



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Gisela Probst-Effah: Vereint im Widerstand? Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg	3
Bibliographische Notizen	22
Berichte aus dem Institut	33
▪ Stiftungen	33
▪ Aktivitäten	34
▪ Gäste und Nachwuchsforscher_innen	41
▪ Veröffentlichungen	42

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 wiederum Frau Dr. Gisela Probst-Effah für ihre
Unterstützung bei der Herausgabe von ad marginem.

Verfasser der Beiträge:

Dr. Linus Eusterbrock

Johannes Nilles

Prof. Dr. Oliver Kautny

Prof. em. Dr. Günther Noll

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

Dr. Gisela Probst-Effah (P.-E.)

Dr. Astrid Reimers, Köln (AR.)

Prof. Dr. Christian Rolle

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping

Gisela Probst-Effah

Vereint im Widerstand?

Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg

Der folgende Beitrag wurde anlässlich der Tagung zum Thema *Europäische Musik* der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) verfasst.¹ Der Titel der Tagung suggeriert eher ein Miteinander als ein Neben- oder gar Gegeneinander der europäischen Nationen und Kulturen. Im Hinblick auf den von mir gewählten Zeitraum zwischen 1936 und 1938, in dem – gewissermaßen als „Auftakt“ zum Zweiten Weltkrieg – in Europa der Spanische Bürgerkrieg wütete, habe ich den Aspekt des Miteinanders wohlweislich mit einem Fragezeichen versehen: „Vereint im Widerstand?“. Diese Jahre waren Teil einer langen Epoche der Unfreiheit und des Terrors in Europa, die 1925 mit dem faschistischen Regime in Italien einsetzte und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 andauerte. Ob diese düstere historische Phase prädestiniert war für Gemeinsamkeiten oder gar ein Zusammenwachsen europäischer Kulturen, ist zu hinterfragen.

Mein Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Lieder im Widerstand gegen das NS-Regime*, das seit den späten 1960er Jahren im Institut für Europäische Musikethnologie durchgeführt wird. Seit 2018 wird dieses Projekt in einer von Astrid Reimers initiierten und betreuten Online-Veröffentlichung fortgesetzt, in der das bisher gesammelte und erforschte Liedrepertoire publiziert und kontinuierlich erweitert wird.²

Bisher lag der Fokus der Untersuchungen auf Deutschland und deutschsprachigen Liedern. Durch die nationalsozialistische Politik der gewaltsamen Expansion war der Widerstand gegen das NS-Regime jedoch „grenzüberschreitend“: Mit dem sog. „Anschluss“ erfolgte 1938 die zwangsweise Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich, und die Sudetenkrise im selben Jahr zielte darauf, die staatliche Existenz der Tschechoslowakei zu zerstören. Insbesondere seit dem Kriegsbeginn im darauffolgenden Jahr wurden viele nationale Grenzen vom NS-Staat missachtet und gewaltsam verschoben. Daraus resultierten Deportation, Flucht und die Vertreibung und Umsiedlung großer Bevölkerungsgruppen.

¹ Die Veranstaltung zu dem Thema Europäische Musik fand vom 8. bis 10. Juli 2022 im Zentrum für Populäre Kultur und Musik (ZPKM) in Freiburg im Breisgau statt.

² Siehe <https://www.hf.uni-koeln.de/39721>.

Zu deren „Fluchtgepäck“ gehörten auch Lieder, darunter Lieder, in denen Widerstand artikuliert wurde. Sie wurden über nationale Grenzen hinweg verbreitet und trafen in fremder Umgebung auf Lieder, in denen die außerhalb Deutschlands lebende Bevölkerung Protest gegen Okkupation und Krieg ausdrückte.

Der Spanische Bürgerkrieg war eine wichtige Etappe in der Vorgeschichte des Zweiten Weltkriegs und zugleich internationaler Begegnungen. Seit der Ausrufung der Zweiten Spanischen Republik im Jahr 1931 hatte es in dem Land demokratische Reformen gegeben, die auf den Widerstand der faschistischen Falange trafen. Im Juli 1936 brach der Bürgerkrieg aus. An der Spitze der Putschisten gegen die Republik stand General Francisco Franco, der mit Waffenlieferungen und Truppentransporten von Nazi-Deutschland und Italien, wo seit 1922 Mussolini regierte, unterstützt wurde.

Bei Ausbruch des Krieges kamen ca. 45.000 Freiwillige aus 54 Ländern nach Spanien, um die Republik gegen Francos Truppen zu unterstützen (Jaiser 2016). Sie kämpften an den Fronten oder waren als Kriegsberichterstatter, Ärzte und Pflegepersonal tätig. Unter ihnen fanden sich viele prominente Intellektuelle, Künstler, Fotografen, Journalisten und Schriftsteller, deren textliche und bildliche Darstellungen, Fotoreportagen und Filme die Vorstellungen vom Spanischen Bürgerkrieg bis in die Gegenwart prägen.

Zu ihnen gehörte der englische Schriftsteller und Journalist George Orwell, der sich 1937 in Spanien als Kriegsberichterstatter und freiwilliger Soldat aufhielt. Beim ersten Anblick von Barcelona reagierte er überwältigt:

„Zum erstenmal war ich in einer Stadt, in der die arbeitende Klasse im Sattel saß. Die Arbeiter hatten sich praktisch jedes größeren Gebäudes bemächtigt und es mit roten Fahnen oder der rot und schwarzen Fahne der Anarchisten behängt. [...] Auf der Rambla, der breiten Hauptstraße der Stadt, in der große Menschenmengen ständig auf und ab strömten, röhren tagsüber und bis spät in die Nacht Lautsprecher revolutionäre Lieder“ (Orwell 1975: 9).

Wie viele andere glaubte Orwell damals „an die Revolution und die Zukunft. Man hatte das Gefühl, plötzlich in einer Ära der Gleichheit und Freiheit aufgetaucht zu sein“ (Orwell 1975: 10). Zu Beginn seines Aufenthaltes in Spanien war er von seiner politischen Mission zweifelsfrei überzeugt:

„Als die Kämpfe am 18. Juli begannen, spürte wahrscheinlich jeder Antifaschist in Europa eine erregende Hoffnung, denn hier stand anscheinend endlich die Demokratie gegen den Faschismus auf“ (Orwell 1975: 61).

In Barcelona glaubte Orwell damals die Anfänge eines freiheitlichen Sozialismus mit abgeschafften Klassenschranken, verschwundenem Luxus und großer Solidarität in der Bevölkerung zu erkennen (Orwell 1975: 9). Die gesamte politische Linke war davon überzeugt, in Spanien werde stellvertretend gegen den Faschismus in ganz Europa gekämpft. So äußerte der Amerikaner Peter Frye,

„daß wir dort wären, um die Welt zu befreien, um den Sozialismus in Spanien zu errichten und von Spanien aus natürlich in der ganzen Welt“ (Lustiger 1989: 163).

Das weltweit bekannteste Lied der politischen Linken war und ist die *Internationale*, die darüber hinaus in der Sowjetunion seit der Oktoberrevolution bis 1943 Staatshymne war. Während des Spanischen Bürgerkriegs spielte sie als Erkennungslied der Internationalen Brigaden eine herausragende Rolle. Feiern klangen oft mit dem Gesang der *Internationale* aus. In einem Bericht vom Dezember 1937 über eine Veranstaltung der hauptsächlich aus Juden rekrutierten Botwin-Kompanie heißt es: „Mit der ‚Internationale‘ bei geballter Rot-Front-Faust wurde die Feier beendet“ (Lustiger 1989: 309). In vielen – gelegentlich heroisierenden – Darstellungen krönte sie erhebende Augenblicke und entfaltete eine machtvolle, manchmal geradezu magische Wirkung. Über einen Kampf am 20. November 1936 wird berichtet:

„Bald hatten die Polen keine Handgranaten mehr, die Gewehrmunition war fast verbraucht. Sie kamen überein, daß sich jeder bis zur letzten Patrone verteidigen sollte, um sich dann selbst zu erschießen. Doch als sie sich zum Massenselbstmord bereitmachten und die Internationale sangen, flohen die Rebellen, die offenbar glaubten, sie seien einer ganzen Armee in die Falle gegangen“ (Lustiger 1989: 81).

Peter Frye schildert eindrucksvolle Szenen während einer Zugfahrt im Jahr 1936 mit internationalen Freiwilligen:

„Der Zug schleppte sich weiter dahin, wir dachten: Mein Gott, wo sind wir gelandet, warum sind wir hierher gekommen, was tun wir in diesem Scheißhaus Figueras! Plötzlich hörten wir die ‚Internationale‘. Die Melodie wird stärker, und der Zug fährt in einen kleinen Bahnhof ein. Er lag auf der Linie Barcelona – Valencia. Auf dem Bahnhof – es ist zwei Uhr nachts – stehen alte Frauen und Männer, Kinder, Frauen mit Kindern auf dem Arm, und drei oder vier Musikanten [...] spielen die ‚Internationale‘, und diese alten Frauen und Männer halten etwas Essen in den Händen, einige Stückchen Brot, etwas Gemüse, einige Trauben. Sie reichen es den Jungens im Zug, sie sagen: ‚hermanos, hermanos‘

(Brüder). Der Zug fährt durch den Bahnhof, hält nicht an, fährt weiter bis zur nächsten Station, und da wiederholt sich dieselbe Geschichte und im Bahnhof danach abermals“ (Lustiger 1989: 161).

Andere Berichte lassen indessen vermuten, dass das Erklingen und der Gesang der *Internationale* und anderer Arbeiterhymnen nicht immer bekenntnishaft gemeint waren, sondern auch eine recht banale praktische Funktion haben konnten: Um inmitten nationaler und sprachlicher Heterogenität einen gemeinsamen textlich-musikalischen Ausdruck zu finden, fiel die Wahl bevorzugt auf Lieder, die die meisten kannten.

Die Freiwilligen aus vielen verschiedenen Ländern waren in Brigaden eingeteilt, die weitgehend nach nationalen und sprachlichen Kriterien zusammengestellt wurden. Eine Verständigung untereinander war oft schwierig oder gar unmöglich. Die Disparität äußerte sich – wie aus dem folgenden Bericht vom Februar 1938 hervorgeht – auch auf textlich-musikalischem Sektor:

„Auf dem Appellplatz versammelten sich einige Hundert Soldaten, und jede Gruppe sang Marsch- und Revolutionslieder in der jeweiligen Sprache, eine wahrhaft internationale Kakophonie, bis man sich auf ein russisches antifaschistisches Lied einigte“ (Lustiger 1989: 135).

In dieser Situation war es notwendig, ein gemeinsames Liedrepertoire zu schaffen. Bei dessen Propagierung spielten die Medien Radio, Schallplatte und Tonfilm eine nicht zu unterschätzende Rolle. Ohne deren Reichweite wären viele Lieder in den damaligen Jahren weder in Deutschland noch in Spanien und zahlreichen Ländern der Welt bekanntgeworden. Der Spanische Bürgerkrieg gilt als einer der ersten kriegerischen Konflikte, bei denen Musikübertragung im Radio und auf öffentlichen Plätzen eine wichtige propagandistische und psychologische Funktion hatte.³

In diesem Zusammenhang sind die Aktivitäten und das Engagement des Schauspielers und Sängers Ernst Busch hervorzuheben. Ohne seine persönliche und mediale Präsenz wäre die internationale Popularität vieler Lieder kaum möglich gewesen. Busch gehörte zu einem transnationalen Netzwerk kommunistischer Musiker, die sich während des Spanischen Bürgerkriegs propagandistisch für die Republik engagierten und ihre Musik als eine Waffe verstanden (Alonso 2021).⁴

³ It „was one of the first armed conflicts in which music broadcast on the radio and in public spaces over huge sound systems (which apparently often included battle songs) played a central role in terms of propaganda and psychological warfare“ (Alonso 2021: 21 f.).

⁴ Dazu gehörten außerdem: Hanns Eisler, Ernst H. Meyer, Grigori Schneerson und andere Mitglieder der damaligen Union Sowjetischer Komponisten, der ungarische Komponist Ferenc Szabó u. a. (Alonso 2021: 1).

Im März 1933 hatte er sich dazu entschlossen, Deutschland zu verlassen. Er floh in die Niederlande und war über Radio Hilversum mit dem *Solidaritätslied* zu hören (Voit 2010: 70). Am 1. Mai 1933 gab er gemeinsam mit Hanns Eisler ein Konzert in Antwerpen (Voit 2010: 72). Es folgten Auftritte in Zürich, Paris, Amsterdam und London (Voit 2010: 84 ff.). An Pfingsten 1935 nahm Busch an der 1. Arbeitermusik- und Gesangs-Olympiade in Straßburg teil (Voit 2010: 85), einem „antifaschistischen Großereignis, bei dem das Duo Busch/Eisler [...] vor mehreren Tausend Menschen auftrat“ (Voit 2010: 86). Diese Veranstaltung, die vom Internationalen Revolutionären Theaterbund (IRTB) und dem Internationalen Musikbüro (IMB) organisiert wurde, war ein dreitägiges Spektakel, an dem 3000 aktive Teilnehmer aus Frankreich, England, der Schweiz, der Tschechoslowakei, den Niederlanden und – illegal – aus Deutschland mitwirkten (Voit 2010: 87).

Von Paris aus durchquerte Busch im Sommer 1935 per Eisenbahn Europa bis nach Moskau, mit Zwischenstationen in Amsterdam, Zürich, Wien und Prag (Voit 2010: 91). In zahlreichen Städten der Sowjetunion trat er in Konzerten, Rundfunksendungen und bei Kundgebungen auf.⁵ Im Februar 1936 wurden beim Staatslabel *Gramplasttrest* Schallplattenaufnahmen gemacht (Voit 2010: 95).

Während seines 16-monatigen Aufenthalts in der Sowjetunion steigerte Busch seine Propaganda-Aktivitäten gegen den Nationalsozialismus einerseits und für den Sowjetkommunismus andererseits – was die sowjetischen Sicherheitsorgane nicht davon abhielt, ihn ins Visier zu nehmen und als „Volksfeind“ einzustufen. In einem vom NKWD angefertigten Dossier wurde festgestellt, Busch vertrete „feindliche, revolutionäre Ansichten“ und werde der Spionage verdächtigt (Voit 2010: 93).

Im März 1937 reiste Busch nach Spanien (Voit 2010: S. 126 ff.). In einem in der Stadt Albacete gelegenen Sammellager der Internationalen Brigaden sang er vor zwei- bis dreitausend Menschen. In Madrid veranstaltete er Rundfunkkonzerte, die man weltweit hören konnte. Während des Sommers 1937 suchte er viele Orte und Kampfabschnitte auf, um zu konzertieren. Er sang für Verwundete in Krankenhäusern, stellte eine Singegruppe von Rekonvaleszenten der Hospitäler in Barcelona zusammen und übte mit ihr Lieder ein (Voit 2010: 141). Im Juli 1938 waren drei von ihm besungene Schallplatten, die *Canciones de las Brigadas Internacionales*, fertiggestellt (Voit 2010: 144), die über den Rundfunk in viele Länder ausgestrahlt wurden.

