



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Svetlana Stepanova: Die russische musikalische Diaspora in der Tschechischen Republik.	3
Astrid Reimers: Singen als Widerstand in den Zwangsarbeiterlagern des Nationalsozialismus	23
Bibliographische Notizen	41
Diskographische Notizen	45
Berichte aus dem Institut	49
▪ Stiftungen	49
▪ Aktivitäten	50
▪ Gäste, Fellows, Nachwuchsforscher_innen	55
▪ Veröffentlichungen	56
▪ Projekte	58

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

Tel. 0221/470-2747

Fax 0221/470-6719

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

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

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

Herausgeber: Institut für Europäische Musikethnologie

ISSN 0001-7965

Druck: Hausdruckerei der Universität zu Köln

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

Verfasser der Beiträge:

Rose Campion, Köln (RC.)

Dr. Linus Eusterbrock, Köln

Prof. Dr. Oliver Kautny, Köln

Jun.-Prof. Dr. Eckehard Pistrick, Klagenfurt

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

Dr. Astrid Reimers, Köln (AR.)

Prof. Dr. Christian Rolle, Köln

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping, Neuss

Svetlana Stepanova

Die russische musikalische Diaspora in der Tschechischen Republik

Ein Vergleich der ersten (1918-1922) mit der vierten (1990-2022) Periode der Emigration

Der folgende Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Musik als Phänomen des Identifikationsprozesses in der Zeit der Globalisierung (am Beispiel der russischen Diaspora in der Tschechischen Republik)*, das die Verfasserin seit 2020 an der Karls-Universität in Prag durchführt¹. Um den aktuellen Zustand und die Aktivitäten der russischen musikalischen Diaspora in der Tschechischen Republik und den Einfluss ihrer musikalischen Aktivitäten auf den Identifikationsprozess gründlich zu analysieren, untersuchte ich vorhandene schriftliche Materialien, Fotodokumente, Tonaufnahmen aus dem Nationalarchiv der Tschechischen Republik, mehreren Bibliotheken und aus dem persönlichen Archiv der Musiker über die Diaspora, beginnend mit ihrer Gründung in den Jahren 1920-1921.

Diese Forschung ist Teil der langfristigen ethnomusikologischen Forschung *Prager Musikwelten* (Jurková 2014).

Methodik

Da in dieser Arbeit ein und derselbe Forschungsgegenstand zu unterschiedlichen Zeiten verglichen wird, verwende ich eine doppelte Methodik: Bei der Analyse des historischen Kontextes der beteiligten Akteure stützt sie sich hauptsächlich auf vorhandene wissenschaftliche Literatur und Archivmaterial (Fotos, Tonaufnahmen). Mit anderen Worten, es handelt sich um „Schreibtischarbeit“. Bei der Untersuchung der Strategien der einzelnen zeitgenössischen Akteure in der Tschechischen Republik stützt sich die aktuelle Forschung auf qualitative ethnografische Methoden: vor allem auf Beobachtung und Interviews, das heißt also auf Feldforschung. Hinzu kommt eine Analyse von Dokumenten und wissenschaftlichen Untersuchungen tschechischer und russischer Wissenschaftler. Eine der wichtigsten Methoden der Datenerhebung war die Beobachtung, die von Catherine Marshall und Gretchen Rossman (1989: 79) als „die systematische Beschreibung von Ereignissen, Verhaltensweisen und Artefakten in dem für die Untersuchung ausgewählten sozialen Umfeld“ definiert wird. Um den Vergleich zu verdeutlichen, verwendete ich als sekundäre Methode auch eine quantitative Forschungsmethode: die statistische Datenverarbeitung. So kennen wir die genaue Zahl der Emigranten, die während

¹ Danksagung: Die Forschung für diesen Artikel wurde von der Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität mit dem Stipendium "Prague Soundscapes 3" unterstützt.

des Untersuchungszeitraums aus der UdSSR und Russland kamen, auf der Grundlage von Archivdokumenten und Informationen des Außenministeriums der Tschechischen Republik. Die Daten über die Zahl der in der Tschechoslowakei/ Tschechischen Republik tätigen Musiker können nur annähernd ermittelt werden, lassen aber dennoch Rückschlüsse auf den Umfang und die Tätigkeit der russischen musikalischen Diaspora zu.

Es ist anzumerken, dass ich in dieser Studie eine besondere Position einnehme, die einer Insiderin. Darüber hinaus ist es die Position einer Organisatorin und Leiterin eines russischen Gesangsensembles, die mich dazu veranlasst hat, die russische musikalische Diaspora in der Tschechoslowakei/Tschechischen Republik unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu untersuchen. Eine solche Position erlaubt es einerseits, tief in den Prozess der Erforschung der musikalischen Diaspora einzutauchen und einen erleichterten Feldzugang zu finden. Andererseits ergeben sich Schwierigkeiten bei der objektiven Beurteilung des Geschehens. Das hermeneutische Konzept der Distanz gerät infolge der „shared identity“ mit dem Forschungsfeld – wenngleich hierin ebenso positive Aspekte liegen – ins Wanken (Warren 2000: 187; Kondo 1986: 75). Ich setzte verschiedene Distanzierungs- und Entfremdungstechniken ein, um den Grad der Objektivität zu erhöhen, zum Beispiel die Technik der Entwicklung eines neuen Blicks auf bereits Vertrautes, auch Befremdung genannt, wobei das Vertraute weitestgehend so betrachtet wird, als sei es den Ethnograf/innen fremd (Hirschauer u. Amann 1997: 9; Hirschauer 2013: 236). Ich stützte mich auf die Monographien verschiedener Anthropologen, um die Reliabilität und Plausibilität der Analyse der wissenschaftlichen Daten zu gewährleisten, und legte großen Wert auf den Schutz der Forschungsteilnehmer, d.h. auf die ethische Seite der Forschung, aber auch darauf, dass „Verschleierungsmaßnahmen“ nicht die Integrität der Arbeit beeinflussen und gegebenenfalls zu Fehlinterpretationen bzw. falschen Schlüssen führen könnten (Ellis et al. 2010: 351).

Der historische Aspekt

Die musikalische Gemeinschaft der russischen Diaspora in der Tschechischen Republik wurde von Emigranten gebildet, die die Sowjetunion und später Russland zu verschiedenen Zeiten aus politischen und wirtschaftlichen Gründen verließen. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass nicht nur Russen aus der Sowjetunion und Russland auswanderten, sondern auch Vertreter anderer in Russland lebender Nationalitäten, die ihre eigene, unverwechselbare Kultur haben, wie Weißrussen, Armenier, Kalmücken usw. (Veber/ Bubeníková 1995: 15). In meiner Untersuchung analysiere ich die Aktivitäten von gebürtigen Russen, die sich als Russen identifizieren und deren kulturelle Praxis hauptsächlich auf dem russischen Kulturerbe basiert.

Insgesamt unterscheiden die Wissenschaftler vier Wellen der Emigration aus der Sowjetunion und später aus Russland in die Tschechoslowakei bzw. in die Tschechische Republik.

Die erste Auswanderungswelle wurde durch die sozialistische Revolution im Jahr 1917 ausgelöst. Zu diesem Thema gibt es Studien von Autoren wie V. Veber, J. Vacek, E. Chinyaeva, M. Bubeníková, J. Serapionova, N. Volkova, H. Nykl, A. Kopřivová, I. Savický etc. Nach verschiedenen Schätzungen wanderten 1,5 bis 3 Millionen Menschen aus dem bolschewistischen Russland aus. Im November 1920 emigrierten etwa 150.000 Menschen über die Schwarzmeerhäfen. Dabei handelte es sich nicht nur um Soldaten, sondern auch um Angestellte von Militär- und Zivilkrankenhäusern, Geistliche, Lehrpersonal und Schüler von Militärschulen, Kadettenschulen, Vertreter oppositioneller politischer Gruppen, Mitglieder provisorischer Regierungen, Redakteure und Schriftsteller, Universitätsprofessoren, Lehrkräfte von Gymnasien und Universitäten sowie deren Familienangehörige (Kopřivová, 2015: 27). 20.000 bis 25.000 von ihnen sollen sich in der Tschechoslowakei niedergelassen haben (Veber/Bubeníková 1995: 7). Dies war eine der größten Auswanderungsbewegungen der Weltgeschichte, die in einem ungewöhnlich kurzen Zeitraum stattfand. Die Ansiedlung brachte neue soziale und kulturelle Schichten in die Tschechoslowakei.

