was the lack of diversity in the types of organisations which applied. In 2017 over 70% of applications came from non-profits or LLCs (e.V.s and GmbHs). Just as in 2015 and 2016, applicants still required significant capital in order to secure public money for their work, especially to demonstrate two-year feasibility. Very few private individuals made applications, and even fewer were awarded funding. Therein lies the paradox of such endeavours: while seeking to provide security for a precarious sector of the economy, the two-year funding programme initially benefited those who were most secure in this system already.

However the 2019-20 two-year cycle already showed signs of improvement on this dimension. First, the percentage of private, unaffiliated individuals who ap-

¹⁹ ‘Manchmal macht Fußballspielen mehr Spaß als Musizieren, und das ist auch ok’.

²⁰ ‘Wir möchten eben nicht irgendwie eine so Flüchtlingsband und so nennen, sondern wir möchten auch nicht nur Traditionelle Musik spielen, wir wollen Rock und Heavy Metal spielen.’

plied doubled. Second, the jury funded two projects that were submitted by forced migrants who had arrived after 2010. These applicants navigated the process with guidance from the LMR and community multipliers [*Multiplikatoren*] – individuals who are often multilingual and able to interact in multiple cultural contexts (Haug 2008). In the field of music programmes with forced migrants, these multipliers fulfil the role of Fligstein and McAdam’s socially-skilled actors. These people have the ‘the capacity for inter-subjective thought and action that shapes the provision of meaning, interests, and identity in the service of collective ends’ (2012, p. 4). As agents operating in this field, socially-skilled actors helped realise the goal to increase representation from disadvantaged social groups.

In summary, the advent of two-year funding and support for bands and ensembles made strides towards long-term impact in the field. The funding security allowed projects to evolve over multiple iterations and discussions with stakeholder groups. They also tended towards engagement with a core group of participants who shaped the structure and outcome of the musical offerings ‘on equal footing’ (*auf Augenhöhe*). While applicants still required significant capital to make an application, multipliers lowered the barriers to entry by working as socially-skilled actors and intermediaries between institutions and individuals.

The second half of this section will consider how the jury’s decisions shaped the programme through explicit and implicit values. The stated goals of this funding scheme are (1) to create forums for the music and music-making of forced migrants, (2) to enable targeted gigs and events for bands and ensembles, and (3) to increase the percentage of forced migrant teachers, project leaders, and applicants.²¹ With these 3 objectives as guidance, the jury convenes every December to decide which projects to fund and with how much money.

While all the projects fulfil one or more of these core goals, other patterns have emerged in the decision-making process which point to the existence of further criteria. These silent priorities are known as “hidden curricula”, understood as ‘the unstated norms, values and beliefs that are transmitted to students through the underlying structure of meaning’ (Giroux & Penna 1979). Although the LMR is not strictly an educational institution, their decisions nonetheless impact the musical development of young people and adults across NRW. Furthermore, as this programme operates beyond formalised learning (i.e. accredited institutions and public music schools), it works in the realm of public pedagogy, which contributes to the maintenance of democratic institutions and supporting civil society (Elliott et al. 2016, Freire 1996, Giroux 2004, Schubert 2010). Given the LMR’s potential impact beyond this field, the hidden curriculum demands investigation. So what exactly are these values and lessons which are reinforced in

²¹ 1. Foren für das Musizieren und die Musik von geflüchteten Menschen zu schaffen. 2. Gezielte Auftrittsförderung von Bands und Ensembles zu ermöglichen. 3. Den Anteil der geflüchteten Dozent*innen, Projektleiter*innen und Antragsteller*innen zu erhöhen.

the selection process, and what does it say about the implicit goals of the LMR?

These systems can be discerned by analysing projects which did not receive funding. First, the LMR did not sponsor event tickets or visits to concert halls; this suggests a focus on participatory music-making programmes.²² Even concerts that took place in camps were eventually phased out by the LMR, citing a lack of sustainable engagement. Instead, the jury has favoured active skill-acquirement and opportunities for repeat encounters with participants. The rejection of a proposal to construct a music room in a camp corroborates this idea. While the LMR acknowledged the long-term impact of this infrastructure project, it was rejected for lacking an element of facilitated music-making.

Other factors influencing the jury might have included the cost per participant and the recipient of the funds. A pure cost-benefit analysis from the perspective of the participant would advise against paying a 25-piece professional orchestra for one concert when the same money could fund six months of weekly workshops. In the past few years of programming, the ratio of paid workshop leaders to participants averaged 1:8. One project leader reinforced this balance, explaining that more than eight participants detracts from her ability to have meaningful relationships with each individual. Yet, this type of cost-driven analysis does not account for all rejections. For example, a number of initiatives to give private instrumental lessons were funded despite the high cost per participant.

One factor unifying both rejected applications for concert performances and private lessons is genre. While not explicitly stated, concerts programmes with primarily Western art music were often rejected. In 2016, mixed programmes that incorporated Middle-Eastern folk songs were funded, but ensembles programming nineteenth-century orchestral works or experimental new music collaborations were not. Similarly, since 2015 the LMR has funded many forms of instrumental teaching, including guitar and bağlama, but those offering classical violin, flute, and cello instruction did not resonate with the jury. A number of factors could be influencing this decision, including instructor rates, instrument costs, and locations, but nonetheless the outcome was the same: interventions promising to teach Western art music in the classical style were more likely to be rejected.

An alternative explanation for the acceptance patterns is not genre per se, but rather who benefits from the money. One factor unifying successful applicants for instrumental lessons in the past two years is the ethnicity of the teachers. Of the five funded lesson initiatives, all of them have people of colour (POC) either working as instructors or project coordinators.²³ This phenomenon might also

²² Although such a distinction between passive and active music making is not shared by all. See Small 1998.

²³ Ethnicity is not asked for as part of the application process, but through the small-scale nature of the field and the prominence of some of these individuals, the jury is already familiar with many of the instructors.

explain why some one-day concerts and festival events continued to be funded after 2016. In one case, a week-long festival put on by two Turkish immigrants with no clear demonstration of impact was funded twice. For classical music concert series in the camps with comparable cost plans, funding would be awarded to mostly white, German-born, and classically-educated musicians with little demonstrable impact on the target populations. Given these differences, one might assume that the implicit logic with POC-led festivals is an extended benefit for the organisers and redistribution of capital. To be clear: there is no causal evidence linking funding decisions to the ethnicity of the applicant. However, in surveying all the possible explanations for the jury's decision process, the ethnic and cultural background of applicants presents one possible correlation.

Yet, perhaps this distinction could be explained just as well by the cultural products and not individuals' identities. Instead of supporting POC, perhaps the jury simply placed more value on minority cultural practices. For example, it's possible that the jury did not reject classical instrumental lessons based on genre or who received the money, but rather used the limited resources to promote the tabla, the oud, or the bağlama. One argument in support of this view is the continued funding of a world music duo over the course of many years. The white German man leading the group does not qualify as a marginalised minority, but his informed performances of and workshops on different world traditions might have nonetheless fulfilled the jury's target values.

Therein lies the difficulty of hidden curriculum analysis: without explicit criteria, the underlying value systems can only be guessed at. The evolving societal context in which these decisions have been made introduces too many variables to definitively identify the values. However, comparisons between similar cases facilitate some insight into the "black box" of closed-door decisions (Latour 1987). Giroux (2004) advocates for critical analyses of hidden curricula in public pedagogy in order to disrupt systems of oppression. As opposed to most hidden curricula which reinforce inequality, the LMR's unstated values seem to paradoxically be working to dismantle such systems.

Another silent criteria influencing the funding decisions is the balance between social and musical outcomes. Aside from the LMR's overall focus on music-making, this programme for refugees specifically gives greater weight to social outcomes, including language acquisition and building social contacts. While some of these projects engaged with professional musicians, a majority targeted beginners and amateurs. Many projects presented music-making as the vehicle through which new relationships are forged, interpersonal skills are developed, and language skills are acquired. Such statements relied heavily on platitudes such as 'the universal language of music' and 'music as a means to cross boundaries'. In one project, participants do not actively learn any musical skills but rather reproduce beat patterns and song texts to practice German vocabulary.

The dominance of social outcomes over musical ones manifests through the project leaders' approaches. A majority of projects funded since 2017 were not led by qualified performers or music pedagogues. In fact, most instructors profess backgrounds in the social sciences, not music. This is the case for one project that received multiple years of funding for music lessons in a refugee camp. The instructor is a trained therapist and self-taught musician who uses singing and recorder lessons to promote language acquisition and pro-social behaviour in children aged 5-11. However, the complex note-reading exercises and large intervals and low ranges in the songs do not align with the children's developmental capabilities. In another project, an auto-didactic musician with an interest in experimental art endeavoured to create "noise" ensembles that build soundscapes out of everyday materials. His abstract programme however has been met with uncertainty and disinterest from the nine-year-old students. On the other hand, skilled musicians do not always employ the most pedagogically-informed methods. In fact, in 2015-16 project leaders from classical music performance backgrounds confessed more difficulties in designing projects that fit the needs of participants in camps and temporary living centres.

Nonetheless, the funding of semi-professional or amateur instructors contributes to a pattern of sub-par standards for forced migrants. Because these projects are viewed primarily through a social lens, a low barrier to entry often takes precedence over high musical expectations. This is not to say that musical and social outcomes necessarily conflict. Many of the funded ensembles that routinely welcome recently-arrived asylum seekers perform at professional level, even winning awards outside the "refugee" category.²⁴ However, these ensembles are the exception in a funding programme where projects primarily target children and building 'loose social ties' through informal music making (Woolcock & Narayan 2000).

In short, examining both the chosen and rejected projects, as well as their written and practiced methods, reveals the diverse goals and values of the LMR's funding scheme. One unexpected revelation is that the 'hidden curriculum', in contrast with much of the literature on the topic, seems to skew towards privileging marginalised backgrounds. While stated nowhere explicitly, the jury seemingly considered both the diversity of applicants and musical styles when choosing the profile of yearly projects. In this way, although the explicit goals foreground musical skills and social capital, monetary distribution delivered more equitable opportunities for non-traditional recipients. Combined with the implementation of two-year grant cycles and support for bands, the LMR has shaped the field to increase the representation of marginalised cultures and communities in NRW's funding landscape.