⁵ Zu Buschs Aufenthalt in der SU siehe Voit 2010: 91 ff. Die differenzierte und kritische Darstellung in der 2010 erschienenen Biographie von Jochen Voit unterscheidet sich wohlthuend von zahlreichen idealisierenden, heroisierenden Berichten.

In einem Brief vom 19. Mai 1938 resümierte Busch:

„Meine Arbeit ist wirklich sehr schwierig, und wenn ich nicht wüßte, warum ich eigentlich hier bin, würde ich den ganzen Krempel längst hingeschmissen haben. [...] 14 Monate Spanien. – Laut meinem Notizkalender bin ich in dieser Zeit 53mal im Radio aufgetreten. Etwas über 40mal war ich bei den Brigaden – in Lazaretten, Kindergärten und Schulen. Ich hätte vielleicht noch viel mehr machen können, aber Kulturarbeit ist in einem Krieg nicht gerade die Hauptfront“ (Voit 2010: 141).

Die Hauptfront scheint Busch gemieden zu haben, er bevorzugte Nebenschauplätze. Entgegen mancherlei heroisierenden Legenden, so schreibt Voit in seiner Biographie, habe Busch nie als Soldat „gedient“, das Grauen der Schlachtfelder habe ihn geängstigt, er kannte es „nur vom Hörensagen“ (Voit 2010: 128). Busch war kein „Kriegsheld“, sondern bestenfalls ein „Kinoheld“ (Voit 2010: 143): Einen Soldaten und Deserteur hatte er im Jahr 1931 in dem Antikriegsfilm *Niemandsländ* gespielt.

Anfang Juli 1938 verließ Busch den spanischen Kriegsschauplatz und reiste nach Belgien. Hier machte er Radioaufnahmen, gab Konzerte und spielte Schallplatten ein. Anfang 1939 hatte er u. a. zahlreiche Auftritte in Paris. Bei Beginn des Westfeldzugs im Mai 1940 wurde er verhaftet und in die französischen Internierungslager Saint-Cyprien und Camp de Gurs im unbesetzten Teil Frankreichs, den Philippe Pétain von Vichy aus regierte, deportiert. Ende 1942 flüchtete Busch bis zur Schweizer Grenze. Französische Gendarmerie verhaftete ihn jedoch vor dem Grenzübertritt und lieferte ihn an die Gestapo aus. Im Januar 1943 wurde er über Paris nach Berlin in das Polizeipräsidium Alexanderplatz überstellt. Die Jahre bis zu seiner Befreiung am 27. April 1945 verbrachte er in der Haftanstalt Moabit, wo er bei einem alliierten Luftangriff schwer verletzt wurde, und im Zuchthaus Brandenburg.

Eines der bekanntesten von Busch propagierten Lieder des Spanischen Bürgerkriegs ist *Spaniens Himmel breitet seine Sterne* bzw. *Die Thälmann-Kolonie*. Den Text hatte Gudrun Kabisch (alias Paul Ernst) im französischen Exil verfasst, die Musik dazu komponierte Paul Dessau (unter dem Pseudonym Peter Daniel).

Spaniens Himmel breitet seine Sterne
Über unsre Schützengraben aus.
Und der Morgen grüßt schon aus der Ferne,
Bald geht es zum neuen Kampf hinaus.

Refrain

Die Heimat ist weit,

Doch wir sind bereit,
Wir kämpfen und siegen
Für Dich: Freiheit!

Dem Faschisten werden wir nicht weichen,
Schickt er auch die Kugeln hageldicht.
Mit uns stehen Kameraden ohnegleichen
Und ein Rückwärts gibt es für uns nicht.

Refrain

Die Heimat ist weit,...

Rührt die Trommel! Fällt die Bajonette!
Vorwärts, marsch! Der Sieg ist unser Lohn!
Mit der Freiheitsfahne brecht die Kette!
Auf zum Kampf, das Thälmann-Bataillon.

Refrain

Die Heimat ist weit,...⁶

Zusammen mit anderen Liedern veröffentlichte Busch *Spaniens Himmel* in seinem ersten Liederbuch *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, das später als *Canciones de las Brigadas Internacionales* in vielen ständig umfangreicheren und mehrsprachigeren Auflagen erschien. Die fünfte Version dieser Sammlung vom Sommer 1938 enthielt ca. 150 in der Mehrzahl historisch-politische Lieder mit manifesten politischen Inhalten und revolutionärer Tendenz in 15 verschiedenen Sprachen: überwiegend in Spanisch, Italienisch, Französisch, Deutsch, aber auch in Jiddisch und Chinesisch. Die *Internationale* ist in sieben Sprachen abgedruckt (Voit 2018: *Lieder A–Z*: 1). Mit seinen Liederbüchern wollte Busch es den Angehörigen verschiedener Nationen ermöglichen, gemeinsam zu singen.⁷

⁶ Zitiert nach Busch 1963: o.S. – Jochen Voit weist darauf hin, dass in einer späteren Fassung der Wortlaut des Refrains verändert wurde; anstatt „Wir kämpfen und siegen“ heißt es darin „Wir kämpfen und sterben“ (Voit 2018: *Lieder A–Z. Die Thälmann-Kolonne.*).

⁷ Eine mir vorliegende Ausgabe des Liederbuchs (Busch 1963) enthält Lieder in spanischer oder deutscher Sprache, darunter einige original spanische, ins Deutsche übersetzte Liedtexte, einige davon gemischtsprachig, indem z. B. der spanische Refrain beibehalten wird, oder auch mit sowohl spanischen als auch deutschen Texten versehen. Nur einige davon geben die Melodie wieder. Ein Lied mit deutschem Text basiert auf einer – wie es heißt – amerikanischen Volksweise. Ein Teil der Lieder ist traditionell, wird oftmals durch Umtextierung aktualisiert. Bei anderen handelt es sich um Neukompositionen. Viele der Lieder finden sich auch in Liederbüchern anderer Herausgeber. Übernommene Liedtexte behandelte Busch oft frei: Er passte sie veränderten Situationen an. Testabweichungen waren nach Voit auch manchmal darauf zurückzuführen, dass Busch manches aus dem Kopf rekonstruierte, weil ihm die Originalfassungen nicht in schriftlicher Form vorlagen (Voit 2010: 130).

In einem Artikel, den er auf Anforderung Buschs für eine Schallplattenpublikation verfasste (Paris / Antwerpen 1939), schwärmte der als „der rasende Reporter“ bekannte Schriftsteller und Journalist Egon Erwin Kisch: Wenn Busch in Spanien an der Front oder im Lazarett auf einem „rasch improvisierten Podium“ sang, erscholl „aus allen Kehlen und in allen Zungen“ der Kehrreim mit (Voit 2010: 143). „Von der Brigade der zwanzig Nationen dröhnte den spanischen Faschisten ein zwanzigsprachiger und dennoch einstimmiger Kampfgesang entgegen“ (Hoffmann / Siebig 1987: 199). Aus der Rückschau charakterisiert Kisch die Bedeutung von Buschs Liederbuch inmitten der Multinationalität des Spanischen Bürgerkriegs: „Wie ein Reifen schloß dieses soziale Kanzone die Lieder eines Volkes zu Liedern aller Völker zusammen“ (Busch 1963: o.S.).

Aus historischer Distanz betrachtet ein Teil der Nachwelt die damaligen Ereignisse nüchterner und unbefangener. Die Situation in Spanien war keinesfalls so einträchtig, wie es der Mythos vom Heldenkampf des spanischen Volkes und der Internationalen Brigaden vermuten lässt. So war auch *Spaniens Himmel* selbstverständlich kein Lied, das die Wirklichkeit im Schützengraben und auf dem Schlachtfeld abbildete, sondern es diente der moralischen Aufrüstung und sollte in schwierigen Situationen Pessimismus und Resignation entgegenwirken. Man könnte kritisch äußern, dass Kischs emphatisches Lob des „einstimmigen Kampfgesangs“ sowie Buschs uns manchmal befremdlich anmutender martialischer Vortrag die realen Konflikte überdeckten.

Die meisten Freiwilligen, die für die Spanische Republik kämpften, waren keine berühmten Intellektuellen und Künstler, sondern junge, arbeits- und perspektivlose Männer. Sie traten, schreibt Orwell, hauptsächlich in die Armee ein, um dort einen kargen Lohn zu erhalten, mit dem sie ihre armen Familien unterstützen konnten (Orwell 1975: 17). In seiner Untersuchung der Lebenswege Tiroler Spanienkämpfer charakterisiert Friedrich Stepanek den typischen Tiroler Spanienfreiwilligen: Er war über 25 Jahre alt, hatte eine geringe Schulbildung, war in hohem Maß von Arbeitslosigkeit betroffen, Mitglied einer Arbeiterpartei und im Austrofaschismus politisch verfolgt (Stepanek 2010: 29). Die Reise nach Spanien traten viele nicht aus politischer Überzeugung oder Idealismus an, sondern sie war der Versuch, der Misere im eigenen Land zu entkommen. Gelegentlich soll auch „Abenteuerlust“ im Spiel gewesen sein.

Angesichts der Realität in Spanien verlor George Orwell bald seinen anfänglichen Optimismus. Er berichtet:

„Nachdem ich zwei Tage in der Kaserne war, begann man mit der ‚Instruktion‘, wie man es komisch genug nannte. Anfangs gab es schreckliche Szenen des Durcheinanders. Die Rekruten waren haupt-

sächlich sechzehn- oder siebzehnjährige Jungen aus den Armutsvierteln Barcelonas, voll revolutionärer Begeisterung, aber vollständig ahnungslos in bezug auf die Anforderungen eines Krieges“ (Orwell 1975: 14).

Man zeigte „diesem Haufen eifriger Kinder, die in wenigen Tagen an die Front geworfen werden sollten, nicht einmal, wie man ein Gewehr abfeuert oder den Sicherungsstift aus einer Handgranate herauszieht“ (Orwell 1975: 15).

Die politische Übereinstimmung und Einträchtigkeit, die in manchen Darstellungen beschworen wird, entsprach bestenfalls Fragmenten der Realität. Peter Frye erinnert sich an Kommissare der Kommunistischen Partei:

„Sie sprachen über Demokratie, aber sie setzten sie nicht in die Tat um. Sie sprachen über das Ausschalten der Tyrannei, aber sie waren selbst Tyrannen“ (Lustiger 1989: 163).

Auch Ernst Buschs Tätigkeiten und Verhalten blieben nicht unbehelligt. Er wurde überwacht und in dem Bericht eines Denunzianten der mangelnden Kameradschaftlichkeit, der Arroganz und Überheblichkeit bezichtigt (Voit 2010: 137).

Die spanische Volksfront war ein brüchiges Regierungsbündnis, das sich aus heterogenen Parteien und Gruppierungen zusammensetzte: gemäßigten Republikanern, Sozialisten, Kommunisten, der aus Trotzlisten, Linksozialisten und oppositionellen Kommunisten bestehenden POUM⁸ sowie regionalistischen Gruppen und Anarchisten. George Orwell, der zu Beginn seines Spanienaufenthalts die große Solidarität in der spanischen Bevölkerung gepriesen hatte, erkannte ernüchert, dass viele Kommunisten – unter ihnen vor allem moskautreue Stalinisten – versuchten, Gruppen, die sie des Trotzismus oder Anarchismus verdächtigen, mit Verhören, Folterungen und Hinrichtungen zu unterdrücken. Angesichts dieses Terrors entwickelte er sich zum entschiedenen Gegner des sowjetischen Totalitarismus. Möglich ist, dass ihn die tagsüber, bis in die späte Nacht aus den Lautsprechern auf der Rambla von Barcelona röhrenden revolutionären Lieder seitdem nicht mehr in einen angenehmen Rausch versetzten, sondern nun in ihm dystopische Visionen auslösten, wie er sie etwa in seinem späteren Roman *1984* in die Zukunft projizierte.

In der Sowjetunion – außer Mexiko einziger Bündnispartner der spanischen Republik – waren die Jahre von 1936 bis 1938 eine geschichtliche Periode des sogenannten „Großen Terrors“ und der „Großen Säuberung“, in der aus stalinistischer Sicht politisch „unzuverlässige“ und oppositionelle Personen verfolgt und ermordet wurden. Viele Millionen fielen den Gewaltexzessen zum Opfer, unter ihnen zahlreiche der in die UdSSR emigrierten deutschen Kommu-

⁸ Abkürzung für Partido Obrero de Unificación Marxista.

nisten. Kurz nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs – im August 1939 – steigerte der Hitler-Stalin-Pakt, der Nichtangriffspakt zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion, die politische Desorientiertheit.

Schwer vorstellbar ist, dass unter solch extremen, chaotischen Bedingungen in jenen Jahren das Singen über alle politischen Gegensätze hinweg eine dauerhaft verbindende Wirkung haben konnte. Bestenfalls geschah dies – wie die aufgeführten Beispiele zeigen – situativ und temporär. Es lässt sich hingegen annehmen, dass sich der Ruhm und die Aura mancher Gesänge nicht inmitten der kriegerischen Gegenwart Spaniens, sondern erst aus der räumlichen und zeitlichen Distanz und in der glorifizierenden Erinnerung an vergangenes Geschehen zu entfalten vermochten.

In seiner Biographie über Ernst Busch äußert Jochen Voit die Vermutung, dass viele Spanienkämpfer Lieder wie *Spaniens Himmel*

„erst nach dem Ende des Krieges [...] kennen und schätzen lernten. Dadurch dass die Lieder auf Platten vorlagen [...], wurden sie zu idealen Trägern der Erinnerung und teilweise recht populär. Sie trugen auch dazu bei, einen Mythos zu festigen, den Mythos der Internationalen Brigaden und ihres Kampfes gegen den Faschismus.“⁹

Bereits 1940 – kurz nach dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs – veröffentlichte die amerikanische Plattenfirma *Keynote Recordings* (New York) unter dem Titel *6 Songs for Democracy* Lieder, die Ernst Busch in Barcelona eingespielt hatte. Die Veröffentlichung bewirkte einen Popularitätsschub für den Sänger, der damals in Frankreich inhaftiert war. Die Platte enthält die folgenden Titel:

1. Los cuatro generales (*Vier noble Generale*; Ernst Busch)
2. Lied der Einheitsfront (*Und weil der Mensch ein Mensch ist*; Bertolt Brecht / Hanns Eisler)
3. Lied der Interbrigaden (*Wir im fernen Vaterland geboren*; Erich Weinert; Carlos Palacio)
4. Die Thaelmannkolonne (*Spaniens Himmel*; Gudrun Kabisch / Paul Dessau¹⁰)
5. Hans Beimler (*Vor Madrid auf Barrikaden*; Ernst Busch; Melodie von *Ich hatt' einen Kameraden*)
6. Lied der Moorsoldaten (*Wohin auch das Auge blicket*)

Das Vorwort zu dieser Veröffentlichung schrieb Paul Robeson (1898–1976), der als ein bekannter Schauspieler, Sänger, Sportler und Protagonist der

⁹ In: <https://erinnerungsort.de/sitemap/spanienliederbuch/> [Zugriff vom 22.10.2022]

¹⁰ Hier veröffentlicht unter dem Pseudonymen Paul Ernst und Peter Daniel.

amerikanischen Bürgerrechtsbewegung bekannt wurde. Robeson hatte sich 1936/37 bei den Internationalen Brigaden in Spanien engagiert.