Die Tschechoslowakische Republik war eines der ersten europäischen Länder, die in den Jahren 1918–1922 Flüchtlinge aus Russland aufnahmen. Im Gegensatz zu anderen Emigrationszentren, unter denen Paris und Berlin eine besondere Rolle spielten, wurde die russische Diaspora in der Tschechoslowakei von höchster staatlicher Ebene unterstützt und aus dem Staatshaushalt finanziert (Kopřivová 2015: 28). Von enormer Bedeutung war die von der Tschechoslowakischen Regierung 1921 organisierte Russische Hilfsaktion (abgekürzt "Russische Aktion"), die dazu beitrug, eine relativ kompakte russische Gemeinschaft in der Tschechoslowakei (vor allem in Prag) zu schaffen. Nach Ansicht von T.G. Masaryk bestand die Aufgabe der tschechoslowakischen Behörden darin, "die restlichen kulturellen Kräfte" der russischen Emigration zu sammeln, zu erhalten und zu unterstützen" (Sládek 1993: 3).

Savitský beschreibt die Besonderheit Prags als dem geistigen Zentrum der russischen Emigration wie folgt: Es „entstand als Gleichgewicht zwischen dem politischen Plan der tschechoslowakischen Regierung und den Bestrebungen der russischen Emigration selbst“ (Savitský 2008: 1. Übersetzung der Verfasserin)

Die zweite Welle der russischen Emigration bestand aus Bürgern der UdSSR, die „im Verlauf des Zweiten Weltkrieges außerhalb der UdSSR stationiert waren und sich einer Repatriierung widersetzen („Nichtheimkehrer““ (Polian/Ahmad-Schleicher, 2003: 1677).

Einige der Emigranten der ersten Welle lebten nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin in der Tschechoslowakei und zogen dort ihre Kinder und Enkelkinder auf. Ihr Leben ist wissenschaftlich nicht eingehend untersucht worden, vielleicht weil die Emigranten angesichts der Veränderungen in der Welt, des Zweiten Weltkriegs und der totalitären Regimes eine abwartende Haltung einnehmen mussten, um ihren Wohlstand und manchmal sogar ihr Leben zu bewahren. Der Geist der Einheit und Verbundenheit unter den Musikern, der in der ersten Emigrationswelle herrschte, existierte nicht mehr.

Die Tschechoslowakei war aus denselben politischen Gründen nicht das Ziel der dritten Welle der russischen Emigration (Dissidenten-Emigration). In dieser Welle überwogen Juden und Deutschstämmige (Volkova 2006: 126). Die politische Situation von den 1950er bis zu den 1980er Jahren war für die Gründung und das Aufblühen russischer Künstlervereinigungen in der Tschechoslowakei nicht günstig. In der Nachkriegszeit interessierte sich der NKWD verstärkt für die im Land lebenden Russen, und die Kunst wurde ideologisiert.

Die vierte Welle begann während der „Perestroika“, als es eine legale Möglichkeit gab, Russland ohne große Probleme zu verlassen. Ab 1986 begannen die Menschen massenhaft auszuwandern, vor allem in die Vereinigten Staaten, nach Deutschland und in die Tschechische Republik. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion nahm die Migration erheblich zu. Innerhalb von zehn Jahren verließen mehr als 1 Million Menschen Russland. Das Hauptmotiv für diese Migration waren der Wunsch nach einem besseren Leben und einem höheren Einkommen, die sprachliche Affinität, eine günstige geographische Lage im Herzen Europas, Kontakte, die viele der Einwanderer bereits vor dem Zusammenbruch des Sozialismus geknüpft hatten (Volkova 2006: 127).

„Die russische Gemeinschaft bildet in der Tschechischen Republik eine spezifische Einwanderergruppe. Bei der älteren Generation lässt sich immer noch eine gewisse Verslossenheit feststellen, die sich beispielsweise in einem mangelnden Interesse an der Vertiefung der tschechischen Sprachkenntnisse, u.a. im Vertrauen auf deren Ähnlichkeit mit dem Russischen äußert“ (Šnajdrová 2019: 12. Übersetzung von der Verfasserin). Die jüngere Generation, meist Studenten, versucht bereits, sich stärker in die tschechische Kulturszene einzubringen. Ein sehr wichtiges Segment der russischen Migrantengruppe besteht aus Angehörigen jüngeren oder mittleren Alters, sowohl Männern als auch Frauen, oft aus ganzen Familien mit einem hohen Bildungsstatus. Typisch für die russische Minderheit ist eine relativ große wirtschaftliche Aktivität im Bereich von Unternehmen (Šišková 2001: 76-79). Im Vergleich mit anderen nationalen Minderheiten ist bei den Russen das Ziel, an einer Hochschule zu studieren, das Hauptmotiv für den Aufenthalt. Vielleicht ist dies der Grund, warum die Bürger der Russischen Föderation zu den am besten ausgebildeten

nationalen Gemeinschaften in der Tschechischen Republik gehören (Vavrečková/ Dobiášová 2015: 19). 2006 war die russische Minderheit in der Tschechischen Republik laut Volkova stark geschichtet. Nicht nur die Aufenthaltsdauer variierte, sondern auch die Gründe für die Emigration, die Ziele des Aufenthalts sowie die Einstellungen und Wertvorstellungen (Volkova 2006: 127).

Die Untersuchung der Umsiedlung aus der UdSSR bzw. Russischen Föderation in die Tschechoslowakei bzw. Tschechische Republik aus historischer Perspektive ermöglicht es, Rückschlüsse auf die Besonderheiten jeder der vier Migrationswellen zu ziehen.

1. Die Gründe für die Einwanderung in der ersten, zweiten und dritten Welle waren politischer Natur, während die Menschen in der vierten Welle hauptsächlich aus wirtschaftlichen Gründen einwanderten.
2. Die Zahl der Einwanderer war in der vierten Welle mit ca. 43.000 Personen am größten, gefolgt von der ersten Welle mit ca. 20.000–25.000 Personen. Während der zweiten und dritten Welle wanderte nur eine geringe Anzahl von Personen ein.
3. Hinsichtlich der Sozialstruktur bestand die erste Welle hauptsächlich aus Intellektuellen, die zweite Welle aus Aussiedlern, „Nichtheimkehrern“, die dritte aus Dissidenten und die vierte Welle aus Vertretern verschiedener sozialer und kultureller Schichten: Studenten, Intellektuellen, Neoliberalen, Geschäftsleuten.
4. Der Hauptunterschied zwischen der ersten und den nachfolgenden Migrationswellen liegt in der Motivation. Diejenigen, die nach der Revolution von 1917 gezwungen waren, Russland zu verlassen, glaubten, dass das neue System nicht lange existieren würde. Sie betrachteten ihren neuen Wohnsitz als vorübergehenden Zufluchtsort und beabsichtigten, nach dem Sturz der Bolschewiki nach Russland zurückzukehren. Daher „wollten die Emigranten die Volkskultur in ihrem Leben und in ihren Kindern bewahren, ihre Entwicklung in ihr Leben integrieren, sich mit dem Land, in dem sie nun lebten, vertraut machen und sie im neuen Russland in die Zukunft tragen“ (Veber 1995: 7, Übersetzung der Verfasserin). Die Vertreter der zweiten und dritten Wellen emigrierten, um der politischen Verfolgung in ihrer Heimat zu entgehen. Für die vierte Welle war die Auswanderung eine Möglichkeit, die Lebensbedingungen zu verbessern.

Das Musikleben in der russischen Diaspora

Die unterschiedlichen Gründe und Ziele der Auswanderung bestimmten auch die Unterschiede bei den musikalischen Aktivitäten der russischen Diaspora.