²⁴ For examples, see Train of Hope in Dortmund & the Allerwelt Ensemble in Rheinhausen.

2020-2021: A New “Crisis”

The spread of COVID-19 and ensuing lockdowns in March 2020 brought the culture sector in Germany, including the amateur music scene, to a halt. Operating as nonprofit organisations or grassroots gatherings, many initiatives lacked the spaces to commune, much less the resources to acquire air purifiers, COVID tests, and masks. While professional organisations benefited from federal aid, amateur musicians received much less assistance (Sonderfonds 2021). Per official social-distancing orders, in-person music-making was banned for much of 2020 and the first half of 2021.

This section will detail how project leaders responded to the COVID-19 pandemic and continued to support its participants. While the frameworks established by the LMR in previous years allowed socially-skilled actors on the ground to fulfil their ‘duties of care’, social-distancing measures nevertheless accelerated the isolation of the most vulnerable groups. This rupture to the field has shown the importance of multipliers and intermediaries in maintaining stability in the face of uncertainty.

Remarkably only four of the 32 LMR-funded projects in 2020 were cancelled – quite a feat not only for project leaders, but also the institution. The director of projects with refugees at the LMR credits their strong relationship with funding recipients. Over the course of 2020 they maintained frequent contact with project leaders, offering support and sharing best practices across the programme. Nearly all projects continued in alternative formats. Instrumental lessons moved online, facilitated via video call, WhatsApp audio messages, or even per telephone. Group lessons were broken up into individual meetings, held either digitally or outside. A music therapy offering exchanged audio messages. One band focused on writing songs for their first full-length album while another filmed a short documentary.

However, many of the projects continued simply by breaking state guidelines. These transgressions varied from ignorance of local ordinances to wilful defiance of the law. Most cases can be explained by project leaders’ unawareness of changes to the regulation. Others exploited loopholes or ambiguities in the rules that were technically permitted, but did not follow the spirit of the law. For example, framing an open music workshop as a private meeting of friends allowed some projects to extend well beyond the time public meetings were banned.

In the most extreme example, one jam session continued throughout the pandemic as a form of protest against the lockdown measures. While the normal workshop format, which had been funded since 2017, broke off after November 2020, some core participants formed a smaller drum circle which continued throughout the winter lockdown.²⁵ During my visit, very little music-making

²⁵ These weekly meetings were not funded by the LMR, but clearly stemmed from one of their long term funded programmes.

transpired, replaced instead by political discussions and planning for the weekend's anti-lockdown demonstration.

However, this drum circle does not represent the attitudes of the entire programme. Most projects which continued did so out of a duty of care to participants. Yet considering that forced migrants are more likely to have precarious health conditions, one might question whether the continuation of these projects acted in participants' best interest (Pavli & Maltezou 2017). Those who have escaped conflict zones are more likely to have long-term chronic illnesses and disabilities (Alberer et al. 2016). Furthermore, structural differences in the healthcare system, such as access to providers, language skills, legal status and cultural differences exacerbate the inequity (Bozorgmehr & Razum 2015; Razum & Bozorgmehr, 2016). Given the increased risk of COVID-19 for those with pre-existing health conditions, one could argue that music projects should not have continued.

Yet the duty of care encompasses other elements of well-being, especially mental health. Lockdown and social isolation measures acutely impacted this population (Júnior et al. 2020), in effect 'doubly marginalising' them.²⁶ For those newly-arrived in Germany, an already precarious situation was worsened by loss of work, housing instability, and the closures of schools and public services. Many did not have the resources or infrastructure to partake in remote work and learning. Furthermore, the closure of public spaces severed lines of communication and informal contacts or 'weak ties' – a crucial element for building social capital (Dubos 2017. See also Bartscher et al. 2021, Borgonovi & Andrieu 2020, Pitas & Ehmer 2020). As trusted individuals within these communities, project leaders provided support when many of these channels fell away. Within this broader conception of well-being, the decision to continue music programming in the lockdown became more complex.

This tension could be seen in one project that met through the end of 2020 in defiance of the second lockdown. These weekly sessions offered not only piano and oud lessons, but also informal advice. The project leader, fluent in German and Arabic, has helped participants navigate the asylum system, find educational opportunities for their children, and secure jobs. For one Syrian woman and her two severely disabled sons, these weekly meetings were vital for the family to ask questions and foster social bonds with other Arabic-speakers. With closed government offices and increased wait times for bureaucratic decisions, many were left in a state of limbo without everyday forms of support.

²⁶ This term is mostly used in gender studies to describe the layered impacts of intersectional societal marginalisation (See Alhayek 2014, Lemish & Muhlbauer 2012, Rajni 2020, Tam 2010). Here it refers to legal marginalisation by the asylum process as well as social and economic marginalisation by preventing artists from exercising their craft and being able to earn a living.

In this context, the duty of care manifests in a number of ways. Based on government regulations and the interest of physical health, these amateur music-making projects should not have continued. But taking into consideration the needs of an already vulnerable demographic, one might justify these meetings in that they mitigated other forms of harm. Such theories of radical care focus especially on these structurally disadvantaged communities within a society (Hobart & Kneese 2020). While “care” has been increasingly co-opted by neoliberal concepts of self-care and personal mental health management (Chatzidakis et al. 2020), it stems from self-organised queer and POC community services that filled gaps left by the state. As Hobart and Kneese write, ‘care contains radical promise through a grounding in autonomous direct action and nonhierarchical collective work’ (2020, p. 10). And through this bottom-up action, many projects provided services that extended well beyond the music. In considering the ethics of care, project leaders saw themselves as giving support where other institutions had failed.

Yet, these forms of care could only be administered where relationships already existed; in many cases, participants simply could not be reached. Since 2015, many of these offerings relied on personal engagement, usually in the form of face-to-face invitations and transportation to the project site. When programmes moved online and individuals were confined to their homes, participation plummeted, particularly in offerings for women and children. In youth projects, the severing of normal means of communication (via schools or extra-curricular institutions) meant a complete loss of contact with parents and guardians. Female participation in projects plummeted as the burden of care for children and extended family members fell disproportionately on women in the lockdown (Power 2020).

In this way the pandemic exacerbated a problem that emerged before 2020. As asylum seekers increasingly pursue their own paths in German society, they are more difficult to reach as a target population. Many have found homes, completed language courses and apprenticeships, and are working alongside their German-born peers (Brücker et al. 2020). As an LMR employee said, ‘This is a good sign, it means they have other obligations and more choice in how to spend their free time’.²⁷ But on the other hand, individuals who could still benefit from these interventions are more difficult to reach. Those who are not comfortable communicating in German and are no longer subject to state-mandated integration initiatives may simply recede into so-called “parallel societies” with little contact to multipliers or intermediary organisations (Bukow et al. 2007, Heitmeyer 1996). With the effects of the pandemic, especially the prolonged second and third lockdowns in winter 2020-21, those few remaining points of contact may not be recoverable.

²⁷ 'Das ist ein gutes Zeichen, denn es bedeutet, dass sie andere Verpflichtungen haben und mehr Wahlmöglichkeiten bei der Gestaltung ihrer Freizeit.'

Applications for 2021 funding point to the pandemic's potential long-term impact. In 2020 most projects were completed in one form or another, perhaps owing to the wartime spirit of crisis management in the first lockdown (Montiel et al. 2021), yet at the start of 2021 few project leaders attempted to begin during the second and third lockdowns. The decline in applications corroborates this reading. 58 projects applied for funding in 2020 while only 27 did so in 2021. This trend did not just affect one-day festivals or newly-formed ensembles, but also long-term, sustainable projects. A nationally-recognised drum ensemble dissolved, a number of bands broke up, and a successful preschool music offering was cancelled, all citing the effects of the pandemic. At the time of writing (August 2021), some funded projects for 2021 have yet to commence and fears of another winter of cancelled cultural events permeate funding institutions.

The future of music programmes 'for' refugees in NRW

With the prospect of returning to some degree of pre-pandemic normality in 2022, the LMR is re-evaluating the future of its funding programme. To borrow Emirbayer and Mische's (1998) temporal language when it comes to agentic decision-making, the LMR is drawing on past experiences with an eye to future sustainability in order to meet the present needs of its target beneficiaries. The sustainability of culture programming – alternatively conceived as long-term returns on investment for state funding – has become a watchword in cultural policy (Sacco 2011, *White Paper* 2008). The workshops, concerts, and encounters that took place in 2015-16 met the immediate demand for offerings in camps, but were not designed to extend after the funding period. The structural changes in 2017 took steps towards the goal of fostering music-making that could sustain itself beyond the auspices of the institution. Additionally, since 2019 the LMR has prioritised projects with forced migrants in leadership positions and offered a number of professional development opportunities for those working towards careers in the music industry. However, their goal of sustainability can only be reached if 1) amateur musicians have the skills, know-how, and infrastructure to continue and 2) if aspiring professionals can break into the culture sector.

The effects of the pandemic have challenged both of these outcomes. First of all, the landscape of projects and amateur music-making has been altered. Since the first lockdown, many longstanding ensembles and organisations have taken on new forms or dissolved. Especially in the amateur scene, some are finding it difficult to reintegrate into their communities without the routine of regular social contact and rehearsals. In popular music, many promising bands and ensembles have languished without the opportunity to perform. In the professional sphere, the uncertainty over future closures has slowed live music's return in 2021. With some institutions and entities in the arts permanently transformed or closed, the has changed significantly, requiring renewed efforts to integrate marginalised

groups into this network.

Furthermore, pre-pandemic challenges have not receded. As the programme enters its eighth year, the need for “refugee projects” in Germany is being questioned. On the one hand, until migrants are able to participate in society at the same level as their native-born counterparts (the definition of integration as per the Federal Ministry of the Interior, Building and Community, 2020), there is still demand for these programmes. However, continuing to define these individuals by experiences of flight nearly a decade after their arrival might hinder efforts to recognise them as fully-fledged members of society (Nguyen 2019). Yet, when they stop identifying by this label, their funding options become more limited, creating an incentive to continually ‘other’ oneself or ‘self-orientalise’ (Dirlik 1996, Liu 2017, Yan & Santos 2009).