Das Vorwort der Publikation ist – gewiss nicht zufällig – vom 4. Juli datiert, dem Independence Day, der an die Ratifizierung der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten am 4. Juli 1776 in Philadelphia erinnert. Deren Einsatz für die allgemeinen Menschenrechte wird in einer historischen Kontinuität mit dem „glorreichen“ Kampf der Spanischen Republik gesehen:

„Here are songs recorded during heavy bombardment, by men who were themselves fighting for the ‘Rights of Man‘.

Valiant and heroic was the part played by the International Brigade in the glorious struggle of the Spanish Republic“.¹¹

Von dem ersten der *6 Songs for Democracy* gibt es eine Variante von Paul Robeson aus dem Jahr 1943: *The Four Insurgent Generals*¹²

Four Insurgent Generals.
The four insurgent generals
Mamita mía
'Tis true they betrayed you

One Christmas holy evening
Mamita mía
They'll all be hanging

Madrid, your tears of sorrow
Mamita mía
We shall avenge them

Es handelt sich bei dieser englischsprachigen Version um eine Kontrafaktur des traditionellen andalusischen Liedes *Los cuatro muleros* bzw. *Mamita mia*, welches der spanische Dichter Federico García Lorca (1898–1936) für Singstimme mit Instrumentalbegleitung (Gitarre und Klavier) arrangiert und in seine Sammlung spanischer Volkslieder aufgenommen hatte.¹³ 1931 wurden zehn dieser traditionellen Lieder mit der argentinisch-spanischen Tänzerin und

¹¹ Siehe in: <https://www.discogs.com/release/13916557-Ernst-Busch-6-Songs-For-Democracy-Discos-de-Las-Brigadas-Internacionales> [Zugriff vom 22.10.2022].

¹² Siehe in: <https://genius.com/Paul-robesson-the-four-insurgent-generals-lyrics> [Zugriff vom 22.10.2022].

¹³ Die hier wiedergegebene Fassung entstammt einer Publikation aus dem Jahr 1961: Federico García Lorca. 1961. *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Union musical ediciones S.L. S. 4 f.

Sängerin La Argentinita auf Schallplatte aufgenommen. Zu ihrem Gesang schlug sie Kastagnetten, am Klavier begleitet von García Lorca. Die Aufnahme wurde ein kommerzieller Erfolg. La Argentinita trug die Lieder bei zahlreichen Konzerten vor, und García Lorca baute einige von ihnen in seine Theaterstücke ein.¹⁴

García Lorca wurde einen Monat nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs von einem Franco-Anhänger erschossen. Er war nur 38 Jahre alt, aber bereits international berühmt.

Das – völlig unpolitische – Lied von vier Maultiertreibern, die ihrer alltäglichen Arbeit nachgehen, wurde im Spanischen Bürgerkrieg in *Los cuatro generales* neu getextet und unter verschiedenen Titeln bei den republikanischen Truppen populär. Die Kontrafaktur beschreibt den Widerstand gegen vier Putschisten und Generäle. Es sind mehrere Varianten dieses Liedtextes verbreitet.

Los cuatro generales,
Mamita mía!
Se han alzado.

Para la Nochebuena
Mamita mia!
Seran ahorcados.

Madrid que bien resistes,
Mamita mía!
Los bombardeos.
De las bombas se ríen,
Mamita mía!
Los Madrileños. Los Madrileños.¹⁵

¹⁴ Siehe in: https://de.wikipedia.org/wiki/La_Argentinita [Zugriff vom 25.02.2022].

¹⁵ Siehe in: https://www.lyricsmode.com/lyrics/u/unknown/los_cuatro_generales.html [Zugriff vom 25.02.2022]. Hier eine kurzgefasste Übersetzung des Textes: Die vier Generäle sind auferstanden / An Heiligabend werden sie gehängt / Madrid, das du gut den Bombenflugzeugen widerstehst / Sie lachen über die Bomben, die Madrilenen.

LOS CUATRO MULEROS

De los cua - tro mu - le - ros, —
El de la mu - la tor - da, —

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest followed by a double bar line, then continues with a melody in a 3/8 time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

de los cua - tro mu - le - ros, — de los cua - tro mu - le - ros, ma -
el de la mu - la tor - da, — el de la mu - la tor - da, ma -

The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line has a double bar line after the first phrase. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The key signature remains three flats.

- mi - ta mi - a, que van al a - gua, que van al a - gua.
- mi - ta mi - a, me ro - bael al - ma, me ro - bael al - ma. 3 veces

The third system concludes the piece. The vocal line ends with a double bar line. The piano accompaniment features a final cadence. The key signature remains three flats.

De los cua - tro mu - le - ros, — de los cua - tro mu - le - ros. —

LOS CUATRO MULEROS

I

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al agua,
que van al agua.
El de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
me roba el alma,
me roba el alma.

II

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al río,
que van al río,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
es mi marío,
es mi marío.

III

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
mamita mía,
que van al campo,
que van al campo,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía,
moreno y alto,
moreno y alto.

IV

A qué buscas la lumbre,
a qué buscas la lumbre,
a qué buscas la lumbre,
mamita mía,
la calle arriba,
la calle arriba,
si de tu cara sale,
si de tu cara sale,
si de tu cara sale,
mamita mía,
la brasa viva,
la brasa viva.

Para final:

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros...

Die Publikation *6 Songs for Democracy* der New Yorker Plattenfirma *Keynote Recordings* aus dem Jahr 1940 enthält eine Variante des Liedes von Ernst Busch:

Vier noble Generale
Mamita mia!
hab'n uns verraten.
Und die Faschisten-Staaten
schickten auch prompt Soldaten
mit Bomben und Granaten
Mamita mia!
zu blut'gen Taten.

Madrid, du wunderbare
Mamita mia!
dich wollten sie nehmen
doch deiner treuen Söhne
Mamita mia!
brauchst dich nicht zu schämen.

Und alle deine Tränen
Mamita mia!
die werden wir rächen.
Und die verfluchte Knechtschaft
Mamita mia!
die werden wir brechen.

Marchaos Legionarios!
Marchaos Hitlerianos!
Marchaos Invasores!
Mamita mia!
a vuestra tierra!
Porque el proletariado
Mamita mia!
ganó la guerra! (Busch 1963: o.S.).

Die erste Strophe von Buschs Liedfassung bezieht sich auf die Legion Condor, den Luftwaffen-Verband der deutschen Wehrmacht im Spanischen Bürgerkrieg, der bei verdeckten Operationen der Falangisten unter General Franco eingesetzt wurde. Die Legion Condor wurde insbesondere durch den Luftangriff auf die baskische Stadt Guernica am 26. April 1937 bekannt, der – auch durch das gleichnamige Gemälde von Pablo Picasso – zu einem weltweiten Symbol für Terror gegen eine wehrlose Zivilbevölkerung wurde. Die letzte – spanischsprachige – Strophe ist in Buschs Liederbuch enthalten, fehlt aber auf der

Plattenaufnahme. Es ist anzunehmen, dass sie bei Aufführungen vom Publikum häufig mitgesungen wurde. Überliefert ist, dass Busch sich beim Vortrag nicht streng an schriftlich und klanglich Fixiertes hielt, sondern Texte an Situationen anpasste und nach Bedarf änderte (Voit 2018. Lieder A–Z: 1).

Nach dem Ende des für die Republikaner verlorenen Krieges waren die Herkunft und Verwendung des Liedes *Mamita mia* im Spanischen Bürgerkrieg ein Grund, weshalb nicht nur die Kontrafaktur, sondern auch das an sich politisch unverdächtige Original in Spanien jahrelang unterdrückt wurden. Die pro-republikanische Haltung García Lorcas und seine Ermordung durch einen Franquisten am Beginn des Spanischen Bürgerkriegs war bis 1975 in Spanien ein gesellschaftliches Tabu.¹⁶

In Deutschland wurde Buschs *Vier noble Generale* – wie auch andere Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg – seit Beginn des Kalten Krieges (1947) im Westen und Osten unterschiedlich rezipiert. DDR-Bürger_innen wurde ein stark positiv gefärbtes Propagandabild vom Spanischen Bürgerkrieg und den Internationalen Brigaden vermittelt, Busch wurde zum „Spanienkämpfer“ stilisiert, durch den *Spaniens Himmel* zu einer Hymne für Partei- und Staatsveranstaltungen avancierte, mit der nur die Nationalhymne konkurrieren konnte. Busch, so konstatiert Voit, habe der DDR zeitlebens „auf eigensinnige Weise“ gedient (Voit: 2010: 328). Sein häufig schwieriges, unangepasstes Verhalten führt der Biograph weniger auf abweichende politische Überzeugungen als auf einen querulatorischen, cholерischen Charakter zurück. Trotz aller negativen Erfahrungen mit dem DDR-Staat sei Busch ein treuer Anhänger Stalins geblieben (siehe z.B. Voit 2010: 124 f.; 214), der für ihn den Retter Deutschlands und „Schirmherr des Aufbaus“ verkörperte (Voit 2010: 214).

In der BRD hingegen mussten ehemalige Interbrigadisten um die Anerkennung ihres Widerstands gegen Faschismus und Nationalsozialismus kämpfen. Und so blieben auch ihre Lieder, die zu Recht oder Unrecht mit dem Kommunismus assoziiert wurden, lange Zeit unbeachtet. In der Situation des Kalten Krieges behinderte die hohe Wertschätzung in der DDR eine angemessene und sachliche Rezeption in der BRD, denn was dort von Staat und Regierung gefördert wurde, rief hier oft geradezu reflexartig Misstrauen und Ablehnung hervor.

Anfang der 1960er Jahre waren Buschs Barcelona-Aufnahmen bei *Folkways Records* neu aufgelegt worden. 1967 gab der US-amerikanische Singer-Songwriter und politische Aktivist Pete Seeger (1919–2014) ein Konzert an der Berliner Volksbühne. Seine Verneigung vor Busch bewirkte für diesen, der

¹⁶ Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca [Zugriff vom 25.02.2022].

vielen inzwischen als antiquiert galt, einen Popularitätsschub bei der jüngeren Generation (Voit 2010: 344). Von Pete Seeger gibt es eine zweisprachige – spanische und englische – Fassung des Liedes *Los cuatro muleros*.

Die Studentenbewegung der 1968er in der Bundesrepublik entdeckte Busch „als Ahnherrn des deutschen Politsongs“ (Voit 2010: 352). Während der 1970er und 1980er Jahre wurden Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg und von Ernst Busch von vielen Liedermachern, Sängern und Songgruppen in der BRD verbreitet. 1976 erschien *Die Herren Generale* z. B. auf der LP *Volkslieder*¹⁷ der Folksänger bzw. – wie sie sich selbst nannten – „Volkssänger“ Hein & Oss Kröher. Hannes Wader veröffentlichte dieses Lied 1977 auf seiner LP *Arbeiterlieder* und 2007 nochmals auf seinem Album *Neue Bekannte*. Auf YouTube findet sich eine Aufführung des Liedes während eines Konzerts im Jahr 2011 mit Wader und dem Liedermacher Konstantin Wecker.¹⁸

Nachweisen lässt sich auch eine russische Version. 1938 hatte der sowjetische Musikwissenschaftler und -funktionär Grigori Schneerson in Moskau ein Liederbuch mit dem Titel *Canciones de guerra. Pasaremos!* veröffentlicht, welches u.a. eine spanische und russische Fassung von *Los cuatro generales* enthielt.¹⁹ Schneerson hatte Ernst Busch während dessen Aufenthalts in der Sowjetunion Mitte der dreißiger Jahre kennengelernt. Er wurde sein Klavierbegleiter, enger Vertrauter und Jahrzehnte später sein erster Biograph (Voit 2010: 92).

Vermutlich würden bei eingehender Recherche weitere Quellen aus der Sowjetunion entdeckt werden, denn Ernst Busch war dort äußerst populär.²⁰ Der „Motor der Busch-Verherrlichung“ in der UdSSR war Schneerson (Voit 2010: 350). Vor allem nach dem Erscheinen der zweiten Auflage von dessen Biographie im Jahr 1964 erreichte die Begeisterung für den Sänger dort einen einsamen Höhepunkt. Busch wurde zum Gegenstand russischer Spiel- und Dokumentarfilme, er war Schulstoff in der UdSSR, „anhand seiner Lieder lernten Kinder die deutsche Sprache, Versatzstücke seiner Biographie wurden von Lehrern abgefragt wie binomische Formeln“ (Voit 2010: 347). Kein anderer Deutscher erhielt seit den 50er-Jahren derartige Mengen von Fanpost aus der Sowjetunion wie Ernst Busch (Voit 2010: 347). Sie enthielt oft ungenaue Anschriften, die in der DDR aber anscheinend verstanden wurden, war z.B.

¹⁷ Eine Rezension der Doppel-LP von Otto Holzapfel findet sich im *Jahrbuch für Volksliedforschung* Jg. 22 (1977). S. 203 f.

¹⁸ Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=AizmADKpkso> [Zugriff vom 25.02.2022].

¹⁹ Die ersten Takte des Liedes in Schneersons Liederbuch finden sich, für Klavier arrangiert von Kochetov (Vorname unbekannt), in Alonso 2021: 17.

²⁰ Siehe hierzu vor allem die lesenswerten Ausführungen zur Busch-Rezeption in der Sowjetunion von Voit in seiner Busch-Biographie (Busch 2010: 347 ff.).

adressiert an den „Sänger der Arbeiterklasse – DDR“ oder an das Deutsche Theater in Berlin (Voit 2010: 348 f.).

Eine eingehendere Recherche würde wahrscheinlich ergeben, dass in vielen hier nicht genannten europäischen und – weit darüber hinaus – außereuropäischen Ländern²¹ in Vergangenheit und Gegenwart weitere Varianten des Liedes *Los cuatro muleros* kursieren. Neben seiner ‚ursprünglichen‘ Funktion – der Artikulation von Widerstand gegen die Faschisten im Spanischen Bürgerkrieg – würden bei der Vielzahl der damals und später gesungenen Versionen nicht nur verschiedene Textfassungen, sondern je nach Kontext eine Fülle unterschiedlicher Bedeutungen sichtbar.