Das musikalische und theatralische Leben der ersten Welle wurde am gründlichsten von Igor Inov, einem russischen Dichter, Übersetzer und Wissenschaftler, in

seinem Werk *Theatralische und konzertante Aktivitäten der russischen Emigration in der Tschechoslowakei in den 1920er bis 1940er Jahren* erforscht und beschrieben (Inov 2003:7). Er zeigt auf, dass es unter den russischen Emigranten in der Tschechoslowakei viele Liebhaber des Chorgesangs gab. Seit 1921 wurden viele Chorgruppen gegründet und wieder aufgelöst. Wissenschaftlichen Untersuchungen zufolge waren etwa 14 russische Chöre in der Tschechoslowakei aktiv. Dazu gehörten der 1921 von dem Dirigenten V. F. Kibalchich gegründete Chor, der Chor „Rodnaja pesnja“ („Heimisches Lied“) (1927) unter der Leitung von M. P. Burimov, der Karpato-Russische Studentenchor unter der Leitung von N. A. Kozhin (1925) und der Chor des Allrussischen Landwirtschaftsverbandes unter der Leitung von V. A. A. Levitsky (1923). Bis 1935 wurde der Chor der Studenten des Russischen Realgymnasiums in Prag von dem bedeutenden russischen Theoretiker der Chormusik S. P. Orlow geleitet.

Eines der berühmtesten und erfolgreichsten Ensembles war der Platoff-Donkosaken Chor. Dieser Chor, der 1927 in Prag von Nikolai Kostrjukow, einem Absolventen der Don-Militärschule und später der Bergbauhochschule in Prag, gegründet wurde, hatte in seinem Repertoire religiöse, weltliche und militärische Lieder, aber u.a. auch den „Lezginka“-Tanz, den traditionellen Tanz der kaukasischen Kosaken, den „Kazachok“-Tanz, den traditionellen Tanz der Donkosaken².

„Sie, meine Herren, als wahre Kosaken, als Vorhut Großrusslands³, werden hier weiterhin Ihre Pflicht tun, Ihren Namen mit Ihrem Gesang zu fördern und Ihren Ruhm in der ganzen Welt zu stärken“, sagte Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko, ein russischer und sowjetischer Regisseur, Theaterdirektor, Dramatiker und Schriftsteller, der damals im tschechoslowakischen Exil lebte, nach dem Konzert auf der Bühne des B. Smetana Saals in Prag (Inov 2003: 8). Bis 1936 hatte der Chor mehr als 3.000 Konzerte in der ganzen Welt gegeben.

² Das Kosakentum ist eine der originellen und bedeutenden Erscheinungen in der Geschichte Russlands. Im 16. Jahrhundert in südwestlichen, südlichen und südöstlichen Gebieten, in der Region Moskau, in Weissrussland und in der Ukraine entstanden Kosakengemeinschaften und leisteten Russland wichtige Dienste bei der Verteidigung der Grenzen. Ethnisch sind die Kosaken jedoch trotz ihres entlehnten Namens (der Name „Kosak“ stammt aus den Turksprachen und bedeutet in etwa „freier Krieger“) Russen bzw. Ukrainer. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an entstand am Fluss Don die Gemeinschaft der Don-Kosaken, gleichzeitig bildeten ukrainische Kosaken weit in der Steppe eine ähnliche Gemeinschaft, die Saporosher Setsch (Siedlung Saporozhje am Unterlauf des Dnjepr). Gesang und Lieder waren im Leben der Kosaken von großer Bedeutung und zeichneten sich durch eine Kombination aus Tapferkeit und Lebensfreude aus.

³ Dem unerfahrenen Leser mag es so vorkommen, dass die Aussage von Nemirowitsch-Dantschenko den zeitgenössischen Putin-Narrativen sehr nahe kommt. Es sei darauf hingewiesen, dass die russische Emigration in der Tschechoslowakei überwiegend monarchistisch geprägt war (Chinyaeva 2001: 109, 130), so dass hier der Mythos eines starken, geeinten und unteilbaren Russlands vorherrschte.

Der Russische Studentenchor, der 1921 von N. A. Kozhin und I. V. Krbec gegründet wurde, führte Werke der russischen Komponisten Modest Petrowitsch Mussorgski, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, Pjotr Iljitsch Tschajkowski, Alexander Nikolajewitsch Tscherepnin und Pawel Grigorjewitsch Tschesnokow und Opernchöre aus *Eugen Onegin*, *Fürst Igor*, *Sadko* und *Ein Leben für den Zaren* auf. Zum Repertoire gehörten auch geistliche Gesänge, die in der UdSSR verboten waren. Im Jahr 1923 stieg die Zahl der Chormitglieder unter der Leitung von Alexander Andrejewitsch Archangelski auf 120.

Diese beiden großen Chöre und mehrere kleinere Chöre hatten geistliche Gesänge in ihrem Repertoire. Es ist wichtig festzustellen, dass es nur hier, weit entfernt von der Sowjetunion, möglich war, geistliche Kompositionen aufzuführen und so dieses kulturelle Erbe zu bewahren und zu bereichern, während in der UdSSR bei der Durchsetzung der bolschewistischen Ideologie ein unerbittlicher Kampf gegen die Religion geführt wurde. Die Russen gründeten in der Tschechoslowakei ihre eigene Operntruppe. Am 24. April 1923 fand im Stadttheater von Mährisch Ostrau die erste Aufführung der Oper *Eugen Onegin* (mit Solisten wie E. Voronets, O. Temnikova, V. Vragin, V. Levitsky, V. Kastorsky) statt. 1928 wurde Bronislav Horowich (1888–1980, Zarizyno) zum Solisten der großen tschechischen Bühne (Чумаков 2008: 53). Jede Woche fanden musikalische Abende des Tschechisch-Russischen Vereins statt. Eine andere Operntruppe (künstlerischer Leiter: A. M. Zhdanovsky) arbeitete unter der Schirmherrschaft der russisch-tschechischen Hilfsgesellschaft „Mir“. Die M. P. Mussorgski -Opernabteilung der Freien Russischen Universität veranstaltete ihre Abende im Bürgerclub. Die Russische Musikgesellschaft leistete einen wichtigen Beitrag zur Förderung der Gesangskunst im Ausland, und um 1936 wurde die Russische Operettengesellschaft gegründet, aber fast alle oben genannten Organisationen existierten nicht lange.

Während der vierten Emigrationswelle wurden in der Tschechischen Republik etwa fünf Amateurensembles mit drei bis elf Mitgliedern gegründet. Drei Gruppen traten hauptsächlich in russischer, die beiden anderen in russischer und ukrainischer Sprache auf, da sie eine gemischte Zusammensetzung hatten. Das Folkloreensemble „Kosaken der Moldau“ wurde 2012 auf Initiative von Mikhail Dzjuba, Ataman des Allkosakenverbandes, gegründet. Es besteht bis zum heutigen Tag. Seine Tätigkeit basiert auf der Geschichte und den Traditionen der Kosakenkultur der Ensembles, die unter den Einwanderern entstanden und ihre Kultur in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Tschechoslowakei brachten. Das Repertoire enthält Kosakenlieder und Lieder über Kosaken, die auf Russisch, Ukrainisch und Tschechisch vorgetragen werden.

Das 2017 von der Verfasserin gegründete Ensemble „Russische Seele“ sieht seine Aufgabe in der Bewahrung des russischen Liedguts und der Pflege der Volkskultur. Das Ensemble tritt regelmäßig bei festlichen Veranstaltungen, internationalen Folklorefestivals und Konzerten auf und veranstaltet Wohltätig-

keitskonzerte. Das Repertoire umfasst Volkslieder sowohl in russischer als auch in ukrainischer, weißrussischer, georgischer, tschechischer, jiddischer und spanischer Sprache sowie geistliche Lieder.

Der russische Musiksalon wurde im Jahr 2000 auf Initiative des tschechischen Verbands der Russisten, namentlich Jiří Klapka, unter aktiver Beteiligung von Alexander Shonert, einem Geiger jüdischer Herkunft aus Sibirien, gegründet und sollte an die Tradition der Russischen Salons in Moskau, St. Petersburg und Prag von 1918–1939 anknüpfen. Der Salon bestand aus mehreren Mitgliedern und tourte durch die gesamte Tschechische Republik und über ihre Grenzen hinaus. Das Repertoire bestand nicht nur aus russischen und tschechischen Liedern, sondern beispielsweise auch aus hebräischen Liedern. Diese Initiative existierte nur ein paar Jahre lang.