To solve these problem, the LMR has chosen a middle path. The programme’s change of name from “music projects for refugees” to “cultural and inclusive diversity in music” (*Kulturelle und inklusive Vielfalt in der Musik*) signals an expanded set of priorities for applicants. With this new development, the programme director hopes that projects will include other marginalised groups representing different facets of diversity beyond asylum status.

And yet, the refugee experience continues to be at the centre of these programmes. As one of the few public institutions still targeting funding for forced migrants, the LMR’s influence in the field has expanded in the past few years. But these ruptures have unsettled trajectories and norms established before 2020 with mixed results. Multipliers relied on pre-existing networks to fulfil their duty of care to those in need during the pandemic. Without the LMR’s structural innovation in two-year funding and support for ensembles, these socially-skilled actors might not have been in the position to deliver services. Furthermore, the LMR’s hidden curriculum to increase the diversity of actors in the field laid the groundwork for intermediaries to establish and retain contact with marginalised groups. Considering the initial framework of this funding programme ‘for refugees’ – the capital it required and its approach to difference –the LMR’s actions in the field have worked to devolve centralised structures and diffuse power to more stakeholders. In this way, the LMR paradoxically strives to make its role obsolete. Despite these steps forward, the social ties within the field have shrunk as many of those in precarious situations have lost contact since the lockdowns began. As cultural programming and European asylum policies will face more challenges in the coming years, the LMR and the field of music programmes with forced migrants will continue to change with it.

Works Cited

Alberer, M., Wendeborn, M., Löscher, T. & Seilmaier, M. 2016. Spectrum of diseases occurring in refugees and asylum seekers: Data from three different medical institutions in the Munich area from 2014 and 2015. In *Deutsche Medi-*

zinische Wochenschrift. 2016 Jan. 141(1), e8-15.

Alhayek, K. 2014. Double Marginalization: The Invisibility of Syrian Refugee Women's Perspectives in Mainstream Online Activism and Global Media. In *Feminist Media Studies* 14 (4), pp. 696–700.

Armstrong, E. A. & Bernstein, M. 2008. Culture, power, and institutions: A multi-institutional politics approach to social movements. In *Sociological Theory* 26(1), pp. 74–99.

Campion, R. 2021. *Wirkungsbericht: Kulturelle und inklusive Vielfalt in der Musik, Landesmusikrat NRW 2015-2021*. Landesmusikrat NRW, pp. 1–58,

Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Four Essays (Holquist, M., Ed.; Emerson, C. & Holquist, M., Trans.). University of Texas Press.

Bartscher, A. K., Seitz, S., Siegloch, S., Slotwinski, M. & Wehrhöfer, N. 2021. Social capital and the spread of covid-19: Insights from European countries. In *Journal of Health Economics* 80(2), IZA DP No. 13310 <https://docs.iza.org/dp13310.pdf> (Zugriff 22.11.2021).

Bennett, T., Savage, M., Silva, E. B., Warde, A., Gayo-Cal, M. & Wright, D. 2009. *Culture, class, distinction*. Routledge.

Borgonovi, F. & Andrieu, E. 2020. Bowling together by bowling alone: Social capital and COVID-19. In *Social Science & Medicine* 265, 113501.

Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.

Bourdieu, P. 1987. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard university press.

Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. 1992. *An invitation to reflexive sociology*. University of Chicago press.

Bozorgmehr, K. & Razum, O. 2015. *Effect of restricting access to health care on health expenditures among asylum-seekers and refugees: A quasi-experimental study in Germany, 1994–2013*. In *PloS One* 10(7), e0131483.

Brücker, H., Kosyakova, Y. & Schuß, E. 2020. *Integration in Arbeitsmarkt und Bildungssystem macht weitere Fortschritte*. IAB-Kurzbericht No. 04/2020. Institut für Arbeitsmarkt- und Berufsforschung.

Bukow, W.-D., Nikodem, C., Schulze, E. & Yildiz, E. 2007. Was heißt hier Parallelgesellschaft? Zum Umgang mit Differenzen. In *Was heißt hier Parallelgesellschaft? Zum Umgang mit Differenzen*. W.-D. Bukow, C. Nikodem, E. Schulze, & E. Yildiz (Eds.). VS Verlag für Sozialwissenschaften, pp. 11–26.

Chatzidakis, A., Hakim, J., Littler, J., Rottenberg, C. & Segal, L. 2020. From carewashing to radical care: The discursive explosions of care during Covid-19. In *Feminist Media Studies* 20(6), pp. 889–895.

Clemens, E. S. 1993. Organizational repertoires and institutional change: Wo-

- men's groups and the transformation of US politics, 1890-1920. In *American Journal of Sociology* 98(4), pp. 755–798.
- DiMaggio, P. 1988. Interest and agency in institutional theory. In *Institutional patterns and organizations culture and environment*. L. Zucker (Ed.). Ballinger, pp. 3–21.
- Dirlik, A. 1996. Chinese history and the question of orientalism. In *History and Theory* 35 (4), pp. 96-118.
- Dubos, R. 2017. *Social capital: Theory and research*. Routledge.
- Duffy, M. 2005. Performing identity within a multicultural framework. In *Social & Cultural Geography* 6 (5), 677–692.
- Elliott, D., Silverman, M. & Bowman, W. 2016. *Artistic citizenship: Artistry, social responsibility, and ethical praxis*. Oxford University Press.
- European Commission. 2015. *EU-Turkey joint action plan* (MEMO/15/5860). https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/MEMO_15_5860
- EuroStat. 2021. *Asylum applicants by type of applicant, citizenship, age and sex - Annual aggregated data (rounded)*. European Commission. https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/migr_asyappctza/default/table?lang=en
- Fligstein, N. 2001. Social skill and the theory of fields. In *Sociological Theory* 19(2), 105–125.
- Fligstein, N. & McAdam, D. 2012. *A theory of fields*. Oxford University Press.
- Freire, P. 1996. *Pedagogy of the oppressed* (revised). Continuum.
- Georgiou, M. & Zaborowski, R. 2017. *Media coverage of the “refugee crisis”: A cross-European perspective*. Council of Europe.
- Ghorashi, H. 2008. Giving Silence a Chance: The Importance of Life Stories for Research on Refugees. In *Journal of Refugee Studies* 21(1), pp. 117–132.
- Giddens, A. 1984. *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Univ of California Press.
- Giroux, H. A. 2004. Cultural studies and the politics of public pedagogy: Making the political more pedagogical. In *Parallax* 10(2), pp. 73–89.
- Giroux, H. A. & Penna, A. N. 1979. Social education in the classroom: The dynamics of the hidden curriculum. In *Theory & Research in Social Education* 7(1), pp. 21–42.
- Haug, S. 2008. Migration Networks and Migration Decision-Making. In *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(4), pp. 585–605.
- Heck, G. & Hess, S. 2017. Tracing the effects of the EU-Turkey Deal. Movements. In *Journal for Critical Migration and Border Regime Studies* 3(2), pp. 35–56.

- Heitmeyer, W. 1996, August 23. Für türkische Jugendliche in Deutschland spielt der Islam eine wichtige Rolle. In *Die Zeit*. <https://www.zeit.de/1996/35/heitmey.txt.19960823.xml> (Zugriff 16.11.2021).
- Hennion, A. 2010. Loving music: From a sociology of mediation to a pragmatics of taste. In *Revista Comunicar* 17(34), pp. 25–33.
- Hobart, H. J. K. & Kneese, T. 2020. Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times. In *Social Text* 38(1 (142)), pp. 1–16.
- Holmes, S. M. & Castañeda, H. 2016. Representing the “European refugee crisis” in Germany and beyond: Deservingness and difference, life and death. In *American Ethnologist* 43(1), pp. 12–24.
- Hugman, R., Bartolomei, L. & Pittaway, E. 2011. Human Agency and the Meaning of Informed Consent: Reflections on Research with Refugees. In *Journal of Refugee Studies* 24(4), pp. 655–671.
- Integration*. (n.d.). Federal Ministry of the Interior, Building and Community. Retrieved September 20, 2021, from http://www.bmi.bund.de/EN/topics/community-and-integration/integration/integration.html;jsessionid=27096C571313D9052B2B0C469C44D2CE.2_cid364?nn=9385968
- Júnior, J. G., Sales, J. P. de, Moreira, M. M., Pinheiro, W. R., Lima, C. K. T. & Neto, M. L. R. 2020. A crisis within the crisis: The mental health situation of refugees in the world during the 2019 coronavirus (2019-nCoV) outbreak. In *Psychiatry Research* 288, 113000.
- Kiwan, N. & Meinhof, U. H. 2011. Music and migration: A transnational approach. In *Music and Arts in Action* 3(3), pp. 3–20.
- Latour, B. 1987. *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Harvard university press.
- Lee, I. S., Arcodia, C. & Lee, T. J. 2012. Key Characteristics of Multicultural Festivals: A Critical Review of the Literature. In *Event Management* 16(1), pp. 93–101.
- Lemish, D. & Muhlbauer, V. 2012. “Can’t Have it All”: Representations of Older Women in Popular Culture. In *Women & Therapy* 35(3–4), pp. 165–180.
- Liu, H. 2017. Beneath the white gaze: Strategic self-Orientalism among Chinese Australians. In *Human Relations* 70(7), pp. 781–804.
- Lucassen, L. 2018. Peeling an onion: The “refugee crisis” from a historical perspective. In *Ethnic and Racial Studies* 41(3), pp. 383–410.
- Malkki, L. H. 1995. Refugees and exile: From “refugee studies” to the national order of things. In *Annual Review of Anthropology* 24(1), pp. 495–523.
- Montiel, C. J., Uyheng, J. & Dela Paz, E. 2021. The Language of Pandemic Leaderships: Mapping Political Rhetoric During the COVID-19 Outbreak. In *Political Psychology* 42 (5), pp. 747–766.