Wie vielfältig und oft individuell Traditionen fortgeführt werden, möchte ich abschließend an dem Lied *Spaniens Himmel* bzw. *Die Thälmannkolonne* nochmals veranschaulichen.

In den USA adaptierten Pete Seeger und Woody Guthrie *Spaniens Himmel* bzw. *Spanish Heavens* und gaben ihm, in Anknüpfung an den emphatischen Ruf im Refrain, den Titel *Freedom* bzw. *Freiheit* – was dort möglicherweise mehr zur Popularisierung taugte als die ursprüngliche, ortsgebundene und etwas sperrig klingende *Thälmannkolonne*.

Auf der 1976 erschienenen LP *Es gibt ein Leben vor dem Tod* singt Wolf Biermann *Spaniens Himmel* – gegenüber Ernst Buschs martialischer Vortragsweise – zurückhaltend, manchmal leise und in örtlicher und zeitlicher Entfernung vom Kampfgetümmel. Vor allem im zweiten Refrain legt er einen starken Akzent auf das Wort „Freiheit“. In späteren Jahren, schreibt Thomas Phleps, wandte sich Biermann allerdings von diesem Lied und seiner Tradition ganz ab und kritisierte sie als „militaristisch“, „deutschnational“ und „faschistisch“.²²

Dass der emphatische Ruf nach Freiheit in der DDR manchmal besondere Assoziationen auslöste, besagt folgende Anekdote, die Voit berichtet:

„Ehemalige NVA-Soldaten erzählen, dass die tausendfach heruntergeleierte ‚Thälmann-Kolonnen‘ (‚Spaniens Himmel breitet seine Sterne...‘) ihr Lieblingslied beim Marschieren gewesen sei: Wann hätte man als Soldat sonst schon Gelegenheit gehabt, aus vollem Halse kollektiv nach ‚Fraaaaaai-haitt!‘ zu brüllen?“ (Voit 2010: 373).

²¹ Durch die hier an einigen Beispielen aufgezeigte außereuropäische Verbreitung von Liedern aus dem Spanischen Bürgerkrieg sprengen meine Ausführungen eigentlich die territoriale Fokussierung des Tagungsthemas auf Europa, die im Zeitalter der globalisierten Massenmedien wahrscheinlich auch eine willkürliche Begrenzung darstellt.

²² *Spaniens Himmel*. In: https://de.wikipedia.org/wiki/Spaniens_Himmel.

Literatur

- Alonso, Diego. 2021. „Transnational Networks of Communist Musical Propaganda in the Spanish Civil War“. In *Journal of War & Culture Studies*, DOI:10.1080/17526272.2021.1950963. In: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17526272.2021.1950963> [Zugriff vom 15.03.2022].
- Busch, Ernst. 1963. *Canciones de las Brigadas internacionales. Spanien 1936–39*. Liederbuch u. 2 Schallplatten. Originalaufnahmen Barcelona 1938 (Odeon), Paris Januar 1940 (Polydor), Berlin 1946 (Lied der Zeit). Reproduktion und Neuaufnahmen Berlin 1963: VEB Deutsche Schallplatten. (= Chronik in Liedern, Balladen und Kantaten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts).
- Fisher, Harry. 2001. *Comrades. Bericht eines US-Interbrigadisten im spanischen Bürgerkrieg*. Bonn: Pahl-Rugenstein (engl. Originalausgabe 1997).
- Hoffmann, Ludwig / Siebig, Karl. 1987. *Ernst Busch. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Jaiser, Constanze. 2016. „Das alltägliche Gesicht des Krieges. Materialien zum Dokumentarfilm ‚The Spanish Earth‘ (1937)“. In *informationen. Wissenschaftliche Zeitschrift des Studienkreises Deutscher Widerstand 1933-1945*, Jg. 41, Nr. 83. Beilage.
- Lustiger, Arno. 1989. *Schalom Liberdad! Juden im spanischen Bürgerkrieg*. Frankfurt am Main, Wien: Lizenzausgabe für die Büchergilde Gutenberg.
- Orwell, George. 1975. *Mein Katalonien. Bericht über den Spanischen Bürgerkrieg*. Zürich: Diogenes-Verlag (engl. Originalausgabe: *Homage to Catalonia*. 1938. Dt. Erstausgabe 1964).
- Stepanek, Friedrich. 2010. „Ich bekämpfe jeden Faschismus“. Lebenswege Tiroler Spanienkämpfer. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Voit, Jochen. 2010. *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch: Die Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Voit, Jochen. 2018. *Lieder A–Z*. In: <https://erinnerungsort.de/lieder-a-z/> [Zugriff vom 23.10.2022].
- Voit, Jochen. 2018. *Spanienliederbuch. Canciones de las Brigadas Internacionales*. In: <https://erinnerungsort.de/sitemap/spanienliederbuch/> [Zugriff vom 23.10.2022].

Bibliographische Notizen

Ismail-Wendt, Johannes Salim; Andi Schoon (Hrsg.) 2022. *Postcolonial Repercussions. On Sound Ontologies and Decolonised Listening*. Transcript: Bielefeld. 186 Seiten.

Die Diskussion über die notwendige Anpassung von Hörgewohnheiten an aktuell kursierende weitere Formen von Dekolonisierung etwa im Bereich des materiellen Kulturerbes oder angesichts der aktuellen kulturpolitischen Restitutions- bzw. kulturellen Sensibilisierungsdebatten ist nicht neu. So konkret und wissenschaftstheoretisch fundiert ausformuliert wird sie aber selten wie im vorliegenden Sammelband von Johannes Salim Ismail-Wendt und Andi Schoon, der zehn heterogene Beiträge in sich vereint und den Bogen von den Sound Studies und der Musikphilosophie bis hin zur kuratorischen und aktivistischen Praxis spannt.

Dabei durchzieht den Band ein unkonventioneller und ergebnisoffener Ansatz. Bereits die Einleitung – ein Gedankenaustausch zwischen den Herausgebern – ist als kontroverse Konversation gestaltet. Gemein ist dem Buch aber ein Standpunkt, der ein ontologisches Verständnis von Klangphänomenen favorisiert, im Sinne eines „auditory and embodied knowledge“. Dabei dokumentiert der Band immer wieder auch die Schwierigkeiten, sich im Fahrwasser von Dylan Robinsons bahnbrechendem Manifest für „Indigenous Sound Studies“ aus den eurozentristischen und akademisch-institutionalisierten Wissenshorizonten hinauszubegeben. Dabei stellt sich die Frage, wie radikal man bei einer Dekolonialisierung des Hörens vorgehen sollte, wie aktivistisch (dargestellt am Fall von Marie Thompsons „Sonic Cyberfeminisms“-Projekt) oder mit welcher Art von „epistemischem Ungehorsam“ (wie in Aubrys Beitrag skizziert) man agieren sollte. Auch die Herausgeber schalten sich in diese Diskussion mit ein. Ismail-Wendt deutet an, dass bei allen Bemühungen ein solches Projekt der Dekolonialisierung vielleicht ein utopisches Projekt bleiben muss, bzw. „Dekolonialisierung“ gar nicht die richtige Begrifflichkeit sei, um ein komplexeres ideologisches Gebilde zu beschreiben.

Die vielleicht herausforderndsten und anregendsten Beiträge stammen aus dem künstlerischen Bereich (etwa von Gilles Aubry) oder aus dem globalen Süden (etwa vom brasilianischen Musikforscher Henrique Souza Lima). Eröffnet wird der Band mit Aubrys Beitrag zur klanglichen Rezeption des Erdbebens von Agadir 1960. Dabei identifiziert der Autor verschiedene Formen der Klangkommunikation und des Hörens, etwa das „technokratische Hören“ oder das „politisierte Hören“. Aubry bindet die geologisch-naturwissenschaftliche Dimension von Klang (die seismographisch messbare Erdbebenaktivität) auf raffinierte Weise zusammen mit deren Verarbeitung/Übersetzung in lokale

Musiktraditionen durch lokale Barden und fortdauernde Modi des (post)kolonialen Hörens. Dabei greift er den Begriff des „unsounding“ (Steve Goodman) auf, als eine Option des „Voraushörens“, eine Projektion von Klangereignissen in die Zukunft. Das hypothetische Feld der „Unsound Studies“ ist in Aubrys Sichtweise eine Möglichkeit, alternative, marginalisierte Klanggeschichten hörbar zu machen. Dies erfordert eine neue Form des „Klangdenkens“, des „attunements“, und eine Bereitschaft, jenseits „epistemischer Konventionen“ zu agieren. Auch methodisch liefert der Beitrag wertvolle Anregungen, zeigt er doch anhand eines konkreten audiovisuellen Essays, dass künstlerisch-ethnographische Forschung ein inspirierender Weg sein kann.

Auch Souza Lima reflektiert über die politische Dimension von Klang, von „listening regimes“ – allerdings im Zusammenhang mit Klangtechnologie, speziell der Entwicklung von Klangreproduktionstechniken und der phonographischen Industrie. Für ihn steht fest, dass unsere Hörgewohnheiten entscheidend durch technologische Kommodifizierungsprozesse und letztlich von kapitalistischen Ordnungs- und Verwertungslogiken beeinflusst sind.

Michael Fuhr und Matthias Lewy lenken den Blick auf die kuratorische Praxis und ethische Prinzipien bei der Umsetzung von klangbasierten Ausstellungskonzepten. Dabei nehmen sie bei der Betrachtung von Phonogrammarchiven einen extremen Standpunkt ein, indem sie diese als „colonial graveyards“ bezeichnen. Damit stellen sie auch die bisherige kuratorische Praxis, die ja auf diesen Aufnahmen basiert, in Frage bzw. unterstellen ihr eine Scheinauthentizität. Ihrer Meinung nach müssen diese Klangobjekte neu interpretiert und durch aktuelle Forschungen im Sinne einer Methodik des „bringing the archive to the field“ und einer möglichen Restitution neu hinterfragt werden.

Eng verknüpft mit Fuhrs und Lewys Beitrag liest sich de Olivieras Beitrag, der bewusst provokant Parallelen zwischen der Klangtaxonomisierung in Kriegsgefangenenlagern des 1. Weltkriegs und aktuellen sprachbiometrischen Erfassungsmethoden des BAMF zieht. Dabei zeigt er auf etwas verkürzte Weise, dass Mechanismen des Klassifizierens, des Exotisierens und des Othering – oft mit rassifizierendem und ethnizierendem Hintergrunddenken – weitreichende historische Kontinuitäten aufweisen und die Konstruktion von Andersartigkeit und Fremdheit ursächlich mit unserem Denken in Klang zu tun hat.

Weniger weit gehen andere Beiträge, etwa die Konversation zwischen Kyoungwon Lee, Oliveira, Osman und Thompson, die eine Art Zustandsbeschreibung von Klangforschung als Form des (post)kolonialen Extraktivismus vornimmt, verortet in weiteren globalen, sozialen und technologischen Ausbeutungsprozessen, die Akteur*innen des globalen Nordens im globalen Süden vornehmen.

Immer wieder hinterfragt der Band scheinbar etablierte Konzepte und normative Vorstellungen. Ismaiel-Wendt etwa stellt in seinem Beitrag die Möglichkeit

einer „Dekolonialisierung“ im Kontext von Populärmusik bewusst in Frage, da das „Koloniale“ ja nicht ohne weiteres von anderen epistemisch wirksamen Kategorien wie Rassismus, Exotismus, Sexismus oder Kapitalismus zu trennen sei.

Der Band stellt einen wichtigen, oft argumentativ zugespitzten Beitrag zum Forschungsfeld Sound Studies dar und vereint wichtige Exponenten des Fachs – gerade aus dem deutschsprachigen Raum. Besonders hervorzuheben ist die Gleichwertigkeit, mit der die Herausgeber wissenschaftliche und künstlerisch-kuratorische Auseinandersetzungen mit Klangphänomenen behandeln.

P.

Michael Custodis. 2021. *Music and Resistance. Cultural Defense During the German Occupation of Norway 1940–45*. Münster, New York: Waxmann. 430 Seiten (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Vol. 6). 430 Seiten.

Im April 1940 besetzte die deutsche Wehrmacht über die Küstenregionen um Bergen, Trondheim und Narvik Norwegen. Josef Terboven, NSDAP-Gauleiter von Essen, wurde wenige Tage danach zum Reichskommissar ernannt. König Haakon VII. und die Regierung Nygaardsvold entkamen nach Großbritannien, wo sie eine Exilregierung bildeten. 1942 wurde der Norweger Vidkun Quisling, Führer der faschistischen Partei „Nasjonal Samling“ (NS), Ministerpräsident der von der deutschen Besatzungsmacht eingesetzten Marionettenregierung.

Nach der Okkupation begannen die Deportation und Vernichtung von Juden, die seit Generationen in Norwegen lebten oder nach 1933 dorthin geflüchtet waren. Etwa 120.000 überwiegend sowjetische und jugoslawische Kriegsgefangene wurden verschleppt und 40.000 politisch oppositionelle Norweger in Gefängnissen und Konzentrationslagern inhaftiert. Erst am 8. Mai 1945, dem Ende des Krieges, wurde das Land von den Nazis befreit.

Basierend auf zahlreichen Funden in Literatur, Lexika, verifizierten Internetquellen sowie in öffentlichen Archiven und privaten Sammlungen, behandelt der vorliegende Band eine Fülle unterschiedlicher Situationen, Bereiche und Aspekte musikalischen Widerstands im nationalsozialistisch besetzten Norwegen. Zahlreiche Archive in Norwegen, aber auch außerhalb des Landes (etwa in Stockholm) wurden aufgesucht, weil während der Besatzungszeit viele Materialien aus Geheimhaltungsgründen im Ausland aufbewahrt wurden.

In den rassenhierarchischen Vorstellungen der Nationalsozialisten galten – im Unterschied etwa zu den Juden und den ‚slawischen Untermenschen‘ im Osten Europas – Norweger als gleichrangig und ‚ebenbürtig‘. Ein Teil des norwegischen ‚Brudervolks‘ lehnte jedoch Fraternalisierungsversuche mit den Besatzern

ab. Es entstanden die militärische Widerstandsorganisation „Milorg“ (militær organisasjon) und der zivile Arm des Widerstands „Sivorg“ (sivil organisasjon). Zwar erscheinen die Widerstandsaktionen des letzteren im Vergleich zu denen des Militärs im allgemeinen als unheroisch und unspektakulär – das gilt nicht nur für Norwegen; zahlreiche Beispiele beweisen jedoch, dass auch sie sehr riskant waren und mit Inhaftierung in Gefängnissen oder Konzentrationslagern geahndet wurden.

Das erste Konzentrationslager in Norwegen wurde im Juni 1940 errichtet. Die beiden größten und berüchtigtsten unter ihnen, „Grini“ bei Oslo und „Falstad“ nahe Trondheim, entstanden 1941. Viele dieser Lager hatten provisorischen Charakter, sie waren als Vorstufe der Konzentrations- und Vernichtungslager in Deutschland und Osteuropa konzipiert und dienten dazu, die wachsende Anzahl sowjetischer und jugoslawischer Kriegsgefangener sowie nach Norwegen deportierter Partisanen aufzunehmen, um dort Zwangsarbeit zu verrichten. Juden wurden seit dem Winter 1942/43 inhaftiert. Sie wurden schlechter behandelt als die viel zahlreicheren nicht-jüdischen Gefangenen.