Die orthodoxen Kirchen sind der Treffpunkt für russische Emigranten. In Prag gibt es einen professionellen Männerkammerchor in der Mariä Himmelfahrt Kirche auf dem Wolschaner Friedhof und einen gemischten Chor in der St. Cyrill und Method Kirche in der Resslova-Straße. In der gesamten Tschechischen Republik werden in allen orthodoxen Gottesdiensten geistliche Lieder gesungen (z. B. in Karlsbad, Marienbad, Teplitz und anderen Städten), die Zahl der Kirchenchöre ist allerdings unbekannt.

Bis 2020 fanden im RZWK (Russisches Zentrum für Wissenschaft und Kultur) regelmäßig Konzerte mit Musik russischer Komponisten statt. Hier traten auch Opernsänger auf, die aus Russland in die Tschechische Republik emigriert sind und in der tschechischen akademischen Szene tätig waren – G. Ibragimova, N. Vishnyakov, J. Kruglov, O. Jeremin usw.

Die Gründung zahlreicher Musikvereine durch russische Emigranten und ihre kulturelle Praxis in der ersten und der vierten Emigrationswelle zeugen davon, dass die Musik ein wichtiger Faktor für die Identität der russischen Emigranten ist. Musik hat auf der Ebene der Emotionen und des historischen Gedächtnisses dazu beigetragen, die Identität zu bewahren, die unter den Bedingungen der Emigration Veränderungen erfährt.

Musikalische Genres

Im ersten Untersuchungszeitraum war die russische Musikdiaspora in der Tschechoslowakei durch Musiker verschiedener Genres vertreten. Wie bereits erwähnt wurde, wurden zwischen 1921 und 1931 etwa 14 Chöre gegründet, von denen zwei einen langen und erfolgreichen Bestand hatten. Sie sangen hauptsächlich russische Volksmusik, Choräle und in geringerem Maße auch klassische Musik. Die akademischen Sänger (über 20 Personen) traten sowohl auf den Bühnen tschechischer Theater als auch in russischen Salons auf und organisierten russische Musikabende (z. B. der russisch-tschechische Wohltätigkeitsverein „Mir“ und seine Operngruppe, die Russische Musikgesellschaft). Es

gab auch eine russische Operettentruppe („Russisches Operettentheater“ genannt), die die Operetten *Die Liebesnacht*, *Das Geheimnis des Harems*, *Die Saporoger jenseits der Donau*, *Die Rache der Zigeunerin* und *Die Priesterin des Feuers* (Inov 2003: 18-27) aufführte. Auch Choräle waren fester Bestandteil des Programms vieler Sängerinnen und Sänger. Mindestens vier Komponisten waren zu dieser Zeit in der Tschechoslowakei tätig. Sergej Alexandrowitsch Trailin - der Autor der Oper *Taras Bulba*, einer Orchestersuite *In Böhmen* auf Basis von tschechischen Volksliedern, die seine Aufmerksamkeit erregten und die Tomáš Garrigue Masaryk, dem ersten Staatspräsidenten der Tschechoslowakei, gewidmet war.

Archangelski schrieb mehr als 100 geistliche Kompositionen und schuf Hymnen für den Jahreszyklus. Ab 1923 wurde er eingeladen, in Prag zu arbeiten, wo er bis zu seinem Tod 1924 den Studentenchor leitete, der Volks- und Kirchenmusik aufführte. F. S. Jakimenko (Akimenko), Schüler von M. A. Balakirew, der in die Tschechoslowakei emigrierte, komponierte Instrumentalmusik, vor allem Klaviermusik, Romanzen nach Texten von A. S. Puschkin, M. J. Lermontow, A. K. Tolstoj, A. N. Majkow, A. N. Pleshcheyev und Chorkompositionen. Auch Vertreter der neuesten Komponistengeneration, die Absolventen des St. Petersburger Konservatoriums A. P. Vaulin und A. N. Podashevsky, komponierten hier ihre Werke.

In der zweiten untersuchten Periode wählten Musiker der jungen Generation wie D. Bulatkin, K. Jakowlew, I. Ochepowsky und M. Makagonow, die eine klassische musikalische Ausbildung erhalten hatten, moderne Musikgenres wie Rock und Jazz, um ihr Potenzial zu entfalten. Unter den Musikern, die die klassische Musik vertreten, sind über 15 Opernsänger sowie Instrumentalisten. Zu den letzteren gehören u.a. der Geiger A. Shonert, das Klavierduo „Duo Elegance“, vertreten durch J. Subbotina und F. Subbotin und der Dirigent A. Šach. Der Absolvent des Petrosawodsker Konservatoriums A. Kleptsin ist nicht nur Kantor an der orthodoxen Kirche und Lehrer, sondern komponiert auch geistliche Lieder.

Die Gattung des Autorenliedes ist stark vertreten. Der Klub des Autorenliedes „Bard Klub Prag“ wurde von Tatjana Sizova im Jahr 2009 gegründet und ist bis heute aktiv. Die Mitglieder des Klubs sind nicht-professionelle und professionelle Musiker (es gibt etwa 12, unter ihnen N. Yakimow, E. Logwinowa, A. Uscharovsky, A. Kudryavtsew, I. Filin, S. Ledentsow, J. Trofimez, V. Schapovalow).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die musikalische Diaspora der letzten Welle weniger umfangreich ist, dafür aber eine größere Vielfalt der Genres aufweist. Wie in der Emigration der Zwischenkriegszeit stehen die heutigen Musiker den klassischen Werken, der geistlichen Musik und der Volksmusik nahe. Aber auch moderne Musikgenres wie Rockmusik und Autorenlied haben

die kulturelle Praxis der russischen Musikdiaspora der vierten Emigrationswelle bereichert.

Das Publikum

Mithilfe verschiedener internationaler Organisationen und der Öffentlichkeit in westlichen Staaten entwickelte sich in der Zwischenkriegszeit eine Bewegung zur aktiven Unterstützung der russischen Emigranten. Diese Hilfe ermöglichte den Emigranten nicht nur eine materielle Existenz, sondern auch die Ausbildung ihrer Kinder in Schulen und höheren Bildungseinrichtungen, die Gründung unabhängiger Zeitungen und Zeitschriften sowie die Herausgabe wissenschaftlicher, künstlerischer und gesellschaftspolitischer Literatur. Die Einstellung gegenüber den Emigranten in der Tschechoslowakei war und blieb lange Zeit sehr gut, sowohl von Seiten der Bevölkerung als auch von Seiten der Regierung. Zum größten Zentrum der Emigration wurde die Universität Prag. Im tschechoslowakischen Außenministerium wurde ein ausländisches historisches Archiv eingerichtet, das Dokumente und Materialien über die letzten Jahrzehnte Russlands sammelte, insbesondere über die Geschichte der Revolutionen von 1905 und 1917, den ersten Weltkrieg (1914–1918), den Russischen Bürgerkrieg (1918) und die Emigration.