- Nguyen, V. 2019. Refugeetude: When does a refugee stop being a refugee. In *Social Text* 37(2), pp. 109–131.
- Ong, A. 2003. *Buddha is hiding*. University of California Press.
- Pavli, A. & Maltezou, H. 2017. Health problems of newly arrived migrants and refugees in Europe. In *Journal of Travel Medicine* 24(4).
- Pitas, N. & Ehmer, C. 2020. Social Capital in the Response to COVID-19. In *American Journal of Health Promotion* 34(8), pp. 942–944.
- Power, K. 2020. The COVID-19 pandemic has increased the care burden of women and families. In *Sustainability: Science, Practice and Policy* 16(1), pp. 67–73.
- Rajni. 2020. Gender and Disability: Dual Marginalization. In *Indian Journal of Gender Studies* 27(3), pp. 410–419.
- Rao, H. 1994. The social construction of reputation: Certification contests, legitimation, and the survival of organizations in the American automobile industry: 1895–1912. In *Strategic Management Journal* 15(S1), pp. 29–44.
- Rao, H., Morrill, C. & Zald, M. N. 2000. Power plays: How social movements and collective action create new organizational forms. In *Research in Organizational Behavior* 22, pp. 237–281.
- Razum, O. & Bozorgmehr, K. 2016. Restricted entitlements and access to health care for refugees and immigrants: The example of Germany. In *Global Social Policy* 16(3), pp. 321–324.
- Renz, T. 2016. *Nicht-Besucherforschung*. Transcript-Verlag.
- Ruef, M. & Scott, W. R. 1998. A multidimensional model of organizational legitimacy: Hospital survival in changing institutional environments. In *Administrative Science Quarterly*, pp. 877–904.
- Schubert, W. H. 2010. Outside curricula and public pedagogy. In *Handbook of public pedagogy: Education and learning beyond schooling*. J. A. Sandlin, B. D. Schultz & J. Burdick (Eds.). Routledge, pp. 10–19.
- Scott, W. R. 2013. *Institutions and organizations: Ideas, interests, and identities*. Sage publications.
- Sewell Jr, W. H. 1992. A theory of structure: Duality, agency, and transformation. In *American Journal of Sociology* 98(1), pp. 1–29.
- Small, C. 1998. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Sonderfonds des Bundes für Kulturveranstaltungen*. 2021. Bundesregierung. <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/sonderfondskulturveranstaltung-1917654>
- Tam, S. M. 2010. Dealing with Double Marginalization: Three Generations of

Nepalese Women in Hong Kong. In *Asian Journal of Women's Studies*, 16(2), pp. 32–59.

Triandafyllidou, A. 2009. Sub-Saharan African immigrant activists in Europe: Transcultural capital and transcultural community building. In *Ethnic and Racial Studies* 32(1), pp. 93–116.

Weber, K., Rao, H. & Thomas, L. G. 2009. From streets to suites: How the anti-biotech movement affected German pharmaceutical firms. In *American Sociological Review* 74(1), pp. 106–127.

Westermann, A. 2019, March 14. *Migrant Knowledge: An Entangled Object of Research (World)* [Text]. <https://Migrantknowledge.Org/>; Migrant Knowledge. <https://migrantknowledge.org/2019/03/14/migrant-knowledge/>

White Paper on Intercultural Dialogue. 2008. Council of Europe.

Woolcock, M. & Narayan, D. 2000. Social capital: Implications for development theory, research, and policy. In *The World Bank Research Observer* 15(2), pp. 225–249.

Yan, G. & Santos, C. A. 2009. “CHINA, FOREVER”: Tourism Discourse and Self-Orientalism. In *Annals of Tourism Research* 36(2), pp. 295–315.

Bibliographische Notizen

Seidlitz, Kirsten. 2020. *Musik & politischer Konflikt aus der Türkei*. Bielefeld: transcript Verlag. 234 Seiten.

„Musik aus der Türkei ist in Deutschland allgegenwärtig.“ Diese Aussage kann ich aus meiner Kölner Perspektive unterschreiben. Aber was bedeutet eigentlich "aus der Türkei"? Es wird sich zeigen, dass es hierbei um weit mehr geht als bloß um eine räumlich verlagerte Musikpraxis.

Das Buch beginnt mit einer knappen theoretischen Einführung zur sozialen Bedeutung von Musik mit einem Schwerpunkt auf der Diaspora. Seidlitz stellt im Anschluss ihre drei (hier kurz gefassten) Forschungsfragen vor, denen sie im Kern mit Leitfadeninterviews nachgeht: Wie wird aus der Diaspora musikalisch-politisch kommentiert, wie beeinflusst die Musik sozialer Minderheiten aus der Türkei deren Status in Deutschland und welche Rolle spielt für Musiker*innen die Rezeption des eigenen Schaffens in der Türkei? Dabei unterscheidet sie zwischen drei „Minderheitengruppen“: Kurd*innen, Alevit*innen und linke Systemkritiker*innen. Erst im Anschluss begründet sich das Forschungsinteresse aus Seidlitz' eigener Biografie. Auf einem Straßenfest lernte sie die Leiterin eines türkischen Chores kennen, dem die Autorin beitrug und der für sie als Ausgangspunkt eines riesigen Netzwerks türkisch- und kurdischstämmiger Musiker*innen mit Bezug zu den urbanen Ballungsräumen um Köln und Berlin fungierte.

Beeindruckend ist der Umfang, in dem die Autorin in die verschiedenen Diaspora-Communities eingetaucht ist. Die persönliche Erschließung struktureller Verbindungen der interviewten Protestmusiker*innen wird im Analyseteil nachvollziehbar und untermauert den Expertenstatus einiger ausgewählter Musiker*innen. Seidlitz spricht jedoch nicht nur mit namhaften Künstler*innen, sondern interviewt auch jene, deren musikalisches Schaffen weniger von professionellen Interessen geprägt ist. So ergibt sich eine vielfältige Stichprobe, vom Hochschullehrer über den Solokünstler bis hin zum Baglama-Lehrer aus dem Veedel.

Seidlitz formuliert mit großem Respekt vor Selbstzuschreibungen der Interviewten. Diese Notwendigkeit überzeugt im Fall der Kurd*innen oder Alevit*innen, deren Zugehörigkeit nicht staatlich erfasst wird. Jedoch birgt diese Vorsicht auch die Gefahr, begriffliche Präzision einzubüßen, wie Seidlitz selbst in Bezug auf die Identitätskategorie „links“ feststellt. Auch die wiederholten Selbstzuschreibungen als (un-)politisch drängen immer wieder die Frage nach dem zugrundeliegenden Verständnis des Politischen in den Vordergrund. Die Einleitung berichtet von unterschiedlichen Strategien musikalisch-politischen Handelns. Biografien auf solch implizit politisches Handeln hin zu untersuchen scheint mir ein fruchtbarer Ansatzpunkt für weitere Analysen.

Zeitweise hat man als Leser*in den Eindruck, selbst durch Seidlitz' Ausdrucksweisen ein Gespür für die Einstellungen der Interviewpartner*innen zu bekommen, so tief scheint sie in die Gemeinschaft eingetaucht. Diese Momente werden jedoch relativiert durch die Kontrastierung mit ergänzenden Perspektiven weiterer Gesprächspartner*innen oder staatlichen Positionierungen zum Thema. So bieten Seidlitz' Berichte eine multiperspektivische und emisch motivierte kulturelle Verständnisgrundlage. Kirsten Seidlitz hat ein hochaktuelles Buch verfasst, das neben dem Nachvollzug musikalischer Biografien auch eine kompakte Einführung in die gesellschaftliche Heterogenität auf dem Gebiet der Türkei und deren Verflechtungen mit der Geschichte des Staates bietet. Die Autorin leistet mit diesem Buch - in Ergänzung zu Maria Wurms und Martin Greves Untersuchungen - einen bedeutenden Beitrag zum Verständnis türkischer und kurdischer Musikkultur, deren sozialer Dimension sowie zum deutsch-türkisch-kurdischen Verständnis im Allgemeinen.

Literatur

Greve, Martin (2003): Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland. Stuttgart: Metzler.

Wurm, Maria (2006): Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland. Bielefeld: transcript Verlag (Kultur und soziale Praxis).

JN

Dreier-Andres, Wolfgang (Hg.). 2020. *Schichten - Strömungen – Spannungsfelder. Volksmusikalische Zeitfenster in Salzburg 1816–2016. Dokumentation des Symposions auf Burg Hohenwerfen, 9.–11. November 2016. Eigenverlag des Salzburger Volksliedwerkes. Salzburg.*

Die vom Salzburger Volksliedwerk als „bisher umfassendste gedruckte Geschichte der Salzburger Volksmusik“ bezeichnete Konferenzschrift vereinigt die überarbeiteten Fassungen der Referate und Beiträge von 19 Autorinnen und Autoren als Dokumentation des Symposions auf Burg Hohenwerfen vom 9. – 11. November 2016. Gewidmet ist die Veröffentlichung Rudolf Pietsch, der auf der Tagung 2016 referierte, aber die Veröffentlichung seines Aufsatzes nicht mehr miterleben durfte, er starb Februar 2020.

Der forschende Blick auf die Salzburger Volksmusik umfasst rund 200 Jahre, beginnend mit Lorenz Hübner, der sich in seiner Beschreibung des Erzstiftes und Reichsfürstenthums Salzburg auch dem Salzburger Volkslied widmete (1796), und dem Salzburger Teil der Sonnleithner Sammlung (1819) bis in die Gegenwart des Symposions 2016, in der auch aktuelle Musizierformen wie die „Neue Volksmusik“ eine Rolle spielen oder gegenwärtige Aufführungspraktiken einen Blick auf frühere Schichten ermöglichen. Einen Rahmen für die Aufsätze

bilden dabei die von Wolfgang Dreier-Andres zusammengestellte und strukturierte Zeittafel über diese 200 Jahre – mit den für die Salzburger Volksmusikgeschichte bedeutenden Sammlungen, Veröffentlichungen und Feldforschungen – zu Beginn und der in Teilen recht launig angelegte resümierende Rückblick auf die Vorträge durch den Schriftsteller Bodo Hell als Abschluss des Bandes.