Basierend auf umfangreichen Quellenstudien (Karteikarten, Verwaltungsunterlagen der Konzentrationslager, Befragungen, Biografien etc.) hat der Autor eine Liste erstellt, in der Musiker sowie wegen musikalischer Aktivitäten Inhaftierte mit wenigen bisher bekannten biografischen Details aufgeführt sind (S. 103–119) – eine Liste, die durch zukünftige Quellenfunde und Forschungen erweitert werden kann. Die Angaben zu den einzelnen Personen werden ergänzt durch zahlreiche Abbildungen.

Ausführlicher rekonstruiert der Autor den Lebensweg des 1883 in Warschau geborenen jüdischen Violinisten Jac Maliniak und seiner Familie (S. 120–126). Maliniak lebte im norwegischen Trondheim. Im Juni/Juli wurde er in das Lager Falstad deportiert, am 25. November 1942 nach Auschwitz überführt und dort gemeinsam mit seiner Frau ermordet.

Musikalische Resistenz in den Lagern drückte sich in vielerlei Formen aus. Zwar diente Musik in den Konzentrationslagern seitens der SS der Drangsalierung, Erniedrigung, Disziplinierung und Manipulation der Insassen, doch konnte sie diesen andererseits dabei helfen, ihre Gemeinschaft zu stabilisieren, die Psyche zu stärken, Trost und vorübergehende Zerstreung zu finden und die schreckensvolle Umgebung zeitweilig zu vergessen. Darüber hinaus hatte Musik die Fähigkeit, den Inhaftierten Inhalte – darunter geheime politische Botschaften – zu vermitteln, die die SS wegen fehlender Sprachkenntnisse nicht verstand und daher nicht zensieren konnte. Eine klare Unterscheidung zwischen erzwungenen und freiwilligen musikalischen Aktionen ist nicht immer möglich. Viele archivarische Dokumente offenbaren lediglich die Oberfläche des Geschehens, und es sind eher persönliche Erinnerungen, die erkennen lassen, dass manchen offiziellen Darbietungen für die Häftlinge auch ein verborgener und subversiver Sinn zukam.

Eine wichtige Rolle spielten Lieder. Überliefert sind u.a. handschriftliche Liedsammlungen, die manchmal mangels besseren Papiers auf Toilettenpapier geschrieben waren. Fünf Jahrzehnte nach der Befreiung wurde ein Liederbuch veröffentlicht, das in den Lagern und Gefängnissen entstanden war (S. 127 f.). Es nennt weder Autoren noch Entstehungszusammenhänge, erwähnt auch keine Situationen, in denen die Lieder gesungen wurden. Es gibt jedoch Dokumente – etwa autobiografische Berichte und bildliche Darstellungen –, die einen Einblick in das Lagerleben und somit auch den Kontext der Lieder geben.

Detailliert beschreibt der Autor Weihnachtsfeiern in den Lagern Grini und Falstad, Revuen und Kabarett-Veranstaltungen sowie Darbietungen klassischer Musik durch Orchester und Ensembles. Im Lager Grini probte unter primitivsten Bedingungen und erst abends nach einem sehr erschöpfenden Arbeitstag ein Streichorchester. Das Repertoire umfasste populäre sinfonische Stücke und Werke von Edvard Grieg, arrangiert für das Lagerorchester. Die Konzerte fanden separat in jeder der Baracken vor ca. 300 Zuhörern statt. Häufig wurden die musikalischen Aktivitäten durch Strafoxerzieren unterbrochen.

Die Besetzung der Lager wechselte häufig, sodass die Integration in eine Gemeinschaft erheblich erschwert wurde. Juden und politische Gefangene wurden besonders streng „bestraft“ und in die Konzentrationslager Zentraleuropas geschickt. Als Beispiel nennt der Autor den Häftling Frank Storm Johansen (S. 148 ff.): Er wurde 1919 geboren, war von Beruf Eisenbahner und Gewerkschaftsmitglied. Seine Erinnerungen an die Inhaftierung hielt er in einem Notizbuch fest. Nach einer 14 Monate dauernden Haft in norwegischen Lagern wurde er nach Deutschland überführt, wo er bis zum April 1945 u.a. in Sachsenhausen und Neuengamme inhaftiert war. Johansens Notizbuch enthält u.a. zahlreiche Liedtexte sowie Berichte über Situationen, in denen gesungen wurde bzw. werden musste.

Aus der Retrospektive beschrieb der Komponist und Musikpädagoge Gunnar Kjeldaas (1890–1963) seine (zunächst positiven) Erfahrungen in Deutschland. Während der Weimarer Republik studierte er u.a. Komposition bei Paul Graener und Orgel bei Günther Ramin. Nach seinem Studium kehrte er nach Norwegen zurück und arbeitete dort als Lehrer. Während der Besetzung des Landes durch die Nationalsozialisten weigerte er sich, sich den NS-Organisationen anzuschließen. 1300 Lehrer wurden in diesem Zusammenhang inhaftiert, und Kjeldaas verbrachte acht Monate in neun verschiedenen Gefängnissen und Lagern Norwegens. Seine Memoiren berichten auch über zahlreiche musikalische Ereignisse (S. 153 ff.).

Ein weiteres Kapitel der Untersuchung widmet sich der Musik im militärischen Widerstand, der *Milorg* (S. 194 ff.). Liederbücher aus solchen Kreisen dienten mehr der Zerstreuung und Unterhaltung als oppositionellen Aktivitäten, denn durch das Singen oppositioneller Lieder wäre Widerstandsarbeit nicht gefördert, sondern gefährdet worden. Der Autor beschreibt detailliert eines dieser Lieder-

bücher, das viele traditionelle deutsche Lieder – des aktuellen politischen Gegners – enthält und begründet dieses scheinbare Paradoxon: „After centuries of cultural practice , these musical imports from Germany had long become an integral part of Norwegian habits, so that this cultural heritage had to be defended now against Nazi Germany’s aggression. This practice was sometimes controversial but still explicable through the will to defend universal humanistic values against the dictatorial attempt to subordinate music under politics“ (S. 197).

Die evangelisch-lutherische Norwegische Staatskirche musste sich nach dem April 1940 entscheiden, auf welcher politischen Seite sie stehen wollte (S. 200 ff.). Der von den Nazis eingesetzte Ministerpräsident Vidkun Quisling erklärte sich selbst zu ihrem Oberhaupt. Er versuchte, auch die Jugendorganisationen – der Hitlerjugend vergleichbar – gleichzuschalten, ebenso die Lehrerverbände. 12.000–14.000 Lehrer stellten sich jedoch dagegen, woraufhin das Schulsystem vorübergehend zusammenbrach. In den darauffolgenden Wochen wurden 1300 Lehrer verhaftet und in norwegische Lager deportiert, um dort Zwangsarbeit zu leisten. 60–70% der norwegischen Eltern lehnten es ab, ihre Kinder in Jugendorganisationen indoktrinieren zu lassen. Einige norwegische Bischöfe unterstützten diese Massenbewegung und äußerten ihre Missbilligung der Politik Quislings. Viele der loyalen Priester verloren ihre Stellung und mussten mit ihren Familien von ihren früheren Gemeinden unterstützt werden.

Von den Veränderungen war auch die Kirchenmusik betroffen. Nachdem Quislings Verwaltung 1942 die „Gleichschaltung“ aller Organisationen beschlossen hatten, lösten sich viele Chöre, Amateur- und semiprofessionelle Orchester und Musikgruppen auf. Die Musik jüdischer, amerikanischer, englischer und russischer Herkunft war insgesamt verboten. In den Kirchen jedoch konnten Musiker weiterhin öffentlich auftreten. Eine systematische Zensur scheint es erst seit 1942 gegeben zu haben, Aufführungen mussten seitdem genehmigt, Liedtexte den örtlichen Propagandaabteilungen zugeschickt werden, die u.a. darüber entschieden, welche Verse oder Stücke aufgeführt werden durften. Instrumentalmusik war keiner Zensur unterworfen, musste aber der lokalen Polizei gemeldet werden. Deren musikalische Unkenntnis ermöglichte es häufig, Verbote zu umgehen und indizierte Kompositionen zu spielen. Oder es wurden Melodien oder Themen verwendet, die dem Publikum bzw. der Gemeinde, nicht jedoch den Zensoren bekannt waren.

Detailliert schildert der Autor das Musikleben in kleineren, abseits der Großstädte Oslo und Bergen gelegenen Gemeinden wie Stavanger, Trondheim und Tromsø und die Bemühungen dort ansässiger Orchester und Ensembles zu überleben und sich der Vereinnahmung durch die Nazi-Autoritäten zu entziehen (S. 244 ff.).

Untersucht wird auch das oppositionelle Potenzial einzelner musikalischer Werke (S. 210 ff.): Harald Sæveruds Komposition *Kjempeviseslåten* gilt als das

wahrscheinlich populärste musikalische Statement des Widerstands gegen die deutsche Besatzung in Norwegen. Sie entstand 1943 zunächst für Klavier und wurde im Frühjahr 1945 für Orchester umgearbeitet. Sie avancierte zum Symbol des norwegischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus – allerdings nicht während der deutschen Besatzung, sondern erst nach ihrer Uraufführung im Jahr 1946.

Eine weitere Komposition Harald Sæveruds, seine *Symphonie No. 5 „quasi una fantasia“*, op. 16 (S. 230 ff.), entstand 1941. Sie basiert auf der klassischen Sonatenhauptsatzform und der Tradition der viersätzigen Sinfonie. Die politische Aussage dieses Werkes bleibt verborgen hinter dem Untertitel „*quasi una fantasia*“, der nahelegt, jeder könne sich dazu seine eigenen Gedanken machen. Dieser Untertitel verweist auf Ludwig van Beethovens Klaviersonate Es-Dur op. 27,1, die Schwesterkomposition der bekannten *Mondscheinsonate*. Die Sinfonie “[is] symbolizing the struggle between universal German heritage and the military presence of Hitler-Germany in Norway“ (S. 231). Wie Beethovens Sonate enthält sie starke Kontraste. Für Sæverud liegt ihr ein Programm zugrunde, das er jedoch wegen der politischen Umstände der Vorstellungskraft des Publikums überlässt – „*quasi una fantasia*“.

Circa 60.000 Norweger flüchteten während des Zweiten Weltkriegs nach Schweden. Zentrale Gestalten der dortigen norwegischen Widerstandsbewegung waren die Mediziner Hans Jacob Ustvedt und Ole Jacob Malm. Nicht immer bot Schweden ein sicheres Terrain für Flüchtlinge aus Norwegen, und nicht jeder durfte nach Schweden einreisen, denn es war schwer für das Land, seine Neutralität zu wahren und das traditionell gute Verhältnis zu Deutschland mit dem zu den Nachbarländern auszubalancieren. Darüber hinaus gab es im schwedischen Parlament eine starke faschistische Fraktion.

Ein weiteres Thema der Untersuchung ist die Darstellung des norwegischen Widerstandes in den Medien (S. 334 ff.), z.B. in Rundfunksendungen norwegischer Exilanten in den USA, die weltweite Resonanz fanden. Einen Anlass, Norwegens Freiheitskampf in den Fokus zu rücken, boten die Feiern zum einhundertsten Geburtstag von Edvard Grieg im Jahr 1943. Zahlreiche Rundfunksendungen und Konzerte erinnerten an den Komponisten und seine Musik, darunter eine operettenhafte, gänzlich unpolitische und unterhaltsame Fiktionalisierung von Griegs Leben: *Song of Norway*, 1944 geschrieben von Robert Wright and George Forrest (S. 349 ff.). Dieses Stück wurde sehr populär und eignete sich in der damaligen Situation als Mittel der Propaganda für Norwegens Freiheitskampf. Den norwegischen Widerstand thematisierte auch der in Hollywood entstandene Film *Edge of Darkness* aus dem Jahr 1943. Diesen Film, in dem u.a. bekannte Stars wie Errol Flynn und Anne Sheridan auftraten, seine Entstehung und Rezeption analysiert der Autor, auch im Hinblick auf die musikalische Gestaltung, sehr detailliert (S. 340 ff.).

Mit seiner Untersuchung *Music and Resistance* hat Michael Custodis nicht nur eine gründliche wissenschaftliche Arbeit, sondern auch ein umfangreiches Nachschlagewerk für den musikalischen Widerstand Norwegens während der Nazi-Zeit verfasst. Die zahlreichen Biografien, Abbildungen, Dokumente und Berichte zu Musik und Musikern sind eingebettet in ausführliche, das Verständnis erhellende Darstellungen des politischen Kontexts.

P.-E.

Südtiroler Landesarchiv, Verband Südtiroler Musikkapellen (Hg). 2021. „In Treue fest“ durch die Systeme. Geschichte der Südtiroler Blasmusik 1918–1948. Redaktion und Register: Gustav Pfeifer. Universitätsverlag Wagner. Innsbruck (= Veröffentlichungen des Südtiroler Landesarchivs, Sonderband 6). 860 Seiten.

Mehrere Jahre Forschungsarbeit liegen dem von dem Verband Südtiroler Musikkapellen und dem Südtiroler Landesarchiv initiierten Projekt zur Südtirolischen Blasmusik zugrunde, dessen Ergebnisse sich in einer 860 Seiten umfassenden Veröffentlichung niederschlugen. Selten lag mir eine Veröffentlichung vor, deren Autoren mit ähnlicher Akribie und Differenziertheit historische Entwicklungen und Zusammenhänge in einer Region untersuchten und darstellten, und nur so lassen sich pauschale Urteile und Vorurteile vermeiden, ein Signal gegen jede Art von Oberflächlichkeit. Wenn man aufdecken und verstehen will, was, im Abgleich zu den Narrativen in einer Region, wirklich passiert ist, sind Genauigkeit und Details unabdingbar – vor allem, wenn diese Narrative als Fiktion entlarvt werden.