Das Interesse an der russischen Kultur und die Unterstützung der Emigranten durch die tschechoslowakische Regierung lockten die Einheimischen zu Konzerten russischer Emigrantenmusiker. So organisierte beispielsweise der Platoff-Donkosaken Chor eine Tournee durch die Tschechoslowakei und trat auf der Bühne des Smetana-Saals in der Prager Philharmonie auf; im März 1930 hat „der überfüllte Saal im Luzerna-Gebäude den Chor so begeistert empfangen, dass er fast jedes Lied als Zugabe wiederholte“ (Inov 2003: 8). Der Chor trat auch 1936 in dem Luzerna-Gebäude auf. Bei Aufführungen des Chores von F. F. Nikischin in der St. Nikolaus-Kirche lernten sowohl Landsleute als auch Tschechen die besten Werke der von Russen komponierten Kirchenmusik kennen. Das erste Konzert des Russischen Studentenchors unter der Leitung von Archangelski war „ein echtes Fest nicht nur für die russische Kolonie, sondern auch für die tschechische Musikgemeinschaft“. (Postnikov 1995: 341). „Der Chor erfreut sich großer Beliebtheit und Wertschätzung. Er tritt nicht nur in Prag, [...] sondern auch in Brünn und Bratislava auf, wohin er immer wieder gerufen wurde“ (Inov 2003: 11). Der Chor wurde oft zu Gedenkveranstaltungen der russischen Diaspora eingeladen, z. B. zum Tag der Unabhängigkeitserklärung der Tschechischen Republik. Er wurde von der Familie des Präsidenten T.G. Masaryk hochgeschätzt. Auf Einladung der Familie Masaryk gab der Chor im Januar 1929 ein Konzert im Familienkreis auf der Prager Burg. Im Februar 1933 hatte er die Gelegenheit, für die Prager Bevölkerung im Stadthaus auf der Smetana-Bühne aufzutreten. Im April 1923 wurde in der mährischen Stadt Ostrau Tschaikowskis Oper *Eugen Onegin* von einem

Opernensemble aus Ostrau, Russland und der Tschechischen Republik aufgeführt. Die Oper wurde anschließend auch in Olmütz erfolgreich aufgeführt. Olmütz applaudierte anschließend. Sowohl die Sopranistin A. P. Tschvanowa als auch der Tenor B. Horovich, der in Prag mehr als 100 Tenorpartien gesungen hat, genossen die Sympathie des Prager und Brünner Publikums. Auch die Operngruppe der Mir-Gesellschaft sorgte für volle Säle, als sie die *Zarenbraut* von N. A. Rimski-Korsakow aufführte (Inov 2003: 20–23).

Im Vergleich mit der Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich die Einstellung gegenüber russischen Einwanderern am Ende des 20. Jahrhunderts stark. Politische Ereignisse wie die Aktivitäten des NKWD nach dem Zweiten Weltkrieg, der Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes, darunter auch sowjetische Truppen, in die Tschechoslowakei im Jahr 1968 sowie die Innen- und Außenpolitik der UdSSR mit ihrer Ideologisierung und Propaganda hatten darauf Einfluss. Infolgedessen ließ das Interesse der einheimischen Bevölkerung an der russischen Kultur nach. Regelmäßig organisierte Konzerte russischer Musiker im RZWK wurden nur von einem kleinen Prozentsatz der Tschechen besucht. Und das russischsprachige Publikum füllte die Säle nicht immer. Der von A. Kleptsin geleitete „Animamea Chor“ für geistliche Musik hatte einen Konzertplan erstellt und einige Konzerte in der Kirche gegeben, doch musste dieses Projekt mangels Publikums eingestellt werden. Die Konzerte des Chors „Kosaken der Moldau“ werden von einem gewissen Prozentsatz von Tschechen besucht, die mit der Kultur und den Traditionen der Kosaken sympathisieren. Musikalische Abende und Feste des Klubs des Autorenliedes ziehen sehr wenige Einheimische an. Schließlich wurde die Tätigkeit des RZWK im Jahr 2020 während der Covid-19-Pandemie eingeschränkt. Damit stand der einzige Ort, an dem russische Musiker ihre Konzerte zu günstigen Bedingungen veranstalten konnten (Konzerte im RZWK waren in der Regel kostenlos) nicht mehr zur Verfügung.

Die Herausbildung eines Hörerkreises für russische Musiker in der ersten Emigrationswelle wurde durch folgende Tatsachen beeinflusst: 1. Die Emigranten betrachteten ihren Status als vorübergehend und wollten die Verbindung mit Russland nicht verlieren und ihre Traditionen erhalten. Das kulturelle Niveau der Emigranten war recht hoch, was bedeutete, dass der Besuch von Musikkonzerten ein fester Bestandteil ihres Lebens war.

2. Sowohl die einheimische Bevölkerung als auch die Führung des Landes waren den Emigranten gegenüber freundlich eingestellt. Das Interesse an der russischen Kultur war groß, zum einen, weil es sich um etwas Neues handelte, und zum anderen, weil es im Sinne der damals vorherrschenden Idee des Slawismus⁴ war.

⁴ Der Panslawismus (Panslawismus oder panslawische Bewegung) ist eine der Formen des Pan-Nationalismus. Er ist ein Gedanke (Idee, auch Ideologie), der nach politischer, religiöser

In der zweiten untersuchten Periode war der Zuhörerkreis der russischen Musiker viel kleiner. Erstens waren die Emigranten nicht durch das gemeinsame Ziel geeint, ihre Kultur in dem neuen Land zu beibehalten. Sie strebten im Gegenteil nach Integration. Zweitens führte die jahrzehntelange Verurteilung der politischen Handlungen der UdSSR durch die Regierung und die einheimische Bevölkerung dazu, dass der Anteil der einheimischen Bevölkerung, der sich für die russische Kultur interessierte, zurückging.

Es waren also äußere und innere Faktoren, die das Verhältnis zwischen den russischen Musikern und dem Publikum stark veränderten.

Fazit

Wie aus der obenstehenden Analyse hervorgeht, spielte und spielt die Musik eine wichtige Rolle im Leben der russischen Diaspora bei der Bewahrung der Identität und der Gestaltung der Gesellschaft. Aber diese Rolle hängt sowohl von externen Faktoren ab, wie z.B. der Position und Einstellungen der Emigration selbst, als auch von internen Faktoren – der politischen Situation im Aufnahmeland und der Position der Regierung des Aufnahmelandes gegenüber den Emigranten. In der ersten Emigrationswelle gründeten die Emigranten mit dem großen Wunsch, russische Traditionen zu vereinen und zu bewahren, eine große Anzahl von Musikvereinen, in denen russische Musik verschiedener Genres aufgeführt wurde. Dies trug dazu bei, ein Gefühl der Zugehörigkeit zu Russland zu kultivieren, und gab Hoffnung für die Rückkehr. Einige Musikrichtungen hatten nur außerhalb der UdSSR eine Chance zu leben und sich zu entwickeln. Der erzwungene Charakter der ersten Auswanderungswelle begünstigte die Einigung der Emigranten und die große Unterstützung der russischen Emigration in Regierungskreisen (T. G. Masaryk, K. Kramář, E.

oder kultureller Einigung (Einheit, Charakter) und Integrität aller slawischen Völker (in Europa) strebt. Die Bewegung kristallisierte sich Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts als romantischer Nationalismus heraus. Die panslawistischen Aktivitäten erreichten ihren Höhepunkt auf dem Slawischen Kongress in Prag 1848. Zu den wichtigsten Themen gehörten der Widerstand gegen das Gesamtdeutschtum und die Verwirklichung des Selbstbestimmungsrechts der Völker. Für Tomáš G. Masaryk a Karel Kramář spielte der Faktor Russland als ein großer unabhängiger und vor allem ein von slawischen Volksgruppen bevölkerter Staat eine äußerst wichtige Rolle. Das gilt auch für das Phänomen der Russophilie selbst, das bei beiden, wenn auch nicht in identischer Form, vorhanden war. Während Kramář ein Anhänger der unkritischen Bewunderung für russische Größe, Staatlichkeit und russischen Slawismus war, stand Masaryk vielen Erscheinungsformen der so genannten russischen Seele kritisch gegenüber. Schließlich gehörte Masaryk lange Zeit zu den Befürwortern des sogenannten kritischen Russophilismus. Während Kramářs Russlandbild auf der Idealisierung der russischen Umwelt beruhte, basierte Masaryks kritische Russophilie auf einer Bewertung der Vor- und Nachteile Russlands. Kramář betonte Russland als ein Symbol, auf das sich die tschechische Umwelt vorbehaltlos verlassen sollte, er brauchte keine detaillierten Informationen über das gegenwärtige oder vergangene Russland. Masaryk hingegen stützte sich auf eine immer tiefer gehende Kenntnis und kritische Bewertung Russlands. (Vlček 2010: 20)

Beneš). Die soziale Zusammensetzung der Emigration, in der Intellektuelle dominierten, hatte eine große Beachtung der Künste zur Folge. Das Wohlwollen der tschechoslowakischen Regierung gegenüber Russland, die beeindruckende Hilfe für die russische Emigration, das eigene Interesse des Landes an hochqualifizierten Fachkräften – all dies führte zu einer positiven Bewertung der russischen Diaspora und ihres musikalischen Schaffens.