Der Titel des Sammelbandes legt es nahe, in den Aufsätzen nach Beispielen für Schichten, Strömungen und Spannungsfeldern zu suchen. Schichten findet man etwa bei Silvan Wagners Ausführungen zu „Praktischen Aufführungen mittelalterlicher Proto-Volksmusik [...]“ am Beispiel der Lieder des Mönchs von Salzburg. Wagner erläutert am Beispiel seines eigenen forschenden Musizierens, wie anhand des Prozesses der Performanz Erkenntnisse über mittelalterliche Lieder gewonnen werden können, im Hinblick auf die Lieder des Mönchs von Salzburg insbesondere auf deren Überlieferungen in einer Handschrift aus dem Besitz des Salzburger Goldschmidts Peter Spörl. Auch in Rudolf Pietschs Ausführungen zu den 24 Abtenauer Tänzen steht ein aufführungspraktischer Zugang zu überlieferter Volksmusik im Mittelpunkt, die Frage, ob und wie die einstimmig überlieferte Musik mehrstimmig (als Schicht sozusagen) aufgeführt werden kann. In einem hierin vergleichbaren Beitrag zur Aufführungspraxis zeigt Josef Radauer auf, wie abwechslungsreich die Mehrstimmigkeit bei Volksliedern gestaltet werden kann. Harmonische Schichten bildet die Bordunmusik: In zwei Beiträgen wird die Geschichte der (nicht immer tatsächlich als solche anzusehenden) Borduninstrumente Sackpfeife (Michael Vereno) und Drehleier (Simon Wascher) als Teil der Volksmusik Salzburgs und weit darüber hinaus erörtert.

Strömungen begegnen einem beispielsweise bei den sich im Laufe der Zeit wandelnden Zielen des Sammelns und Herausgebens von Volksmusik sowie in der Forschungsgeschichte. Eine weniger in der Bauernschaft als vielmehr von Handwerkern praktizierte Volksmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts wirft, wie Thomas Hochradner in seinem Beitrag anhand der Spiellizenzen in Salzburg und Umgebung feststellt, ein neues Licht auf die „Entstehung“ der Musik, die heute als „Volksmusik“ aufgefasst wird. Dies weist er weiterhin auch anhand der Herausgabe des Mildheimischen Liederbuchs (1799) nach, die nicht die Sammlung des Liedguts in der Bauernschaft zum Ziel hatte, sondern die moralische Erziehung derselben. Ähnliches beschreibt Eva Maria Hois in ihrem Überblick über das Salzburger Volkslied der letzten zweihundert Jahre. Hier geht es um textliche und melodische Veränderungen, auch hervorgerufen durch die Intentionen der verschiedenen Sammlungen, etwa durch volksbildnerische, ästhetisierende Bestrebungen in den 1920er und -30er Jahren. Strömungen gab es in der Geschichte und Überlieferung der Jodler: In ihrem Beitrag untersucht Evelyn Fink-Mennel die Quellenlage sehr detailreich und stellt sie übersichtlich in einer Tabelle zusammen. Strömungen sind auch in den bürgerlichen volksmusikalischen Erneuerungsbewegungen festzustellen, die dem Volkslied

folkloristische, nationalistische oder volksbildnerische Rollen zugeschrieben, Ulrich Morgenstern wartet hierzu wie gewohnt mit umfangreicher Literaturkenntnis auf. Seine Darstellung widmet sich dabei auch der wechselseitigen Beeinflussung der Strömungen in Deutschland und Österreich, bis hin zur Folkbewegung in Deutschland und in der Neuen Volksmusik.

Die Spannungsfelder – um nun den dritten Begriff des Buchtitels aufzugreifen – sind besonders eindringlich den protokollierten Gesprächen und Diskussionen zu entnehmen. In den beiden Teilen „Folk und Volksmusik retrospektiv“ werfen Ernst Huber (Mitbegründer von Broadlahn) und Wolfgang Dreier-Andres (Teil 1) sowie Harald Dengg (damaliger Veranstalter) (Teil 2) einen Blick zurück auf das Symposium zum Thema „Folk und Volksmusik“ in Goldegg im Jahr 1989, um auch die Entwicklung, die die Forschung und die Pflege seitdem nahmen, zu reflektieren. Der Abschluss des Bandes durch Bodo Hell mit einem Jandl-Gedicht sowie die immer wieder zum Schmunzeln anregende Diskussion Maria Walcher/Hubert von Goisern zeigen, dass Spannungsfelder auch sehr vergnügliche Aspekte haben können.

Auch die weiteren Beiträge beeindrucken durch ihre Informativität. Zu nennen wären die Beiträge von Walter Deutsch zu den „Melodietypen in Salzburger Volksmusiksammlungen“ und von Ernst Schusser zu der Entwicklung einiger erzählender Lieder während 200 Jahren bis in die Gegenwart. In dem Beitrag von Irene Holzer zu den wenigen Volkslieddrucken des Verlags Cappi & Diabelli wird dargelegt, dass die Bearbeitungen einiger Sing- und Tanzweisen aus der Veröffentlichung von Ziska/Schottky durch Anton Diabelli Rückschlüsse auf die damalige Volksmusikrezeption zulassen. Insgesamt liegt mit dieser Konferenzschrift ein interessanter und umfangreicher, über die Region Salzburg deutlich hinausweisender Band vor, dessen Informationsdichte noch durch eine beigefügte Audio-CD mit 27 Hörbeispielen zu den Beiträgen abgerundet wird.

AR

Diskographische Notizen

Misagh Joolae: *Ferne*. Pilgrims of Sound. 2020.

Misagh Joolae: *Unknown Nearness*. Pilgrims of Sound. 2021.

Der in Berlin lebende persische Musiker Misagh Joolae, Virtuose auf der Spießgeige kemancheh, hat etwas Außergewöhnliches geschafft: Seine beiden ersten Alben wurden gleich beide mit der Nominierung für den Preis der Deutschen Schallplattenkritik bedacht. Dies ist umso bemerkenswerter, da beide Alben primär Solo-Alben sind, mit einem Instrument, das lange im Schatten der persischen klassischen Musik stand und das der auch auf der Violine klassisch geschulte Musiker spieltechnisch neu erfindet. Während das erste Album *Ferne* zusammen mit dem Perkussionsvirtuosen Sebastian Flaig entstand, ist das

zweite in Pandemie-Zeiten entstandene Album *Unkown Nearness* ein komplettes Solo-Album. Joolae orientiert sich dabei weniger am Virtuositum des Weltmusik-Stars Kayan Kalhor, der das Instrument kemancheh in das Rampenlicht der Musikwelt gerückt hat, sondern an anderen großen Meistern der klassischen persischen Musik wie Parviz Meshkatian, den großen Santur-Meister, aber auch an Bach, Paco de Lucia oder an kurdischer Baglama Musik. Daraus destilliert er eine abstrahierte Tradition, die oft eigene Gemütszustände spiegelt. Auf dem Album *Ferne* wird dies besonders deutlich in Tracks wie "Scharfsinn" oder "Ekstase", Stücken, die sich oft aus kleinen melodischen Zellen, basierend auf dem persischen radif-Repertoire, entwickeln und dann komplex weiterentwickelt werden. Spieltechnisch scheint Joolae kaum Grenzen zu kennen: er benutzt die rasgueado-Schlagtechnik einer Flamenco-Gitarre ebenso wie Flageolett und diverse Bogentechniken in einem Tempo, das dem Hörer den Atem verschlägt. Auch in puncto rhythmische Raffinesse und ungerade Taktarten haben beide Alben Phänomenales zu bieten. Besonders in Erinnerung bleiben aber Tracks in denen der Musiker mit seinem Instrument alleine ist und zu meditativen Klangwelten findet, wie in "Deceived Heart" einem Stück des Mystikers Attar aus dem 12. Jahrhundert, bei dem sich der Musiker mit seiner Stimme summend, als einer Art zweitem Instrument selbst begleitet. Zwei außergewöhnliche introvertierte Roots-Alben, die das "Zurückgeworfen-Sein auf sich selbst" der Pandemiezeit zelebrieren und ein neues unerwartetes Licht auf die klassische persische Musik werfen.

P.

Steirische Tonspuren: *Kapelle Kager*

(= Steirische Tonspuren 12). CD-Produktion des Steirischen Volksliedwerks und des ORF Steiermark. Graz 2021.

Als Nummer 12 der Reihe Tonspuren veröffentlichte nun das Steirische Volksliedwerk 26 Tanzmusiken der Kapelle Kager. Die Aufnahmen wurden vom ORF Steiermark zur Verfügung gestellt und stammen aus den Jahren 1960 bis 1970. Die Kapelle wurde 1950 von dem damals 17jährigen Trompeter Walter Kager gegründet und wuchs zu einem Quintett an, das in unterschiedlichen Besetzungen mit Trompete, Klarinette, Posaune, F-Tuba und Steirischer Harmonika/ Akkordeon überlieferte Stücke wie auch eigene Kompositionen spielte. Zu hören war die Tanzmusik der Kapelle bei Bällen, Hochzeiten, Barbarafeiern und Kirtagen, aber auch bei Veranstaltungen des Radio Steiermark, was ihr zu zusätzlicher, überregionaler Bekanntheit verhalf. Das der CD beigelegte Booklet erläutert die einzelnen Stücke und geht näher auf die Entwicklung der Kapelle, ihre Spielweise, mögliche Vorbilder und ihre Spielgelegenheiten ein (Text Eva Maria Hois). Der Seite <https://www.steirisches-volksliedwerk.at> können einige Hörbeispiele entnommen werden.

AR

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Philip Sciandra, Hürth, stiftete dem Institut 6 CDs mit geistlicher und weltlicher Populärmusik sowie für das Archiv zahlreiche Zeitungsausschnitte. Von dem bekannten Sackpfeifen-Forscher **Ernst Eugen Schmidt**, Köln, erhielten wir 24 CDs, vor allem mit Sackpfeifen-Musik sowie Harfen- und Folkmusik. **Beatrix Kraus**, Köln, verdankt das Institut zwei Schallplatten mit Belegen aus der Musikhochschulpraxis sowie den *Katechismus der Musik* von Johann Christian Lobe (26. Aufl., 1896). **Uli Otto**, Regensburg, sandte uns seine mit anderen verfasste, neueste Veröffentlichung *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit: politische Lieder der 1848er Revolution bis heute*. Vom Stadtarchiv Schwelm durch den Archivar **Jens Möllenbeck** erhielt das Institut vier Männerchor-Liederbücher. **Ariane Dettloff**, Köln, überließ unserer Bibliothek die Veröffentlichung *Lebenslaute: Widerständige Musik an unmöglichen Orten*. Von der **Sozialistischen Selbsthilfe Mülheim (SSM) e.V.**, Köln-Mülheim, erhielt das Institut wiederum rund 140 Schallplatten mit populärer Musik, unter anderem mit italienischen Interpreten.