Unter den fünf Autoren dieser Veröffentlichung trug der Historiker und Stadtarchivar von Brixen, Hubert Mock, die Einleitung und mit rund 450 Seiten den Hauptanteil der Veröffentlichung bei. Der zweite, ebenfalls mit dem operativen Teil des Forschungsprojekts betraute Musikethnologe Thomas Nussbaumer steuerte zwei Teile bei, in denen er sich mit der Repertoireentwicklung der Südtiroler Blasmusikkapellen und der Feldforschungs-Tätigkeit von Quellmalz und Bose im Rahmen des SS-Ahnenerbes zu den Südtiroler „böhmischen“ Kapellen auseinandersetzt. Als sozusagen propädeutische Ergänzungen des Bandes gibt der Musikwissenschaftler und Spezialist für Militärmusik Achim Hofer einen kurzen Eindruck, welche Vielfalt sich unter dem Begriff Blasmusik verbirgt und insbesondere, wie sich die Konnotationen dieses Begriffs entwickelt haben, und der Musikwissenschaftler Kurt Drexel, mit einem Forschungsschwerpunkt u.a. zu Musik und Ideologie, stellt „Überlegungen zur (Blas-)Musik als Trägerin kultureller Identität im politischen Kontext am Beispiel Tirols in der NS-Zeit“ an (so der Untertitel seines Aufsatzes), mit Details zur ungunstigen Geschichte des Hellau-Liedes. Mit dem Beitrag des

Ethnologen Reinhard Bodner zur Tracht der Blaskapellen wird vorliegende Veröffentlichung inhaltlich abgerundet.

Neben den kürzeren und zum Teil auch allgemein gehaltenen Ausführungen entfaltet sich in Hubert Mocks Beitrag ein historisches Panorama dieser dramatischen Jahre 1918 bis 1948 über Südtirol und über die Blasmusikkapellen hinaus. Gleichzeitig aber werden die Besonderheiten Südtirols herausgearbeitet, einer Region, deren Bewohner/innen mehrfach ihre Landeszugehörigkeit und die politischen Systeme wechseln mussten – von der k. u. k. Monarchie zur italienischen Monarchie, zum Faschismus, Nationalsozialismus und schließlich zur Minderheit in einer Demokratie. Ein grausamer Höhepunkt dieser Geschichte war zweifellos die „Option“, die 1939 von den Nationalsozialisten und den italienischen Faschisten vereinbarte Umsiedlung deutschsprachiger Südtiroler, die letztere vor die Wahl stellte: Verlust der Heimat oder Verlust der deutschen Identität und Sprache. Der Ausgangspunkt vorliegender Untersuchung war letztlich die Fragestellung, welche Funktionen die Blasmusikkapellen in den verschiedenen Systemen hatten, auf welche Weise sie instrumentalisiert wurden, wie ihre Gefügigkeit erreicht oder auch nicht erreicht wurde und über welche Resilienz sie verfügten. Im Gebiet des heutigen Südtirol waren in dem Untersuchungszeitraum über kürzere oder längere Zeit mindestens 175 Musikkapellen tätig (S. 21). Als Quellen für die vorliegende Untersuchung dienten Festschriften und Noten-/Marschbücher der Blasmusikkapellen, Quästur-, Gemeinde- und andere behördliche Akten sowie Zeitungsberichte und erhaltene Programme. Dabei zeigte sich, dass die Blasmusikkapellen im Rahmen der Feierkulturen, als deren unverzichtbares Element sie erschienen, einerseits der Etablierung der politischen Systeme freiwillig und/oder unfreiwillig dienten, andererseits durch ihr Repertoire (das sich aus erwünschten und unerwünschten Musikstücken zusammensetzte) und ihre Trachten bzw. trachtenartigen Uniformen (die teils als Maskerade zur Tourismusförderung dienten, teils von den jeweiligen Machthabern zu politischen Zwecken instrumentalisiert wurden) zur Erinnerungskultur und damit zum Erhalt Deutsch-Tiroler Identität beitrugen. Der Titel des Buchs *„In Treue fest“ durch die Systeme* fasst schlagwortartig zusammen, dass sich das Südtiroler Blasmusikwesen „als eine Kulturpraxis erwies, die sich jeder politischen Dimension der nationalen Marke ‚deutsch‘ öffnete, gleichviel, ob diese tirolisch/österreichisch-deutsch, deutsch-national, nationalsozialistisch oder südtirolisch-deutsch geprägt war“ (S. 524).

Abgeschlossen wird vorliegende Veröffentlichung mit einem Abkürzungsverzeichnis, einem rund 60 Seiten umfassenden Quellen und Literaturverzeichnis und einem Personen- und Orts-Register. Die Herausgeber (Christine Roilo für das Südtiroler Landesarchiv und Pepi Fauster für den Verband Südtiroler Musikkapellen) äußerten die Überzeugung, ein auf längere Sicht gültiges Referenzwerk zu dem Thema vorgelegt zu haben, und dem ist nur zuzustimmen. Und darüber hinaus: Die Veröffentlichung gibt auch Antworten auf die immer wieder in aller Brisanz bis heute aufscheinende Frage, was Identität ausmacht

und welche Wirkmacht Identitätsfragen in verschiedenen gesellschaftlichen Strukturen haben.

A.R.

Dörfling, Christina / Jost, Christofer / Pfeiderer, Martin. 2021. *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur*. Waxmann: Münster [= Populäre Kultur und Musik, Band 32]. 290 Seiten.

Es wird wohl kaum einen Musikhörenden aus den älteren Generationen geben, in dem nicht besondere Erinnerungen an jugendliche Musikerfahrungen geweckt werden, konfrontiert mit einem bestimmten klangerzeugenden Objekt wie einem Schallplattenspieler bestimmter Marke, einem Musikkassetten- oder CD-Spieler.¹ Diesen den Musikobjekten innewohnenden Geschichten nachzugehen, aber auch viele weitere Fragen zur „Geschichte der (populären) Musik aus der Perspektive [von] Musikapparaten und Klangspeichermedien“ (S. 10) zu erörtern, war Ziel einer Tagung im Oktober 2020 im Rahmen des BMBF-geförderten Forschungsverbundprojekts *Musikobjekte der populären Kultur. Funktion und Bedeutung von Instrumententechnologie und Audiomedien im gesellschaftlichen Wandel*. Beteiligt an dem Verbundprojekt waren das Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg, das Institut für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, das rock'n'popmuseum Gronau sowie das Lippmann-Rau-Musikarchiv Eisenach. Das Ergebnis der Tagung wird in dem vorliegenden Sammelband präsentiert, der die überarbeiteten Textfassungen der Referate, zwei ergänzende Texte und die Dokumentation der Podiumsdiskussion enthält. Beeindruckend ist schon der Umfang der Fragestellungen in der Einleitung, der eine drei Viertel Buchseite umfasst (S. 10 f.). Das zeigt, wie vielseitig und ergiebig das Thema ist.

In den ersten drei Aufsätzen setzen sich die Autor_innen mit theoretischen Grundlagen auseinander, mit deren Hilfe Wechselbeziehungen zwischen hörendem Subjekt und materiellem Musikobjekt betrachtet werden können. Sie gehen davon aus, grob zusammengefasst, dass die Dinge nicht von sich aus ihre Bedeutung für die Alltagspraxis preisgeben, sondern erst empirische Untersuchungsmethoden grundsätzlichere Erkenntnisse ermöglichen, und zeigen dies anhand von Beispielen auf. Biografische Ansätze verfolgen dabei Stefanie Amida am Beispiel von Erfahrungen mit dem Schallplattenspieler und Anne-Kathrin Hoklas in der Darstellung des Übergangs von der Schallplatte zur CD und des unterschiedlichen Umgangs mit dem CD-Spieler, der zum Teil generationell geprägt ist. Stefan Krebs und Andreas Fickers schließlich zeichnen

¹ Der jüngeren Generation mag es in ähnlicher Weise mit bestimmten Designs von Streaming-Portalen oder Apps ergehen? Das bleibt noch abzuwarten.

den aktuellen Stand der Reenactment-Methode im Rahmen einer experimentellen Medienarchäologie nach.

Im inhaltlich zweiten Bereich des Sammelbandes stehen Musikobjekte als historische Phänomene im Mittelpunkt. Daniel Morat etwa betrachtet die Bedeutung der Schallplatten der Lindström AG hinsichtlich lokaler wie auch globaler Musikkultur und wirft damit ein Licht auf die Geschichte lokaler und (post-)kolonialer Populärmusik. Da aus der Zeit der frühen Schallplatten deren Hüllen aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes als Quellen von Medien-geschichte nur wenig zur Verfügung stehen, kommt Christina Dörfling anhand der noch verfügbaren Patente zur Schallplattenaufbewahrung zu medien-geschichtlichen Erkenntnissen. Ähnliche archivalische Ansätze zur Unter-suchung von Musikobjekten verfolgen Benjamin Burkhart und Stefan Gauß. Ersterer nutzt Betriebsakten aus DDR-Archiven, um unter anderem den Zusammenhang von Design-Entwicklung und Politik aufzuzeigen. Gauß hingegen widmet sich der Produktionsgeschichte und Kommerzialisierung der ersten CD-Spieler.

Musikobjektgeschichten sind nicht nur im Materiellen zu finden. Der dritte Bereich, der sich der Musealität von Musikobjekten widmet, wird eröffnet durch den Aufsatz von Sarah-Indriyati Hardjowirogo, in dem sie auf Aspekte und Probleme der Bewahrung von mediengeschichtlich bedeutsamen Software-Instrumenten hinweist, denn auch diese werden (in schnellen Zeitabständen) zu Geschichte. Hans Peter Hahn setzt sich allgemein mit Musealisierung von Objekten und Sammlungen von Objekten auseinander und fordert, Bewegungen von Objekten zu dokumentieren, da auch dies wiederum Teil der Objekt-geschichte wird. Andreas Ludwig erläutert anhand von Beispielen, wie sich die Spuren kultureller Praxis in museale Musikobjekte einschreiben können. Schließlich zeichnet Thomas Mania die Geschichte des rock'n'popmuseum Gronau und insbesondere seiner Ausstellungs-Entwicklung nach.

Den Abschluss des vorliegenden Sammelbandes bildet die Dokumentation der Podiumsveranstaltung. Den vier Eingangsstatements aus der laufenden Forschungsarbeit und der darauf folgenden Diskussion ist anzumerken, dass Fragen der Digitalität – beispielsweise Archivierung von Digitalem, Kopieren, KI, Datenspuren und deren Kommerzialisierung, Energie- und Rohstoff-verbrauch, um nur einige Schlagworte zu nennen – eine immer größere Gewichtung bekommen. So wie die CD in der Mediengeschichte den Übergang von der analogen in die digitale Medienwelt markiert und selbst ein Übergangs-objekt ist, noch materiell wie eine Schallplatte, aber mit Musik in digitaler Form, so spiegelt auch dieser Sammelband den Übergang von der materiellen Welt zur Digitalität, ein Dualismus, aber auch Zusammenhang und Ineinander-greifen. Auch wenn Digitalisierung, Computermusik und Social Media Hörgewohnheiten verändern, werden zur Erzeugung von Schall materielle Musikobjekte benötigt, die Einfluss auf Hörende haben.

Die Vielzahl von Überlegungen, Thesen und Erkenntnissen zu Musikobjekten, die diesem Sammelband entnommen werden können, inspirieren, auch die eigene Sammeltätigkeit im Archiv des Instituts für Europäische Musikethnologie zu prüfen und in Teilen neu zu bewerten.

A.R.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Prof. Dr. **Günther Noll**, Köln, überließ unserem Institut sein Archiv zu seinem Forschungsgebiet DDR und Kinderlied/Wiegenlied. Diese Sammlung umfasst neben über 300 Monographien zur Geschichte und zur Musikerziehung in der DDR und Musiklehrwerken sowie musikpädagogischen Zeitschriften aus der DDR auch rund 20 Mappen mit weiteren Materialien zu diesem Thema. Des Weiteren stiftete er auch eine 112 Ordner umfassende Sammlung von Materialien zu seiner übrigen Kinderlied- und Wiegenliedforschung, zur Dialektliedforschung und zu weiteren Themengebieten der Musikethnologie. Frau **Kristina Lauter**, Köln, bereicherte unsere Kindermusikinstrumentensammlung mit einem Kinder-Musiktisch. Aus dem Nachlass ihres Mannes, des Musiklehrers Gregor Kautz, stiftete Frau **Margret Kautz**, Köln, über 150 Schulmusiklehrwerke und musikdidaktische Veröffentlichungen, rund 100 Monografien, Liederbücher und Propädeutika sowie rund hundert Taschenpartituren und zahlreiche Klaviernoten (die den Studierenden der Musikpädagogik zugutekommen werden). Von Herrn **Philip Sciandra**, Hürth, erhielten wir wiederum zahlreiche Zeitungsausschnitte. Unsere ehemalige studentische Hilfskraft Frau **Sabine Brüggemann**, Köln, ließ unserer Bibliothek die originale Paperbackausgabe von Chatwin: *The Songlines* zukommen. Herr **Uli Otto**, Regensburg, sandte uns seine neueste Veröffentlichung *Kill the Indian in him and save the man – It's the economy, stupid*, in denen der Ethnozid an den Plains-Indianern der USA und Kanadas von den 1840er Jahren thematisiert wird. Herr **Andreas Frank**, Köln, ergänzte unser populärmusikalisches Archiv mit zahlreichen Heften verschiedener Metal-Zeitschriften aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre. Von der **Sozialistischen Selbsthilfe Mülheim** (SSM) e.V., Köln, erhielt das Institut 15 Schallplatten mit populärer, zum Teil Kölner Musik. Frau **Renée Bertrams**, Köln, verdanken wir zwei Liederhefte, darunter eine Rarität: ein Erinnerungs-Liederheft aus der Weinklause Aßmannshausen am Rhein aus dem Jahr 1929. Herr **Heinz-Peter Katlewski**, Bergisch Gladbach, bereicherte unser Archiv mit Materialien zu Peter Rohland und zum Deutschfolk.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei sehr herzlich gedankt!

Aktivitäten

Dr. Linus Eusterbrock hat im Jahr 2022 seine Dissertation zum Thema *Ästhetische Erfahrungen in der Appmusikpraxis* an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln verteidigt (summa cum laude). Die Arbeit wurde zu großen Teilen im Rahmen des Forschungsprojekts MuBiTec-LEA geschrieben, das am Institut für Europäische Musikethnologie angesiedelt war und vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde (2017–2021). Im Jahr 2022 hielt Eusterbrock folgende Vorträge: im März zu dem Thema *Music Educators for Future. Utopische Potenziale und Grenzen einer klimabewussten Musikpädagogik* auf der Tagung *Musik – Utopie – Bildung*, der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Online); im Mai zu dem Thema *Coping with Covid through Community Music: The meaning of Place and Community in a Neighborhood Choir during the Pandemic* auf der Tagung der European Association for Music in Schools (EAS) in Belgrad, Serbien, gemeinsam mit Eva-Maria Tralle; im Juni zu dem Thema *Die Erfahrung von Autor*innenschaft in der Musikproduktion mit Apps* auf der Tagung *Musik – Digitalisierung – Bildung* der Fachgruppe „Musikpädagogik und Forum für Digitalisierung und Mediendidaktik in der Lehrerbildung“ an der Bergischen Universität Wuppertal, gemeinsam mit Julia Weber; im Juli zu dem Themen *Music Educators for Future: How Can Music Education Respond to the Climate Crisis?* auf dem Internationalen Symposium der International Society for Music Education, Brisbane (Online), gemeinsam mit Silke Schmid und Jonas Völker, und *Coping With Covid Through Community Music: The Experience Of Place And Community In A Neighborhood Choir During The Pandemic* auf der Tagung der International Society for Music Education, Brisbane (Online), gemeinsam mit Eva-Maria Tralle.