In der Folgezeit kam es aufgrund der politischen Ereignisse nie wieder zu einer derartigen Blüte des Musiklebens in der russischen Diaspora. In der vierten Welle, die nach der Perestroika begann und bis 2022 dauerte, emigrierten fast doppelt so viele Menschen aus Russland in die Tschechische Republik als in der ersten Welle. Es handelte sich um eine freiwillige Wirtschaftsemigration. Die Menschen verließen Russland, um im Ausland zu leben oder um in zwei Ländern zu leben (transnationale Migration). Sie waren nicht durch das gemeinsame Ziel vereint, die russische Kultur zu bewahren. Die Diaspora war sehr vielfältig und zersplittert. Die Merkmale der modernen Gesellschaft wie Globalisierung, Verwestlichung und Informatisierung haben die Möglichkeiten der Musikkonsumenten stark erweitert und damit die Bedeutung der russischen Musik verringert. Die tschechischen Regierungskreise nahmen nicht aktiv am Leben der russischen Musikdiaspora teil. Das Musikleben der vierten Emigrationswelle in der Tschechischen Republik kann somit als mehr oder weniger inaktiv charakterisiert werden. In der Öffentlichkeit blieb es weitestgehend unbeachtet.

Anlagen

1. Nikolai Fjodorowitsch Kostrjukow, Gründer und Leiter des Platoff - Donkosaken Chors

Nikolai Fjodorowitsch Kostrjukow, geboren am 3. Dezember 1898 in der Region der Donkosaken der Staniza Zimljanskaja, starb am 9. November 1987 in New York, USA. Er absolvierte die Realschule im Dorf Zimljanskaja am Don und dann die Don-Ataman-Militärschule in Nowotscherkassk. Während des Ersten Weltkriegs diente er als Freiwilliger in einem Kosakenregiment und nahm später am Bürgerkrieg teil. Danach wurde er nach Konstantinopel (Istanbul) und anschließend auf die Insel Lemnos (Griechenland) evakuiert, von wo aus er nach Bulgarien ging. 1923 fuhr er in die Tschechoslowakei, wo er an der Bergbauakademie Příbram studierte. Im Jahr 1927 gründete er an der Akademie einen Studentenchor mit 35–37 männlichen Mitgliedern. Der Chor gab 1927 sein Debüt auf der professionellen Bühne. Die Auftritte des Chors wurden ein großer Erfolg. Viele der neuen Sängerinnen und Sänger hatten ihre musikalische Ausbildung im vorrevolutionären Russland erhalten. Der tschechoslowakische Präsident T.G. Masaryk wurde zum Schirmherrn des Chors. Der Chor begann, durch Europa, Süd- und Nordamerika, Australien, Neuseeland, den Fernen Osten, Hawaii und Mexiko zu touren. Sein Repertoire umfasste geistliche

Lieder, russische Volkslieder, Kosaken- und Militärlieder. 1939 siedelte der Chor in die USA über und trat weiterhin erfolgreich vor einem amerikanischen und russischen Publikum auf, darunter auch vor Präsident Truman in Washington, der die Künstler ins Weiße Haus einlud.

2. Alexander Andrejewitsch Archangelski, Leiter des russischen Studentenchors in Prag und Komponist

Alexander Andrejewitsch Archangelski, geboren am 11. Oktober 1846 im Dorf Staroje Tezikowo im Bezirk Narowtschatskij der Gouvernment Penzenskij – gestorben 1924 in Prag, war ein russischer Chorleiter und Komponist. Im Jahr 1921 erhielt er den Titel eines verdienstvollen Künstlers der RSFSR. Archangelski studierte an der theologischen Schule in Krasnoslobodsk und anschließend am theologischen Seminar in Pensa, wo er den erzpriesterlichen Chor leitete. Ab 1872 war er Mitglied der St. Petersburger Kapelle, leitete verschiedene Chöre und gründete 1880 seinen eigenen Chor, den ersten in Russland, der Männer- und Frauenstimmen vereinte. Dessen Repertoire umfasste Werke von Komponisten des 16. bis 20. Jahrhunderts sowie Originalchöre von A. Archangelski selbst. Insgesamt schuf er über 500 Chorkompositionen. Mit großem Erfolg tourte er durch Russland und das Ausland. Der Komponist A. T. Gretschaninow lud ihn zu einer Zusammenarbeit in Prag ein. Damit begann eine kurze Periode von etwa zwei Jahren, in denen Archangelski im Ausland lebte. In den Jahren 1923–1924 war er Leiter des Russischen Studentenchors in Prag. Während dieser Zeit wuchs dieser auf 120 Mitglieder an. Nach Archangelskis Tod im Jahr 1924 wurde der Russische Studentenor nach ihm benannt.

3. Alexander Shonert, Geiger

Alexander Shonert, 1972 in Irkutsk geboren, ist ein zeitgenössischer Geigenvirtuose. Sein Großvater war aus Österreich in die Sowjetunion geflohen, um den Nationalsozialisten zu entkommen. Nach einer langen Reise ließ sich die Familie in Irkutsk nieder. Im Alter von sechs Jahren begann Alexander Shonert das Geigenspiel zu erlernen. Als die Familie nach Nowosibirsk zog, setzte er dort sein Geigenstudium fort, zunächst an einer Schule für begabte Kinder, dann am Konservatorium und in einem Aufbaustudium. Shonert begann seine Lehrtätigkeit am Staatlichen Glinka-Konservatorium von Nowosibirsk. Dort entwickelte er seine eigene Lehrmethode, die auf den Traditionen der russischen Geigenschule basiert. Heute spielen seine Schüler in Sinfonieorchestern in Russland, den USA und Europa und nehmen mit großem Erfolg an verschiedenen internationalen Wettbewerben teil. Im Jahr 1999 zog der Musiker nach Prag. 2001 gewann er den renommierten Europäischen Gustav-Mahler-Preis und zwei Jahre später war er Preisträger des Internationalen Kunstwettbewerbs und des Goldenen Hanukkah-Festivals in Berlin. In Anerkennung

seines Talents strahlte das Tschechische Fernsehen 2008 einen Dokumentarfilm über ihn mit dem Titel *Die Reise des Lebens: Die Reise eines Geigengenies* aus. Im folgenden Jahr begann der Musiker, sich der Schauspielerei zu widmen. Er spielte die Hauptrolle in dem Film *Purimspiel*, in dem er einen jüdischen Geiger auf der Flucht vor den Nationalsozialisten darstellte. Er schrieb mit anderen zusammen auch die Musik für diesen Film. Sein kreatives Potenzial entfaltete er in dem Musical *Golem*, zu dem ihn der berühmte tschechische Komponist Karel Svoboda einlud. Im Jahr 2009 vertrat er die tschechische Kultur bei der Europäischen Kommission in Brüssel. Alexander Shonert konzertierte in Russland, der Tschechischen Republik, den USA, Spanien, Deutschland, Österreich, der Schweiz und Israel.