Das Institut bedankt sich auch für digital zur Verfügung gestellte Informationen: bei **Susanne Reber**, Mannheim, für ihren Aufsatz über den jüdischen Kantor Erwin Hirsch aus Mannheim, der für Mannheimer Schulen konzipiert wurde und bei **Matthias Kreuels**, Aachen, für eine Digitalisat des Gesangbuchs *Großer Gott wir loben dich* der sog. „Deutschen Christen“ aus dem Jahr 1941.

Im Jahr 2021 haben 21 Bibliotheken unsere Institutsbibliothek mit Liederbüchern und Büchern zum Thema Populärmusik aus ihren Beständen bereichert. Darunter besonders hervorzuheben aufgrund der zahlreichen Sendungen ist das Zentrum für Populäre Kultur und Musik, ehemals DVA, aus Freiburg. Der dortigen Bibliothekarin **Hanna John** sei ganz herzlich gedankt. Aber auch allen anderen Bibliothekarinnen und Bibliothekaren danken wir für ihre Mühe, unserer Bibliothek Bücher zur Verfügung zu stellen.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei sehr herzlich gedankt!

Aktivitäten

Dr. Lukas Bugiel ist seit März 2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Department Kunst und Musik im Arbeitsbereich Musik. Anfang des Jahres hatte er seine Dissertation *Musikalische Bildung als Transformationsprozess* veröffentlicht. Darin erörtert er die Auslösebedingungen von Lernprozessen, durch die sich wandelt, wie Menschen Musik erfahren, und entwickelt einen Begriff musikalischen Wissens als ihren Gegenstand. Darüber hinaus wird erläutert, wie diese Lernprozesse anhand von Biographien empirisch rekonstruiert werden könnten. Diese empirische Forschungsperspektive elaboriert Bugiel in dem Aufsatz „Musikalische Bildung auf dem Boden der Tatsachen“. Seine Überlegungen zu einem Begriff musikalischen Wissens stellte er im Juli auf dem Online-Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (DGÄ) vor.

Im Rahmen der diesjährigen, von Eckehard Pistrick, Denis Laborde, Raimund Vogels und Michael Fuhr organisierten Herbstschule in Bayonne/Frankreich zum Thema „Leere, Stille und die Erfahrung des Wartens“ hat Lukas Bugiel einen musikphilosophischen Vortrag mit dem Titel „Wie laut ist Musik?“ gehalten. Am Beispiel von John Cages 4‘33“ und lower case, einer Spielart der noise-Musik, diskutierte er die Voraussetzungen der Anwesenheit vermeintlich abwesender oder im Verschwinden begriffener Musik und grundsätzlicher die Voraussetzungen musikalischer Erfahrung.

Linus Eusterbrock hat im Jahr 2021 im Forschungsprojekt MuBiTec-LEA, das am Institut angesiedelt ist und vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wird, zu Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen in der Appmusikpraxis geforscht. Das Projekt wurde im Frühjahr abgeschlossen. Weitere Publikationen der Forschungsergebnisse sind in Arbeit. Gemeinsam mit Christian Rolle und den anderen Teammitgliedern hat Linus Eusterbrock 2021 einen Vortrag auf der Konferenz Research in Music Education am Royal College of Music, London (UK), zum Thema „Safe Spaces and Inspiring Places. How App Musicians Use Places for Aesthetic Experiences“ gehalten sowie eine Präsentation über „Bewegte Klangräume. Wie Musikmachen mit Apps virtuelle soziale Räume schafft“ am Mozarteum Salzburg durchgeführt. Zudem gestaltete er an der Universität zu Köln eine Sitzung der Ringvorlesung „Forschungsperspektiven der Ästhetischen Erziehung und deren Bezugsdisziplinen“. Im Februar 2022 wird Linus Eusterbrock eine Stelle in dem von der DFG geförderten und von Prof. Dr. Oliver Kautny geleiteten Projekt „Hip-Hop's Fifth Element – Knowledge, Pedagogy, and Artist-Scholar Collaboration“ antreten. Das Projekt ist im Department Kunst und Musik der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln angesiedelt, sodass Linus Eusterbrock dem Institut für Europäische Musikethnologie inhaltlich weiterhin verbunden bleiben kann.

Prof. Dr. Oliver Kautny gründete zusammen mit Chris Kattenbeck im Sommersemester 2021 das *Cologne Hip Hop Institute*. Dieses initiiert die Auseinandersetzung mit ästhetischen Praxen des Hip Hop – im Zusammenspiel von Forschung, Lehre und Transfer. ‚Virtuell‘ eröffnet wurde das Institut bereits im Sommersemester durch den Launch der Homepage sowie durch zwei Online-Gastvorträge am 24.6. und 8.7.2021, die im Rahmen des ethnographischen Online-Seminars „Mapping Hip Hop in Cologne“ stattfanden. Der Produzent Detlef Rick aka Rick Ski, ein Pionier des deutschen Old-School Hip Hops, unternahm in seinem Vortrag den historiographischen Versuch, die Genese der deutschen Rap-Szene aus den Tanzpraxen des Old-School-Breakdances abzuleiten. Der zweite Gast war der Rapper und Produzent Kurt Tallert aka Retrogott, dessen Sampling-Ästhetik in Deutschland ab den späten 2000er Jahren bahnbrechend war. Er entfaltete in seiner Lecture eine Theorie des Samplings, die er hermeneutisch auf einen bis dahin noch nicht veröffentlichten Song anwendete, den er abschließend live aufführte. Darin setzt er sich mit seinen jüdischen Wurzeln und mit der Verfolgung seiner Familie im Nationalsozialismus auseinander. In der nicht-virtuellen ‚realen‘ Welt wurde das Institut schließlich im November des Wintersemesters 2021/2022 durch die erstmalige Nutzung des DJing-Labs eingeweiht. Dort fanden am 5. und 12.11. 2021 drei Workshops zum Thema Sampling bzw. DJing statt. Neben Retrogott konnte dafür mit Mike Haagen aka DJ Lifeforce ein weiterer renommierter Künstler gewonnen werden. Die Workshops standen nicht nur den Teilnehmenden des Seminars „Migration, Gender, Religion - Hip Hop als Spiegel gesellschaftlicher Konflikte / Köln-Ouagadougou II“ (Oliver Kautny zusammen mit Eckehard Pistrick) offen, sondern auch anderen Studierenden des Departments Kunst und Musik sowie der Hochschule für Tanz und Musik Köln. Das Cologne Hip Hop Institute ist von Jahresende an Teil eines u.a. von der DFG geförderten deutsch-englischen Forschungsprojekts, das sich mit Lernprozessen und der Konstruktion von Wissen im Hip Hop auseinandersetzt. Geleitet wird das Projekt von englischer Seite aus von dem Musikwissenschaftler Prof. Dr. Justin Williams (University of Bristol); die Leitung der deutschen Projektanteile liegt bei Kautny. Ein erstes Vorhaben ist eine internationale Tagung (Hip Hop and Music Education. Perspectives on theory and practice, 14.-18.4.2022, Universität zu Köln), die zugleich die 5. Jahrestagung des European Hip Hop Studies Network ist und die Chrits Kattenbeck und Oliver Kautny in enger Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Michael Rappe und Prof. Dr. Christine Stöger (Hochschule für Tanz und Musik, Köln) vorbereiten.

Eine der größten Herausforderungen der Lehre war in 2021 die Frage, wie in musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Seminaren, die weitgehend online stattfinden mussten, essenzielle Elemente ‚guter‘ Hochschullehre, die sich virtuell nicht erzeugen lassen, zumindest in Resten erhalten werden können. Dies gelang etwa durch bereits erwähnte Angebote des Cologne Hip Hop

Instituts sowie durch weitere außeruniversitäre Aktivitäten. Hierzu zählten Workshops und eine Exkursion in dem gemeinsam von Eckehard Pistrick und Oliver Kautny geleiteten, zweisemestrigen Seminar mit westafrikanischen Geflüchteten oder auch ein von Hartmut Zänder in dessen Atelier geleiteter Gamelan-Workshop, an dem Oliver Kautny mit seinem Kurs „Interkulturelle Musikpädagogik“ im Sommersemester 2021 teilnahm.

Jun.-Prof. Dr. Eckehard Pistrick: Im Jahr 2021 wurden die Veranstaltungen des Instituts sukzessive wieder aufgenommen. Bereits im ablaufenden Jahr war Dr. Mark Porter vom Max-Weber Kolleg Erfurt am 26.11.2020 in einem Online-Vortrag im Institut zu Gast: "Christliche Lobpreis-Musik und neue Modelle von musikalischer Gemeinschaft". Der seit April 2021 als Juniorprofessor mit Schwerpunkt "Musik und Migration" am Institut tätige Eckehard Pistrick nahm an einem am 24.3. von WDR3 ausgestrahlten Kulturforum unter dem Titel "Integration durch Musik" teil, weitere Gäste waren u.a. der syrische Pianist Aham Ahmad. In der Lehre wurde zusammen mit Prof. Oliver Kautny das zweisemestrige künstlerische Forschungsseminar "Köln-Ouagadougou: Kollaborative Albumproduktion mit Westafrikanischen Musikern" durchgeführt, das am 5.-7.11. durch eine Exkursion in die Studios westafrikanischer Musiker in Hamburg ergänzt wurde. Das Album wird im Februar 2022 zusammen mit dem International Office der Universität zu Köln erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden. Im Online-Format konnten weitere Gastdozierende gewonnen werden: so Dr. Glaucia Peres da Silva, die am 9.6. über den globalen Musikmarkt und die Asymmetrien in der Musikproduktion referierte, und Dr. Hauke Dorsch, der seine Arbeit am Archiv der Musik Afrikas in Mainz vorstellte. Dr. Christian Esch, Leiter des NRW Kultursekretariats, stellte zusammen mit Programmleiterin Rita Viehoff die Förderung interkultureller Musikprojekte vor. Eckehard Pistrick beteiligte sich vom 13.-15.9.2021 am "Migrant Music Manifesto" durch einen zusammen mit Prof. Barbara Welzel und Studierenden der TU Dortmund ausgerichteten Klang-Workshop "Heimat in the Showcase", in dem Musiker*innen aus fünf Musikkulturen gemeinsam mit Studierenden Klangprojekte für einen Kirchenraum in der St. Petri Kirche Dortmund entwickelten. Das Konzert des Arbanasi-Duos "Dina e Mel" aus Kroatien im Alten Pfandhaus Köln am 16.9.2021 wurde zusammen mit der Südosteuropa-Gesellschaft organisiert und durch eine Gesprächsrunde "Bewahren, Rekonstruieren, Weiterdenken - Strategien des Umgangs mit dem immateriellen Kulturerbe von Minderheiten in Südosteuropa" wissenschaftlich gerahmt. Prof. Lucy Durán (SOAS, University of London) wird vom 29.-30.11.2021 zu Gastvorträgen am Institut sein. Dabei wird sie, unterstützt vom Global South Studies Center, ihre Initiativen zur Vermittlung von Musiktraditionen Westafrikas u.a. bei der BBC und im Dokumentarfilm vorstellen und mit Studierenden diskutieren. Am 30. September 2021 hielt Eckehard Pistrick auf dem internationalen Symposium der FG Musikethnologie *Decolonizing Europe through Music Scholarship? Whiteness, Citizenship and*

Borders im Rahmen des XVII. Kongresses der GfM an der Universität Bonn einen Vortrag zu dem Thema „The ‚eye level fiction‘ – Power Inequalities in Ethnomusicological Research and Teaching“.