Zurzeit forscht Linus Eusterbrock im Projekt *Hip-Hop's Fifth Element: Knowledge, Pedagogy, and Artist-Scholar Collaboration*, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und von Oliver Kautny geleitet wird (zusammen mit University of Bristol, 2021–2025), sowie als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Christian Rolle. Unter anderem betreibt er dort die Seite www.musik-klima.de, die sich mit musikpädagogischen Perspektiven auf die Klimakrise auseinandersetzt.

Prof. Dr. Oliver Kautny leitet das im Februar 2022 gestartete und von der DFG geförderte deutsche Teilprojekt des internationalen Forschungsprojekts *Hip-Hop's Fifth Element: Knowledge, Pedagogy, and Artist-Scholar-Collaboration* in Kooperation mit Prof. Dr. Justin Williams (University of Bristol, UK). Dr. Chris Kattenbeck, Dr. Linus Eusterbrock sowie die Promovendin Charlotte Furtwängler gehören zum Forschungsteam, das am Cologne Hip Hop Institute (CHHI) angesiedelt ist. Das Projekt verfolgt das Ziel, die musikpädagogische,

auf HipHop bezogene Forschung weiterzuentwickeln und Impulse für die Musikdidaktik zu setzen. Am 15.-16.09.2022 lud das CHHI daher nach Köln zu einem internationalen Kolloquium ein, das zugleich das 5. Jahrestreffen des European Hip Hop Studies Network war. Hieran nahmen Forschende und Künstler*innen aus Skandinavien, Großbritannien und Deutschland teil, u.a.: Kurt Tallert aka Retrogott (Köln), Kristine Ringsager (Universität Kopenhagen), Johan Söderman (Universität Göteborg), Griff Rollefson (University of Ireland, Cork), Justin Williams (University of Bristol), Michael Rappe (Hochschule für Musik und Tanz Köln), Sina Nitzsche (FH Dortmund, Leiterin des European Hip Hop Studies Network) sowie die Forschungsgruppe des Cologne Hip Hop Institute. Thema des Arbeitstreffens war die kritische Reflektion von Institutionalisierungsprozessen von HipHop in der Musikpädagogik – mit konstruktiv-kritischer Perspektive auch auf das CCHI, das hierdurch wertvolle Impulse zur Weiterentwicklung erhielt (vgl. <https://blog.uni-koeln.de/colognehiphopinstitute/2022/09/30/international-research-workshop/>). Chris Kattenbeck, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Oliver Kautny und Post-Doc am CCHI, veröffentlichte jüngst seine Dissertation, in der er die künstlerische Handlungsfähigkeit von Beatmaker*innen untersuchte. Außerdem publizierte er einen Artikel über Beatmaking als einem eigenständigen Element der Hip-Hop-Kultur(en). Charlotte Furtwängler nahm im Oktober dieses Jahres die Arbeit an ihrer von Oliver Kautny betreuten Dissertation auf, in der sie die Behandlung von Gangsta-Rap in deutschen Musikschulbüchern diskursanalytisch untersucht. Linus Eusterbrock und Chris Kattenbeck arbeiten zurzeit an einem Forschungs- und Entwicklungsprojekt zum Thema *Hip-Hop und Zukunftsentwürfe*. Oliver Kautny beschäftigte sich in seinen Publikationen zum einen mit Fragen der Hip Hop Studies (Artikel in *Musik in Geschichte und Gegenwart* über Public Enemy; Beitrag zur HipHop im Musikunterricht), zum anderen erweiterte er seine Überlegungen zu Ethik und Musikunterricht um Aspekte des Politischen (siehe Literatur). Eine wichtige, weitere Etappe des DFG-Projekts ist nun die Vorbereitung eines Sammelbands zu *Hip Hop & Music Education* (hg. von Eusterbrock, Kattenbeck & Kautny. Transcript 2024).

Eine besondere Rolle spielte in diesem Kontext Third Mission im Sinne mehr-direktionaler Wissenstransfers, z.B. durch den Einbezug von Künstler*innen in Forschung und Lehre. Zu Gast im CCHI waren in 2022 u.a. der Rapper Torch (Advanced Chemistry; Lesung und Gastvortrag), die Rapperin und Linguistin Ket (Rap-Workshops), DJ Cem (Gastvortrag, DJ-Showcase), der Tänzer und DJ FlyJay (DJing-Workshops in Seminaren) sowie Gabriel Riquelme (Club Bahnhof Ehrenfeld, Gastvortrag). Ferner leitete der Rapper und Produzent Retrogott in Kooperation mit Chris Kattenbeck und Oliver Kautny im SoSe 2022 ein musikwissenschaftliches Seminar und war Teilnehmer des DFG-Forschungsworkshops. Das zweisemestrige Seminar mit geflüchteten Musiker*innen aus Westafrika, das Eckehard Pistrick und Oliver Kautny im SoSe 2021 und WiSe 2021/2022 durchgeführt haben, zielte ebenso ab, Wissen zwischen künstler-

scher Praxis und Wissenschaft auszutauschen. Dieses Projekt konnte im Frühjahr 2022 mit der Produktion einer LP erfolgreich abgeschlossen werden (vgl. Voelkel, Jan. 2022. RAPLab. Angehende Lehrer:innen und geflüchtete Musiker:innen machen Musik. In: *Kölner Universitätsmagazin*. Heft 28. S. 30-32. Online unter: <https://portal.uni-koeln.de/sites/uni/images/UNIMAG/2022/2-22/unimag-2-22.pdf>).

Auch die Anbindung des CCHI an die schulische Praxis, eine weitere Form des Wissenstransfers, wurde und wird angebahnt: Chris Kattenbeck leitete eine Rap-Songwriting-AG an der Helios-Schule in Köln, Oliver Kautny gestaltete im Rahmen des Kurt-Weill-Festes in Dessau ein HipHop-Schulprojekt mit (<https://blog.uni-koeln.de/colognehiphopinstitute/2022/10/11/schulprojekt-in-dessau-kurt-weill-fest-2022/>) und plant im Frühjahr ein weiteres HipHop-Projekt zu Stanisic‘ Roman Herkunft mit der Deutschen Schule in Singapur.

Über den Kontext der Hip Hop Studies hinausgehend beschäftigte sich Oliver Kautny in seinen Lehrveranstaltung mit einer breiten Themenpalette, die von fachdidaktischen und musikpädagogischen Seminaren (Malen zu Musik; Methoden des Musikunterrichts im Zeichen von Stille, Reduktion und Achtsamkeit; Aufbauender Musikunterricht; Clubkultur & Musikpädagogik, Musikpräferenzen und Musikunterricht) bis hin zu musikwissenschaftlichen Lehrangeboten reichte (Pink Floyd; Arvo Pärt; Populäre Musik im Kontext von Politik und Wirtschaft).

Johannes Nilles war von Februar bis März 2022 in Vorbereitung seiner Promotion auf einem Feldforschungsaufenthalt in Salvador da Bahia (Brasilien). Dort nahm er bei verschiedenen Lehrern Pandeirounterricht, baute sein Netzwerk unter Musiker:innen aus und dokumentierte umfassend das eigene Lernen im Kontext. Im Herbst 2022 berichtete er von diesem Forschungsaufenthalt im Rahmen eines am Department Kunst–Musik angesiedelten Forschungskolloquiums und des virtuellen „Young Researchers Kolloquiums Musikethnologie“ der Gesellschaft für Musikforschung (GfM). Zudem widmete sich Johannes Nilles im vergangenen Jahr weiter der künstlerischen Forschung. An der Hochschule für Musik und Tanz Köln führte er ein Forschungsprojekt zum wechselseitigen Lernen vom Instrument am Beispiel von Pandeiro und Drumset durch. Zudem war er Teil des zweiwöchigen interdisziplinären Jahresprojekts *Labor der Künste* des „Kolleg der Künste Montepulciano“. Für das Jahr 2023 sind weitere Feldforschungsaufenthalte geplant, in Lissabon im Frühjahr und ein mehrmonatiger Aufenthalt in Brasilien Ende des Jahres.

Prof. em. Dr. Günther Noll machte infolge eines glücklichen Zufalls die Bekanntschaft mit Herrn Johannes Oesterhelt (1925-2018), der am 1. Mai 1948 unschuldig zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt und in das Lager Inta, Teil des berüchtigten Strafgefangenenlagers Workuta in Sibirien verbracht worden war. Heimlich entstand hier unter schwierigsten Bedingungen eine Lieder(text)handschrift, die in einem zufällig in das Lager geschmuggelten kleinen Heft notiert

werden konnte. Der Gebrauch der deutschen Sprache in Wort und Schrift war bei strengster Strafe verboten, wie auch jegliche geistigen Tätigkeiten, wie Sprach- und Gedächtnistraining in der jeweiligen Muttersprache etwa. Aber gerade diese bildeten jedoch eine zentrale Überlebenshilfe für die Häftlinge des GULAGs in auswegloser, lebensbedrohlicher Lage. Die Idee zum ‚Liederbuch‘ war, aus dem Gedächtnis die Texte bekannter Lieder, Schlager oder populärer Melodien zu rekonstruieren. Der besondere Anspruch bestand darin, die Texte mit allen Strophen und möglichst nahe dem Original zu notieren. Es gelang, das Heftchen aus dem Lager zu schmuggeln, so dass es erhalten blieb. Die Recherchen zu einem Textvergleich zwischen Notierung und Original bzw. zu einer umgesungenen, allgemein verbreiteten Fassung sind abgeschlossen. Die Ergebnisse der Untersuchung ‚*Unser Liederbuch‘, eine Lieder(text)handschrift aus dem GULAG – ein Beispiel für den Überlebenswillen Strafgefangener* werden im Jahrbuch *Volkskunde in Sachsen 2023* veröffentlicht, herausgegeben vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde der Technischen Universität Dresden. Günther Noll feierte überdies 2022 seinen 95. Geburtstag mit zahlreichen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie ehemaligen Studierenden in der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln sowie auch an den Orten seines vorhergehenden universitären Wirkens Bonn und Neuss.

Jun.-Prof. Dr. Eckehard Pistrick leitete im Wintersemester 2022–2023 das Seminar *Klangtopographie Köln*, in dem Studierende den Aufbau eines dezentralen Weltmusikfestivals im rechtsrheinischen Köln begleiteten, das u.a. mit dem Verein „Globale Musik e.V.“ und dem Landesmusikrat NRW konzipiert wurde. Dabei bekamen sie praktische Einblicke in Organisationsstrukturen und Vermittlungsstrategien von Weltmusik. In diesem Zusammenhang hielt Frau Dr. Talia Bachir-Loopuyt (Universität Tours) am 26.10.2022 einen Online-Vortrag zur kontroversen Rezeption des Weltmusikbegriffs in der deutschen und französischen Forschung und ihre eigenen Forschungen zur Institutionalisierung des Weltmusikfestivals Creole. Die Auswirkungen der Pandemie auf Musikpraktiken wurden in einem Online Gastvortrag von Prof. Melanie Wald-Fuhrmann, Leiterin des Frankfurter Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik, am 26.1.2022 beleuchtet. Eine Radiosendung von Eckehard Pistrick zu diesem Thema mit Interviews der Forscherin wurde in der Reihe *Musik der Welt* auf BR Klassik am 29.1.2022 gesendet. Das Dialog-Projekt des NRW KULTURsekretariats *Alte Musik neu gedacht*, musikethnologisch begleitet und koordiniert durch Eckehard Pistrick, wurde mit einem Konzert am 30.4.2022 im Rahmen der Langen Nacht der Alten Musik im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg von BR Klassik zum Abschluss gebracht. Ein Workshop und ein Konzert zum Revival polnischer Volksmusik mit dem polnischen Trio „WoWaKin“ ist für den 15.12.2022 in Kooperation mit der HfMT Köln am Standort Wuppertal geplant.

Eckehard Pistrick nahm bereits am 9.12.2021 an einem Forschungskolloquium am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg zum Thema *Transnational Music Workshops with Refugee-Musicians as new fieldwork sites? – Insights from the Orpheus XXI Project* teil. Gemeinsam mit der am dortigen Institut tätigen Gastforscherin Prof. Guilnard Mouffaraj (United States Naval Academy, Annapolis) nahm er am „Syrische Tonspuren“-Festival teil und führte im Juni 2022 mit ihr eine Feldforschung zu aktuellen Projekten der kulturellen Teilhabe in Unterfranken durch. Der ethnographische Film *Polyphonia* wurde auf dem Festival „Imaterial“ in Evora, Portugal am 3.10.2022 gezeigt. Ebenfalls gezeigt wurde der Film auf der von der Evangelischen Akademie Loccum organisierten Konferenz *Islam auf dem Balkan* (9.–11.5.2022), auf der Eckehard Pistrick auch einen Vortrag zu dem Thema *Interreligiöse Kulturpraxis als gelebte Realität* hielt. Als Diskutant nahm er an der Master Class Anthropology of Music an der Universität Mainz vom 13.–16.7.2022 teil, die Frau Prof. Louise Mentjes (Duke University) zu Gast hatte.

Im Juni 2022 erschien das Album *EinsamGemeinsam – L’Union fait la Force*, Ergebnis eines kollaborativen Seminar- und Forschungsprojekts mit dem Cologne Hip Hop Institute, Prof. Oliver Kautny und Studierenden des Lehramts Musik, der Musikpädagogik und der Musikvermittlung, sowie Musiker*innen der Musikhochschule Köln, zusammen mit vier Musikern aus dem Niger und Burkina Faso. Darüber wurde u.a. im Kölner Universitätsmagazin berichtet. Eckehard Pistrick wird über die Potenziale dieses kollaborativen Projekts zusammen mit dem Künstler RazzPick am 28.11.2022 einen Gastvortrag an der HfMT München halten.

Auf der 27. Arbeitstagung vom 8.–10. Juli 2022 in Freiburg i.Br. wurde Eckehard Pistrick im Team mit Prof. Thomas Nussbaumer (Universität Innsbruck) und Dr. Bledar Kondi (Universität Halle), zum Vorsitzenden der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) gewählt.

Dr. Gisela Probst-Effah nahm an der 27. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) vom 8.–10. Juli 2022 in Freiburg i.Br. teil und hielt einen Vortrag zum Thema *Vereint im Widerstand? Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg*.