4. Sergei Alexandrowitsch Trailin, Komponist

Sergei Alexandrowitsch Trailin wurde am 16. September 1872 in der Kosakenstation des Distrikts Werchny-Kurmojarskaja des Don-Militärbezirks geboren und starb am 2. Dezember 1951 in Prag. Er war ein russischer Kavallerie-Generalleutnant der Weißen Garde und Komponist. Trailin entstammte einer bekannten und vielköpfigen Adelsfamilie der Donkosaken. Er erhielt seine militärische Ausbildung im Kadettenkorps in Polotsk und an der Nikolaev-Kavallerieschule in St. Petersburg. 1918 trat er in die Don-Armee ein, wo er zunächst Kommandeur der Ersten Don-Brigade und dann Divisionskommandeur wurde, ab 1919 Generalmajor, ein Jahr später Generalleutnant. Er wurde aus Noworossijsk evakuiert und floh über Konstantinopel und Bulgarien in die Tschechoslowakei. Er ließ sich in Prag nieder, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1951 lebte. Trailin spielte von klein auf Akkordeon, lernte in der Kadettenschule Klavier und verschiedene Blasinstrumente und leitete den Kadettenchor. 1898 komponierte er zwei Sinfonien, die in Pawlowsk, Sestroretsk, Zarskoje Selo in Anwesenheit von Zar Nikolaus II. sowie in Jalta und anderen Städten aufgeführt wurden. Gleichzeitig schrieb er eine Reihe von Romanzen, Kompositionen für Klavier, und 1906 komponierte er das Ballett *Der Ritter und die Fee* und die Oper *Hadschi-Murat* (1908). Trailins Oper *Taras Bulba* (1910), die 1914 im St. Petersburger Nationalhaus uraufgeführt wurde, erlangte großen Ruhm, ebenso die Oper *Stenka Razin* (1914).

1931 wurde Trailin zum Vorsitzenden der Russischen Musikgesellschaft in Prag gewählt (Meleschkova 2010: 19). Er arbeitete als Leiter des Büros des Russischen Städtischen Chors und hielt Vorträge über russische Musik. In den ersten Jahren seiner Emigration komponierte er viel Tanzmusik für Ballettstudios. Trailins Chorwerke waren zentraler Bestandteil des Repertoires vieler Ensembles der Prager russischen Gemeinde und spielten eine wichtige Rolle bei der Aufrechterhaltung ihrer nationalen kulturellen Identität. Im Exil entwickelte Trailin einen weiteren Bereich der Chormusik: die geistliche Musik. Seine Chöre waren in orthodoxen Kirchen und bei weltlichen Konzerten zu hören.

Anlässlich der internationalen Feierlichkeiten zum Tag der russischen Kultur am 13. Juni 1933 schrieb er die Suite *In Böhmen*, die vom tschechischen Radio-sinfonieorchester unter der Leitung des tschechischen Dirigenten und Komponisten K. B. Jirák aufgeführt wurde. Im Jahr 1937, zum 100. Geburtstag von A. S. Puschkin, komponierte er die Musik für die Kinderaufführungen *Goldener Fisch* und *Märchen von Pop und seinem Helfer Balda*. Viele seiner Kammerkompositionen, die Fantasie über ein russisches Thema *Moskau*, Klavierminiaturen, die Vertonungen russischer und mährischer Lieder und Chöre wurden im Tschechischen Rundfunk aufgeführt. Seine Oper *Taras Bulba* wurde am Nationaltheater in Prag inszeniert. Eines der letzten Werke des Komponisten war der unvollendete Prolog zu A. S. Puschkins Gedicht *Ruslan und Ludmila* für Chor und Orchester.

5. Alim Shakh, Dirigent

Alim Shakh wurde 1975 in Leningrad geboren und ist ein tschechischer Dirigent russischer Herkunft. Er absolvierte 1992 die Glinka-Chorschule, 1993 die Rimski-Korsakow-Musikschule und 1998 das Rimski-Korsakow-Konservatorium in St. Petersburg mit der Spezialisierung in Chorleitung. Im Jahr 2001 schloss er sein Studium am Rimski-Korsakow-Konservatorium mit einem Diplom in Opern- und Symphoniedirigat ab. Seit 2000 unterrichtete Shakh am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium in St. Petersburg und an der St. Petersburger Kulturakademie. 2003 wurde er Chefdirigent des Musikalischen Komödientheaters (Operettentheater St. Petersburg). 2012 wurde er künstlerischer Leiter und Chefdirigent (GMD) des Opern- und Ballettheaters des Rimski-Korsakow-Konservatoriums in St. Petersburg. Seit vielen Jahren arbeitet er mit philharmonischen Ensembles und Musiktheatern in Russland, Deutschland, der Tschechischen Republik, Ungarn, Polen, Serbien, den USA, Argentinien, Korea und Japan. Seit 2009 lebt er in der Tschechischen Republik und ist tschechischer Staatsbürger. Er arbeitet als Tourneedirigent und leitet eine private Musikhochschule. In der Tschechischen Republik gibt Sakh regelmäßig internationale Meisterkurse mit den führenden Sinfonieorchestern des Landes und tritt als Konzertdirigent in der Tschechischen Republik und anderen europäischen Ländern auf. Er ist Mitautor mehrerer einzigartiger kreativer Projekte (z. B. *Cinemaphonia*). Er ist nicht nur als Dirigent des akademischen Repertoires bekannt, sondern auch als aktiver Förderer der zeitgenössischen Musik. Er arbeitet auch genreübergreifend (Jazz, Rock, Hip-Hop).

6. Alexey Kleptsin, Kantor, Komponist

Alexey Kleptsin wurde in Permer Gebiet geboren. Er studierte am Staatlichen Glazunov-Konservatorium in Petrosawodsk Opern- und Kammergesang sowie Gesangspädagogik. In Russland sang Kleptsin in Theatern und Kirchen und nahm an Konzerten teil. Im Jahr 2011 kam er nach Prag, wo er damals

niemanden kannte. Er wurde Kantor an der Mariä Himmelfahrt-Kirche in Wolschany und begann in der kirchlichen Schule Gesang und Klavier für Kinder, Jugendliche und Erwachsene zu unterrichten. In der Tschechischen Republik gelang es ihm, seinen langjährigen Traum zu verwirklichen und den Männerkammerchor „Animamea“ zu gründen, dessen Repertoire hauptsächlich geistliche Gesänge umfasst. Kleptsin komponiert auch geistliche Musik, die er mit seinem Chor aufführt.

7. Valentin Schapowalow, Sänger, Liedermacher, Tonregisseur

Valentin Schapowalow wurde in Sewerodwinsk geboren. Er absolvierte das Archangelsker Konservatorium als Akkordeonlehrer und Dirigent des Orchesters für Volksinstrumente. Nach seinem Abschluss an der Musikschule im Jahr 1977 trat er als Instrumentalist und Sänger in das Staatliche Philharmonische Orchester Archangelsk ein, wo er bis 1985 tätig war. Während dieser Zeit tourte er mit vielen Gruppen durch das ganze Land, nahm als Solist und Ensembleleiter an vielen Galakonzerten und verschiedenen Musikfestivals von Uzhhorod bis Chabarowsk teil. Im Jahr 1990 war er Gründer und Solist einer Rockband. Während dieser Jahre sammelte er reiche Erfahrungen in verschiedenen Genres: von Romanzen bis hin zu populärer Popmusik und Rocksongs. Anfang 2011 kam er in die Tschechische Republik, wo er als künstlerischer Leiter und Tonregisseur des Klubs des Autorenliedes „Bard Klub Praha“ und als Schöpfer des Folkloreensembles „Legia“ arbeitete und an verschiedenen Veranstaltungen und Musikfestivals teilnahm. Das Ensemble „Legia“ wurde gelegentlich in die Barrandov-Studios⁵ eingeladen, um Filme zu kommentieren. Seit 2019 tritt Schapowalow in Karlsbad mit einem Programm mit populären Liedern aus aller Welt auf.

Bibliografie

Chinyaeva, Elena. 2001. *Russians outside Russia. The émigré community in Czechoslovakia 1918–1938*. München: R. Oldenbourg Verlag.

Ellis, Carolyn, Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. 2010. „Autoethnografie“. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Hg. G. Mey, K. Mruck. Wiesbaden: VS Verlag. S. 345–357.

Hirschauer, Stefan, Amann, Klaus. 1997. „Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm“. In *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Hg. S. Hirschauer, K. Amann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 7–52.

⁵ Die Barrandov-Studios in Prag sind das größte Filmstudio in Tschechien und eines der größten in Europa.

Hirschauer, Stefan. 2013. „Verstehen des Fremden, Exotisierung des Eigenen. Ethnologie und Soziologie als zwei Seiten einer Medaille“. In *Ethnologie im 21. Jahrhundert*. Hg. T. Bierschenk, M. Krings, C. Lentz. Berlin: Reimer. S. 229–248.