Eckehard Pistrick nahm auch an weiteren Konferenzen im In- und Ausland teil, so am Forschungsseminar der Universität Würzburg, an einem Seminar der Universität Guilan, Iran, und einem Seminar zur Musikforschung in Albanien an der Universität Jena. Organisatorisch beteiligte er sich am X. Fritz-Exner Kolloquium an der Viadrina-Universität Frankfurt/Oder vom 13.-15.10.2021 zum Thema "Südosteuropa ist tot? Lang lebe Südosteuropa! Positionierungen in einem interdisziplinären Forschungsfeld", bei dem er auch das Panel "Ethnographien/Audiovisuelle Kulturen" leitete. Für das Institut ist er zudem Co-Organisator der Deutsch-Französischen Hochschulwoche am Anthropological Research Institute for Music in Bayonne vom 22.-26.11.2021 zusammen mit dem Center for World Music, Stiftung Universität Hildesheim, das sich dem Themenfeld "Anthropologie der Abwesenheiten" interdisziplinär widmen wird.

Gastwissenschaftlerin am Institut im Sommersemester 2021 war **Rose Champion**, die eine Evaluation der interkulturellen Musikprojekte des LMR in Nordrhein-Westfalen durchführte. Erste Forschungsergebnisse stellte sie im Gastvortrag "Amplifying Voices, Finding Resonance: Community Music in the United States and United Kingdom" am 28.1.2021 vor.

Seit August 2021 verstärkt **Johannes Nilles** als studentische Hilfskraft das Institut.

Dr. Astrid Reimers gab im Mai 2021 eine wissenschaftliche Expertise zu dem Drehbuch *Straßenmusik* für die ARD-Kindersendung *neuneinhalb* ab.

Prof. Dr. Christian Rolle setzte im Wintersemester 2020/21 sowie im Sommersemester 2021 seine Seminarreihe „Mit fremden Ohren hören“ zu Musikszenen in Köln und Umgebung fort. Die Ergebnisse der von den Studierenden durchgeführten Feldforschungen wurden im Seminarkontext vorgestellt. Allerdings wurden die Erkundungen der Studierenden in lokalen Musikkulturen, bei denen es immer auch um Selbsterfahrung geht, durch die Corona-Pandemie erheblich erschwert. Da es kaum Veranstaltungen gab, die besucht werden konnten, wurden die Feldforschungen überwiegend ins Netz verlagert. Es kamen Methoden der Cyberethnografie zum Einsatz, ergänzt durch Interviews, die telefonisch oder online geführt werden konnten. Auch wenn nicht alle untersuchten Musikszene gleichermaßen im Internet präsent waren, gab es interessante Ergebnisse. Fortgesetzt wurde auch die Seminarreihe zur „Musikpraxis mit Tablets und Smartphones“, in der es um musikalische Praktiken unter Verwendung von mobilen Digitaltechnologien geht. Die Veranstaltung steht im Zusammenhang mit dem bis Ende Februar 2021 verlängerten BMBF-Forschungsprojekt LEA, das der Erforschung von spezifischen Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten in informellen Appmusik-Praktiken gewidmet war (siehe die aktuellen Publikationen).

Das von Christian Rolle geleitete Forschungskolloquium wurde durch die Teilnahme der Gastwissenschaftlerin Rose Campion bereichert, die dort im Frühsommer ihre im Auftrag des Landesmusikrats durchgeführte Evaluationsstudie zu Musikprojekten und Ensembles mit geflüchteten Musikerinnen und Musikern in Nordrhein-Westfalen vorstellte.

Der Abschlussbericht des Forschungsprojektes LEA wurde im August 2021 fertiggestellt. Der von Christian Rolle als Koordinator geleitete Forschungsverbund MuBiTec zu Musikpraktiken und Möglichkeiten kultureller Bildung auf Basis digitaler Technologien, zu dem auch LEA gehört, konnte die gemeinsame Arbeit jedoch nicht synchron beenden, da Datenerhebungen in den anderen Teilprojekten wegen der Pandemie ausgesetzt werden mussten bzw. nur verzögert durchgeführt werden konnten.

Aus dem internationalen Forschungsprojekt DAPHME zu Diskursen zur Akademisierung in der künstlerischen Ausbildung an Musikhochschulen im europäischen Vergleich, das im Dezember 2020 ausgelaufen war, werden noch einige Publikationen erwartet. Der von Christian Rolle gemeinsam mit der Anthropologin Diana Versaci und dem Geschäftsführer des Brüsseler AEC-Büros verfasste Aufsatz *Neoliberal Subjectivities and Authentic Musicians - Conflicting Narratives in Higher Music Education* befindet sich noch im Review-Prozess. Angenommen wurde der Aufsatz *Kunst, Broterwerb oder sozialer Auftrag?*, in dem die wichtigsten Ergebnisse der deutschen Teilstudie vorgestellt werden. Er erscheint Anfang 2022. Im Juni 2021 präsentierte Christian Rolle gemeinsam mit Øivind Varkøy (Norwegische Musikhochschule in Oslo), Eva Georgii-Hemming (Universität Örebro/Schweden) und Diana Versaci Ergebnisse auf der Tagung der International Society of the Sociology of Music Education, die von der NTNU Trondheim gehostet wurde, aber nur virtuell stattfinden konnte. Der Titel des Vortrags lautete *Affirmation and resistance – Neoliberal discourse and the re-negotiation of musician's function in society*.

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping arbeitete 2021 überwiegend an einer für die Publikation noch vor Jahresende anstehende Edition, die unter dem Titel *Nüsser Französisch / So vill uut de Napoleons-Ziet versteck' sich bis hütt im Nüsser Platt* an mehr als 600 von weit zahlreicheren bis heute gesprochenen, deutlich mundartlich "gefärbten" Neusser Mundart-Wörtern den Einfluss der während der Napoleonischen Besatzungs-Ära ab 1794 zunächst pflichtgemäß, danach aber auch noch gut 20 Jahre lang bis 1814 in Neuss vielfach weiterhin gesprochenen französischen Basissprache aufweist. Denn wer in Handel, Gewerbe und Verwaltung, in Mode und Mobiliar, im Straßenbau und Verkehr wie in der Hausgestaltung, auch in der Bewirtung wie im Umgang und nicht zuletzt beim Militär, im Polizeiwesen und bei Gesundheitsproblemen sprachlich "mithalten" wollte, der musste über einen gewissen Grundvorrat an entsprechenden französisch-stämmigen Vokabeln verfügen, die im "Volksmund"

sprachlich allerdings nachhaltig “verniederrheinisch” wurden. Jedem der aus weit mehr vorhandenen nun ausgewählten und in Heft 9 der Schriftenreihe “Kleine Neusser Bibliothek” der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss, teils auch noch durch Grafiken vergegenwärtigten und dazu in drei verschiedenfarbigen Spalten aufgelisteten Neusser Wörter wird hier das französische Ursprungswort sowie dessen Übertragung ins Hochdeutsche gegenübergestellt und damit bewusst gemacht, wie stark das Französische auf das “Nüsser Platt” als die gängige Alltagssprache Einfluss nahm und diesen Einfluss eben sogar bis in die Gegenwart behielt. Denn das gegenüber dem weitgehend entrechteten heimischen Adel und auch der zunächst ja gnadenlos verfolgten Religion und Kirche nun wesentlich gestärkte Bürgertum nahm sich nicht allein im Vokabular, sondern weiterhin auch in einer neuen Wohn-, Bau- und Esskultur sowie im täglichen Mit- und Gegeneinander und in der Namengebung Französisches zum Richtmaß, wovon jene umwälzende Franzosenzeit auch im “Nüsser Platt” bis heute jene zahlreichen Spuren hinterlassen hat. Da diese jedoch immer mehr “eingeneussert” wurden, sind sie heutigen Sprechern kaum mehr als “Import” bewusst, was Wilhelm Schepping in den beiden letzten Jahren auch bereits bei mehreren – teils zusätzlich per “Zoom” übertragenen – Vortragsveranstaltungen in Neuss zu dieser Thematik verdeutlicht hatte.

Erneut hinterlegte er 2021 außerdem mehrere im Studio des Rheinkreises Neuss aufgenommene stadthistorische Mundartsendungen von Radio News 89.4, bei denen er zugleich als einer von drei Mundart-Sprechern fungierte, an diversen Stellen mit entsprechend historisch wie atmosphärisch angepasster Musik. Thematisch vergegenwärtigten diese Sendungen nach Manuskripten des Neusser Juristen und früheren Bundestagsabgeordneten Dr. Heinz-Günther Hüsck sowohl mundartliche Redewendungen als auch bedeutsame stadthistorische Neusser Ereignisse.