Dr. Astrid Reimers hielt auf 27. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der DGEKW im Juli 2022 einen Vortrag zum Thema *Vereint im Widerstand? Nationallieder aus Polen und den Niederlanden sowie Singen in Zwangsarbeiterlagern*. Am 20.10.2022 wurde sie zu der Entstehung der Klangkarte „Hör Köln“ für eine Sendung der Reihe *Mosaik* im WDR 3 interviewt. Die Klangkarte „Hör Köln“ ist eine interaktive Website des Instituts für Europäische Musikethnologie, die einen Überblick über das Amateurmusizieren in Köln gibt (<https://www.hf.uni-koeln.de/39595>). Die

Gruppen werden anhand ihrer Probenorte in einer Karte dargestellt. Derzeit findet neben der fortlaufenden Aufnahme neuer Gruppen auch eine Überarbeitung der bereits vorhandenen Informationen statt, um den zerstörerischen Einfluss der Pandemie auf die Aktivitäten der Gruppen erkennen zu können.

Prof. Dr. Christian Rolle setzte im Wintersemester 2021/22 seine Seminarreihe *Mit fremden Ohren hören* zu Musikszenen in Köln und Umgebung fort. Aufgrund von pandemiebedingten Einschränkungen konnten nicht alle Erkundungen der Studierenden in lokalen Musikkulturen wie geplant durchgeführt werden. In einigen Fällen mussten die Feldforschungen ins Netz verlagert werden, wobei Methoden der Cyberethnografie zum Einsatz kamen. 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 inzwischen abgeschlossenen Creative Europe Projekt *Future Songwriting*, dessen Ergebnisse im Mai in Belgrad auf der Konferenz der European Association for Music in Schools (EAS) vorgestellt wurden.

Im Februar und März absolvierte Christian Rolle einen Forschungsaufenthalt in Norwegen. Anlass waren die Vorbereitungen für eine Forschungskooperation mit der Nord-Universität in Levanger. Gemeinsam mit einem internationalen Konsortium, dem auch Eckehard Pistrick angehört, sind Studien zu interkulturellen Musik-, Tanz- und Theaterprojekten geplant. Im September nahmen beide an einem Workshop zu dem Thema in Trondheim teil. Am 13. Mai 2022 fand das von Christian Rolle geleitete Forschungskolloquium in Kooperation mit Eckehard Pistrick und Prof. Michael Rappe (HfMT Köln) statt. Anlass war der Gastaufenthalt von Denis Laborde, der in das Kolloquium eingeladen war und sich an der Beratung von laufenden Promotionsprojekten beteiligte. Ein weiterer Beitrag mit Ergebnissen aus dem internationalen Forschungsprojekt DAPHME zu Diskursen zur Akademisierung in der künstlerischen Ausbildung an Musikhochschulen ist inzwischen erschienen (s. Publikationen).

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping edierte 2022 – wie in *ad marginem* 2021 bereits angekündigt und kommentiert – als Nr. 9 der Schriftenreihe der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss seine unter dem Titel *Nüsser Französisch uut de Napoleons-Ziet* erschienene Sammlung von ca. 600 französisch ‚gefärbten‘ Neusser Wörtern, die sich (neben zahlreichen weiteren) seit der Napoleon-Ära bis heute im „Nüsser Platt“ – als der in Neuss noch relativ viel gesprochenen, auch von ‚Heimatchichtern‘ geschriebenen und bei entsprechenden Vortragsabenden gelesenen oder nicht zuletzt auch in zahlreichen Liedern gesungenen – Mundart verbergen. Diese Publikation belegt den Einfluss der während der Napoleonischen Besatzungs-Ära ab 1794 zunächst pflichtgemäß, danach aber weiterhin – und teils fast unbemerkt – immer mehr (und nicht gerade fehlerfrei) gesprochenen französischen Basissprache, die im ‚Volks-

mund‘ allerdings unüberhörbar ‚verniederrheinisch‘ wurde. Dies zeigt sich – wie die Beispiele belegen - vor allem in Wortfeldern der neuen Wohn-, Bau- und Esskultur sowie im täglichen Mit- und – auch militärischen – Gegen-einander und in der Namensgebung. Da die importierten Vokabeln jedoch immer mehr ‚eingeneussert‘ wurden, sind sie heutigen Sprechern kaum mehr als ‚Import‘ bewusst und werden nun durch diese Edition neu vergegenwärtigt. Jedem dieser aufgelisteten und teils noch durch geistvoll karikierende Grafiken vom Aachener Verleger – und zugleich begabten Grafiker – Heinrich Hüsch bebilderten Wörter wird in verschiedenfarbigen Spalten sowohl das französische Ursprungswort als auch dessen Übertragung ins Hochdeutsche gegenübergestellt.

Im Februar 2022 hielt Prof. Schepping vor der Neusser Vereinigung „Quirinus“ einen Lichtbilder-Vortrag über seine – teils hochdramatischen – Kindheits-Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg. Am 1. Juni 2022 feierten die Kolleginnen und Kollegen des Musikseminars und des Instituts – Corona-bedingt im ‚Freiluft-restaurant‘ am Aachener Weiher – zusammen mit Prof. Dr. Wilhelm Schepping, den sie dazu eingeladen hatten, dessen 90. Geburtstag nach. Er selbst hatte dieses Geburtstagsfest – termingerecht – am 17. Dezember 2021 begangen – wegen der Corona-Gefährdung aber nur im engsten Familienkreis. Im Berichtsjahr 2022 bemühte sich Prof. Schepping erneut bei mehreren, teils auch per Zoom übertragenen Vortragsveranstaltungen in Neuss um die Erhaltung der tradierten Neusser Mundart – im November in einer von ihm allein bestrittenen mehrstündigen Mundart-Veranstaltung im Rahmen der Neusser Kulturnacht 2022 im historischen Haus der „Vereinigung der Heimatfreunde Neuss“. Im November 2022 fungierte er auch beim *Abend im Advent* dieser Vereinigung als Lektor adventlicher Mundart-Texte.

Erneut wirkte er auch 2022 wieder mit bei mehreren im Studio des Rheinkreises Neuss aufgenommenen stadthistorischen Mundartsendungen von Radio News 89.4, bei denen er sowohl als einer von drei Mundart-Sprechern fungierte als auch die Sendungen an diversen Stellen durch entsprechend historisch wie atmosphärisch angepasste Musik ausstattete. Thematisch vergegenwärtigten diese Sendungen nach Manuskripten des Neusser Juristen und früheren Bundestagsabgeordneten Dr. Heinz-Günther Hüsch sowohl mundartliche Redewendungen als auch bedeutsame stadthistorische Neusser Ereignisse. Außerdem fungierte Prof. Schepping erneut als Übersetzer wie auch als Sprecher von historischen Erläuterungstexten in der Neusser Mundart für die QR-Codes an mehreren besonders bedeutsamen historischen Neusser Gebäuden. Die von ihm in Mundart übertragenen Texte wurden dort den Übersetzungen ins Englische, Französische und teils auch ins Türkische hinzugefügt. Im Oktober berichtete er bei einer dem Pianisten Eduard Erdmann gewidmeten Tagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte als einziger dort vertretener noch lebender Augen- und Ohrenzeuge über seine sehr konkrete Erinnerung an das

sehr frühe erste Nachkriegskonzert Erdmanns in Scheppings damals noch weitgehend zerstörter Heimatstadt Neuss.

Gäste und Nachwuchsforscher_innen

Am Institut waren 2022 vier Gastwissenschaftler_innen tätig.

Der französische Anthropologe, Komponist und Musikethnologe **Prof. Denis Laborde** (CNRS/ARI Bayonne) war im Mai 2022 Gastdozent am Department Kunst und Musik der Humanwissenschaftlichen Fakultät. Er ist Gründungsdirektor des ARI Forschungsinstituts Bayonne (UMR Passage Université de Bordeaux) und wurde 2020 für seine Verdienste mit der Silbermedaille der CNRS ausgezeichnet. Im Rahmen seiner Lehre vom 11.–14.5.2022 bot er Einblicke in die Geschichte der musikethnologischen Forschung in Frankreich, in das Themenfeld Klang-Politik-Ästhetik in globalisierten Kontexten und im Rahmen eines öffentlichen Vortrags in die Genese des von ihm begründeten Musikfilmfestivals Haizebegi. Am 14. Mai 2022 leitete er gemeinsam mit Eckehard Pistrick, der Ethnologin Sandra von Edig und den Musikern des Dialog-Projekts des NRW KULTURsekretariats „The Void“, einen Workshop über das Konzept von Stille und Abwesenheiten in afrikanischen Musikkulturen. Der Gitarrist Girum Mezmur aus Äthiopien und der Multiperkussionist Jean Segbegnon Gnonlonfoun aus dem Benin boten dabei Einblicke in ihre künstlerische Arbeit.

Dr. Mark Porter war Gastwissenschaftler am Institut von April bis September 2022. Er studierte am University College, Oxford, und am King's College, London, bevor er 2014 an der City University London in Musikethnologie promovierte. Seit 2015 ist er Postdoc am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Er ist u.a. Autor von *Contemporary Worship and Everyday Musical Lives* (Routledge 2016) und *Ecologies of Resonance in Christian Musicking* (Oxford University Press 2020). Seine Schriften sind unter anderem in *Church Music Quarterly*, *Ecclesial Practices, Liturgy, Journal of Contemporary Religion* und dem *Journal of the American Academy of Religion* erschienen. Seine aktuelle Forschung konzentriert sich auf sich verändernde ökologische Beziehungen und christliche musikalische Innovation, mit besonderem Schwerpunkt auf dem Klimawandel.

Svetlana Stepanova von der Karls-Universität Prag war im Oktober 2022 zu Gast am Institut. Sie studierte romanische und germanische Philologie an der Staatsuniversität von Samara (Russland). Es folgten Tätigkeiten als Übersetzerin und Deutschlehrerin an Sprachschulen und Unternehmen sowie als Lehrbeauftragte für Deutsch an der Karls-Universität Prag. Sie ist Gründerin des international renommierten Gesangsensembles „Russische Seele“ in Prag. Ihre Forschungen zu *Musik als Phänomen des Identifikationsprozesses im Zeitalter*

der Globalisierung am Beispiel der russischen Diaspora in der Tschechischen Republik präsentierte sie im Rahmen eines gemeinsamen Kolloquiums der Musikpädagogik und Musikethnologie am 21.10.2022. Vergleichsfeldforschungen im Stadtgebiet Köln mit Ensembles konnte sie dank der Kontaktvermittlung durch das Institut durchführen.

Rose Champion war zum zweiten Male als Gastwissenschaftlerin: diesmal im Wintersemester 2022-23. Als Stipendiatin des DAAD und Doktorandin in Migration Studies an der University of Oxford befasst sie Diskurse und Kulturinstitutionen in NRW und ihren Umgang mit Diversität: *Sounding interculturalism: Empowerment, creativity, and community in music programmes with forced migrants in North Rhine-Westphalia*. Auch sie nahm am Forschungskolloquium Musikethnologie und Musikpädagogik am 21.10.2022 teil.

2022 wurden drei virtuelle Forschungskolloquien mit jungen Forscher_innen der Musikethnologie, koordiniert und kommentiert von Forschern des Instituts durchgeführt – im Rahmen der FG Musikethnologie der Gesellschaft für Musikforschung.

Im Rahmen eines deutsch-französischen Promotionsverfahrens wurde Eckehard Pistrick in die Kommission zur Betreuung der Arbeit von Vivien Caubel *La scène flamenco de Basse-Andalousie à l'épreuve de la globalisation* berufen und wird die Arbeit gemeinsam mit Caterina Pasqualino (EHESS) und Sara le Menestrel (EHESS) betreuen.

Tatyana Churchulieva-Knight arbeitet am Institut zur bulgarischen Hochzeitsmusik in der Übergangszeit vom Sozialismus zum Postsozialismus aus einer autoethnographischen Perspektive. Dazu führte sie, unterstützt von der Graduiertenschule der Fakultät, Feldforschungen in der Region Parvomay (Bulgarien) sowie Archivrecherchen in Familien- und Rundfunkarchiven u.a. in Stara Zagora durch. Am 21.10.2022 präsentierte sie aktuelle Forschungsergebnisse auf einem Internationalen Kolloquium an der New Bulgarian University in Sofia.

Veröffentlichungen

- Eusterbrock, Linus.** 2022. *Ästhetische Erfahrungen in der Appmusikpraxis. Eine Grounded Theory, Mantelteil der Dissertationsschrift*. Universität zu Köln. Frei verfügbar unter: <https://kups.ub.uni-koeln.de/62467/>.
- 2022. Climate-Conscious Popular Music Education. Theory and Practice. In: *Journal of Popular Music Education*. Special Issue: Popular Music Education and The Politics of the Natural World. S. 385–401.

- Kautny, Oliver.** 2021. Reflexive Toleration. Ethical Norms for Dialogues about Music and Their Political Dimension. In *Antipluralism and Populism. Polarizing interpretations of society as a challenge for music education*. Hg. von Carmen Heß und Johann Honnens. (= ZfKM, Sonder-Edition 5).
- 2022. Musikpädagogische Forschung im Dialog mit den Hip Hop Studies. Interdisziplinäre Überlegungen zu ‚HipHop im Musikunterricht‘. In *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Hg. von Thomas Wilke und Michael Rappe. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 429–448. Online: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-36516-5?sap-outbound-id=76255FF6E18337F2B8580E98156296F5D63A6832>.
 - Toleranz „revised“ – ethische Normen für musikbezogene Dialoge und ihre politische Dimension. In *Politische Musik als Handlungsfeld politischer und musikalischer Bildung*. Hg. von Mario Dunkel und Tonio Oeftering. Münster: Waxmann (im Druck).
 - Public Enemy. In *Musik in Geschichte und Gegenwart online* (im Druck).
- Pistrick, Eckehard.** The Poetics of Disappearance – Sound Archives as field sites of the Anthropocene. In: *25 Years Etnografica*. Special Issue. Ed. by Cyril Isnart (im Druck).
- 2022. Rezension zu Gratzner, Wolfgang und Nils Grosch (Hrsg.): *Musik und Migration*, In *Jahrbuch Musikpsychologie*. Vol. 30. S. 221–223.
 - 2022. Rezension zu *When the Trees Resound: Collaborative Media Research on an Italian Festival*. Edited by Nicola Scaldaferrri and Steven Feld. In *Ethnomusicology*. Summer 2022. S. 346–347.
- Radiosendungen
- *Globale Corona-Songs als musikalischer Spiegel der Pandemie*. BR Klassik *Musik der Welt*. 29.1.2022 (Doppelsendung 2x 90‘).
- Rolle, Christian,** mit Gies, Stefan. 2022. Kunst, Broterwerb oder sozialer Auftrag? Eine international vergleichende Perspektive auf den Wandel von künstlerischen Studiengängen in Deutschland. In *Handlung – Gestaltung – Bildung. Festschrift für Ortwin Nimczik*. Hg. von M. Brenk und B. Englbrecht. Leiden: Brill. S. 75–94.
- Schepping, Wilhelm.** 2022. *Nüsser Französisch uut de Napoleons-Ziet*. Neuss: Heimatfreunde Neuss (= Kleine Neusser Bibliothek Heft Nr. 9.).