Außerdem fungierte Wilhelm Schepping als Übersetzer wie als Sprecher von historischen Erläuterungstexten in der Neusser Mundart für QR-Codes an bedeutsamen historischen Neusser Gebäuden, die dort jeweils den Übertragungen ins Englische, Französische und teils auch ins Türkische hinzugefügt wurden.

Zum 17. September 2021 hatte die künstlerische Lehrbeauftragte Beatrix Kraus Wilhelm Schepping zu einem geselligen Treff mit Gästen in Köln eingeladen, um ihm als ehemaligem Seminardirektor nun - unter weitem zeitlichem Vorgriff auf seinen 90. Geburtstag (am 17. Dezember d. J.) - nochmals für seine intensiven Bemühungen um eine anspruchsvolle und vielseitige künstlerische Ausbildung der Musikpädagogik-Studierenden zu bedanken. Auch Astrid Reimers gehörte zum Kreis der Feiernden. Im diesjährigen Neusser Neujahrskonzert im St. Quirin-Münster Neuss wird das von Wilhelm Schepping 1957 in dieser seiner Heimatstadt gegründete und 30 Jahre lang

geleitete Neusser Kammerorchester¹ unter dem jetzigen Dirigenten Joachim Neugart - "sinfonisch erweitert" - am Freitag, dem 31. 12. 2021, ab 21 Uhr Anton Bruckners Sinfonie Nr. 5 B-Dur aufführen - laut Ankündigung im Prospekt "Wilhelm Schepping zum 90. Geburtstag" gewidmet.

Veröffentlichungen

Bugiel, Lukas. 2021. *Musikalische Bildung als Transformationsprozess. Zur Grundlegung einer Theorie.* Bielefeld: transcript (= Dissertation an der Universität Hamburg 2020)

– Musikalische Bildung auf dem Boden der Tatsachen. Skizzierung einer bildungstheoretisch orientierten musikbezogenen Biografieforschung. In *Wege und Perspektiven in der musikpädagogischen Forschung.* V. Krupp et al. (Hg.). Münster: Waxmann. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 42). S. 67–82.

Eusterbrock, Linus, mit Godau, M., Haenisch, M., Krebs, M. & Rolle, C. 2021. Von ‚inspirierenden Orten‘ und ‚Safe Places‘. Die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis. In *Musikpädagogik im Spannungsfeld von Reflexion und Intervention.* Hg. J. Hasselhorn, O. Kautny & F. Platz. Münster: Waxmann. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 41). S. 155–173.

– mit Godau, M., Haenisch, M. & Rolle, C. 2021. Spielwiese und Spielzeug: Ludische Qualitäten ästhetischer Erfahrung in der Appmusikpraxis. In *Wege und Perspektiven in der musikpädagogischen Forschung.* Hg. V. Krupp-Schleussner, A. Niessen & V. Weidner. Münster: Waxmann. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 42). S. 199–216.

– mit Rolle, C., Fiedler, D., Friedmann, S., Godau, M., Haenisch, M. et al. 2021. Bericht zum Symposium „Forschungsansätze im Dialog“. Zum Verhältnis unterschiedlicher theoretischer und methodischer Zugänge zu musikalischer Bildung mit Digitaltechnologien. In *Wege und Perspektiven in der musikpädagogischen Forschung.* Hg. V. Krupp-Schleussner, A. Niessen & V. Weidner. Münster: Waxmann. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 42). S. 237ff.

Noll, Günther. 2021. Rezension zu Merle Greiser: *Volksmusik ist ...* Narrative der Unbestimmtheit am Beispiel von „Volksmusik“ in der Region Franken. Festschrift für Armin Griebel (Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik 74), Uffenheim 2018. In: München: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde. S.229-233.

¹ Siehe NKO 1957-2007. 2008. Chronik des Neusser Kammerorchesters. Neuss. 368 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und CD.

Pistrick, Eckehard, mit Bassem Hawar. 2020. Abschlussbericht des NRWKS DIALOG Projekts "Alte Musik neu gedacht". <https://www.nrw-kultur.de/fileadmin/user_upload/Programme/Musikkulturen/Bericht_Dialog-Projekt_Alte_Musik_neu_gedacht_2020_21.pdf>

– 2021. Terrains sensibles: la musique comme champ d'action dans les camps de réfugiés en Allemagne. In: *Lieux de mémoire sonore: Des sons pour survivre, des sons pour tuer*. Hg. Luis Velasco-Pufleau, Laëtitia Atlani-Duault. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme. S. 175-205.

Radiosendungen:

– *Ouagadougou groove - unerhörte Populärmusik aus Burkina Faso*. BR Klassik 25.5.2021. 55 min.

– *Alte Musik neu gedacht - Ein arabisch-persisch-europäischer Dialog*. BR Klassik 25.9.2021. 55 min.

– *Das Kaleidoskop mit den vier Saiten*. BR Klassik 26.9.2021. 55 min.

Probst-Effah, Gisela, mit Näumann, Klaus (Hg.). 2021. *Musikethnologische Feldforschung*. Historische und gegenwartsbezogene Perspektiven. (Musikkulturen im Fokus. Schriftenreihe der Musikethnologie an der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg, Bd. 1). Berlin: Logos Verlag. 318 Seiten.

Reimers, Astrid. 2021. Rezension zu: Patricia Jäggi: *Im Rauschen der Schweizer Alpen*. Eine auditive Ethnographie zu Klang und Kulturpolitik des internationalen Radios. transcript: Bielefeld 2020 (Musik und Klangkultur 46). In: München: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2021. S. 224-225.

– 2021. Laienmusizieren auf dem Dorf – ein Feldforschungsbericht. In: *Musikethnologische Feldforschung*. Historische und gegenwartsbezogene Perspektiven. Hg. Klaus Näumann, Gisela Probst-Effah. (Musikkulturen im Fokus, Bd. 1). Berlin: Logos Verlag. S. 223-240.

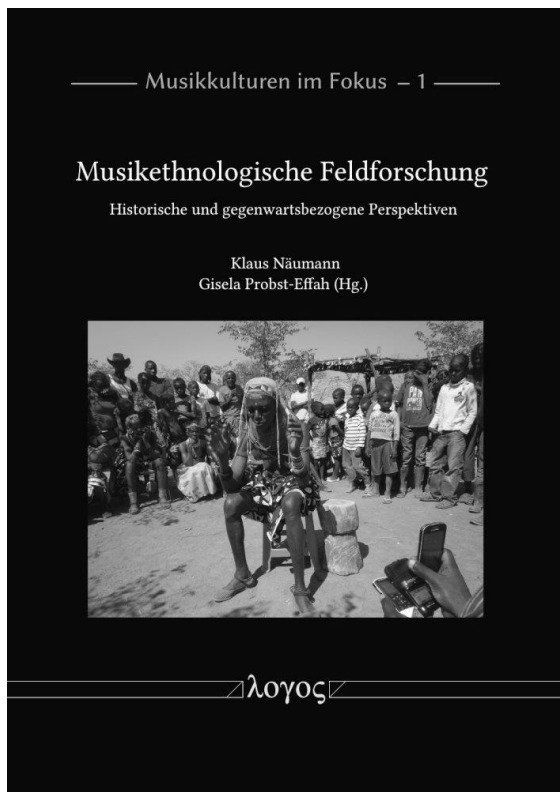
Rolle, Christian, mit Eusterbrock, L., Godau, M., Haenisch, M. und Krebs, M. 2021. Von ‚inspirierenden Orten‘ und ‚Safe Places‘. Die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis. In *Musikpädagogik im Spannungsfeld von Reflexion und Intervention*. Hg. J. Hasselhorn, O. Kautny & F. Platz. Münster: Waxmann. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 41). S. 155–173.

– mit Eusterbrock, L., Godau, M., und Haenisch, M. 2021. Spielwiese und Spielzeug: Ludische Qualitäten ästhetischer Erfahrung in der Appmusikpraxis. In *Wege und Perspektiven in der musikpädagogischen Forschung*. Hg. V. Krupp-Schleussner, A. Niessen & V. Weidner. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 42). Münster: Waxmann. S. 199–216.

– mit allen Beteiligten des MuBiTec-Verbundes sowie Andreas Lehmann-Wermser. 2021. Bericht zum Symposium „Forschungsansätze im Dialog“. Zum Verhältnis unterschiedlicher theoretischer und methodischer Zugänge zu

musikalischer Bildung mit Digitaltechnologien. In *Wege und Perspektiven in der musikpädagogischen Forschung*. Hg. V. Krupp-Schleussner, A. Niessen & V. Weidner. (Musikpädagogische Forschung, Bd. 42). Münster: Waxmann. S. 237-238.

Neu erschienen:



Musikethnologische Feldforschung.
Historische und gegenwartsbezogene
Perspektiven

Musikkulturen im Fokus, Bd. 1

Klaus Näumann, Gisela Probst-Effah
(Hrsg.)

ISBN 978-3-8325-5327-2

318 Seiten, Erscheinungsjahr: 2021

Preis: 64.00 €

Der erste Band der Schriftenreihe *Musikkulturen im Fokus* gibt einen lebendigen Einblick in die Feldforschung der Musikethnologie/Musikalischen Volkskunde in vergangenen und gegenwärtigen Epochen. Die AutorInnen reflektieren sowohl die Forschungen anderer als auch eigene Projekte, die zu verschiedenen Zeiten in sehr heterogenen musikalischen Sektoren ausgewählter Länder und Regionen Asiens, Afrikas, Südamerikas und Europas durchgeführt wurden. Sie vermitteln einerseits "objektive Ergebnisse", ermöglichen aber zugleich Blicke "hinter die Kulissen", indem sie persönliche Erlebnisse und Erfahrungen bei ihren Feldforschungen fokussieren. Ein konstantes Merkmal von Feldforschung scheint zu sein, dass Pläne und Vorsätze, die am Schreibtisch oder – zeitgemäßer - am Computer entstanden sind, vor Ort von unvorhersehbaren Ereignissen und unerwarteten Perspektiven durchkreuzt werden.

Die Beiträge des Bandes basieren größtenteils auf Referaten, die im Rahmen der internationalen Arbeitstagung zum Thema "Musikethnologische Feldforschung" 2016 im Kloster Seeon in Oberbayern gehalten wurden. Ausgerichtet wurde die Tagung von der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. in Zusammenarbeit mit dem Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln und dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern in Bruckmühl.