Inov, Igor. 2003. „Divadelní a koncertní činnost ruské emigrace v Československu ve 20-40. letech 20. století“. *Литературно-театральная концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20–40-е годы 20-го века)*. [Theater- und Konzertaktivitäten der russischen Emigration in der Tschechoslowakei in den 20er–40er Jahren. Jahre des 20. Jahrhunderts] Praha: Národní knihovna.

Jurková, Zuzana et al. 2014. *Prague Soundscapes*. Praha: Karolinum.

Kondo, Dorinne K. 1986. „Dissolution and Reconstitution of Self. Implications for Anthropological Epistemology“. In *Cultural Anthropology*, Volume 1, No.1. S. 74–88.

Kopřivová, Anastasie. 2015. „Osudy ruské emigrace v Československu“ [Schicksale der russischen Emigration in der Tschechoslowakei]. 2015/02 *Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů. <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1502/027-034.pdf>.

Marshall, Catherine / Rossman, Gretchen. 1989. *Designing Qualitative Research*. Newbury Park: Sage.

Polian, Pavel / Ahmad- Schleicher, Myriam. 2003. „Neue Heimat. Die vier Wellen der russischen Emigration im 20. Jahrhundert“. In *Osteuropa*, Vol. 53, No. 11 (November 2003,). Berliner Wissenschafts-Verlag. S. 1677–1690.

Savický, Ivan. 1999. *Osudová setkání. Češi v Rusku a Rusové v Čechách 1914–1938*. [Schicksalhafte Begegnungen: Tschechen in Russland und Russen in Tschechien 1914–1938] Praha: Academia.

[Savický. 2008.] Савицкий, И. 2008. Начало «Русской акции». „Новый Журнал“, N 251. <https://magazines.gorky.media/nj/2008/251/nachalo-russkoj-akczii.html>

Sládek, Zděnek. 1993. *Ruská emigrace v Československu* [Russische Emigration in der Tschechoslowakei]. Slovanský přehled. No 1.

Šnajdrová, Michaela. 2019. *Spolková činnost ruskojazyčné menšiny v současné Praze*. [Aktivitäten der Vereine der russischsprachigen Minderheit im heutigen Prag] Bakalářská práce. UK, Filozofická fakulta Ústav východoevropských studií.

Šišková, Tatjana. 2001. *Menšiny a migranti v České republice*. [Minderheiten und Migranten in der Tschechischen Republik] Praha: Portál.

Vavrečková, Jana / Dobiášová, Karolína. 2015. *Začlenění ruské komunity do většinové společnosti*. [Integration der russischen Gemeinschaft in die

Mehrheitsgesellschaft] http://praha.vupsv.cz/Fulltext/vz_406.pdf [cit. 24-01-2019]. FHS UK.

Veber, Vaclav. a kol. 1995. *Ruská a ukrajinská emigrace v ČSR v letech 1918–1945*. [Russische und ukrainische Emigration in der Tschechoslowakei in den Jahren 1918–1945] Univerzita Karlova, Ústav světových dějin.

Vlček, Radomír. 2010. *České země a moderní dějiny Evropy. Studie k dějinám 19. a 20. století*. [Tschechien und moderne Geschichte Europas. Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts] Historický ústav Akademie věd České republiky. <https://masarykovydney.cz/media/3293321/radomir-vlcek-clanek.pdf>

Volkova, Natalja. 2006. *Spolkové aktivity ruské menšiny a ruské komunity v České republice*. [Aktivitäten der Vereine der russischen Minderheit und der russischen Gemeinschaft in der Tschechischen Republik] In *Etnické komunity v české společnosti*. Hg. Miriam Moravcová, Dana Bittnerová. Praha: Ermat.

Warren, Carol A. B. 2000. „Writing the Other, Inscribing the Self“. In: *Qualitative Sociology*, Volume 23, No. 2, S. 183–199.

[Meleschkova 2010] Мелешкова Н.В. 2010. *Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е–50-е годы XX века)*. [Die Aktivitäten der russischen musikalischen Emigration in Prag (20er–50er Jahre des 20. Jahrhunderts)]. Российская академия музыки имени Гнесиных, кафедра истории музыки. Москва.

[Postnikov 1995] Постников, С.П. 1995. *Русские в Праге, 1918-1928 г.г.* [Russen in Prag, 1918-1928]. Praha: Narodni knihovna v Praze.

Postnikov, S.P. 1928. *Russkije v Prage 1918–1928 g.g.* Praga. Legiografie.

[Tschumakov 2008] Чумаков, А. В. 2008. *Россияне в Словакии. Российские соотечественники в Словакии: история и современность*. [Russen in der Slowakei. Russische Landsleute in der Slowakei: Geschichte und Moderne]. Братислава. Stredna odborná škola polygrafická, Bratislava.

Astrid Reimers

Singen als Widerstand in den Zwangsarbeiterlagern des Nationalsozialismus

Aus der Erinnerung eines französischen Zwangsarbeiters:

„Wir waren mehrere Dutzend, die zeitgleich einberufen wurden, wir führen alle mit dem gleichen Zug. [...] Wenn wir deutsche Offiziere sahen, die von Zeit zu Zeit auftauchten, um nach dem Rechten zu sehen, dann haben wir gewissermaßen ein bisschen Widerstand geleistet. Wir haben die französische Nationalhymne gesungen, uns über sie lustig gemacht.“¹

Ein niederländischer Zwangsarbeiter berichtete ebenfalls, dass die Nationalhymne gesungen wurde, als er aus einem Sammellager nach Deutschland verschleppt wurde:

„Meist saßen wir im Zelt. Es wurde Karten gespielt und gewürfelt, gelesen und geschrieben. Über all dem hingen viele Flüche, Zoten und obszöne Lieder, die viel Angst und Kummer verbergen mussten. [...] Beim Auszug aus dem Lager waren wir denselben Methoden der Einschüchterung ausgesetzt wie bei der Ankunft. [...] Im Zug wurde das Studentenlied „Io vivat“ und die niederländische Nationalhymne, das „Wilhelmus“, gesungen. Danach wurde das Land leer und dunkel.“²

In der aktuellen Forschung wird davon ausgegangen, dass während des Zweiten Weltkriegs³ rund 13 Millionen Zwangsarbeitende innerhalb der Grenzen des „Großdeutschen Reiches“⁴ und mindestens ebenso viele Millionen⁵ in den besetzten Ländern zur Arbeit gezwungen wurden. Die Gruppe der Zwangsarbeitenden war heterogen: neben zivilen Zwangsarbeitenden als der größten Gruppe Kriegsgefangene, Strafgefangene und KZ-Häftlinge aus rund 20 europäischen Ländern⁶ (in zeitlicher und räumlicher Folge der kriegerischen Eroberungen). Sie wurden entsprechend dem rassistischen NS-Menschenbild einer unterschiedlichen Behandlung unterworfen, wobei besonders die polnischen und sowjetischen Zwangsarbeitenden extrem schlechten Lebensbedingungen ausgesetzt waren.

¹ René S., Interview za089, 20.06.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939-1945“.

² Brandenburgisches Requiem. In: Spanjer 1999: 256f.

³ Der Beginn der nationalsozialistischen Zwangsarbeit wird auf 1938 datiert: Auf Basis eines Erlasses wurden auf Zuwendung angewiesene Juden ab Dezember 1938 zur Arbeit z.B. auf Baustellen verpflichtet (vgl. Knigge 2010: 40).

⁴ Fröhlich 2013: 28.

⁵ Spoerer 2005: 86.

⁶ Spanjer 1999: 17.

Die Zwangsarbeitenden wurden überwiegend in Sammellagern untergebracht. Im Dokumentationszentrum NS-Zwangsarbeit wird von etwa 30.000 zivilen Zwangsarbeiterlagern ausgegangen⁷, allein 3000 davon in Berlin. Das Leben als Zwangsarbeiter und die Unterbringung in den Lagern waren verknüpft mit harter Arbeit, drakonischen Verboten, Misshandlungen, Hunger und zunehmend auch der Gefahr durch Kriegseinwirkung.

Dass das Singen, hierin vergleichbar mit den Konzentrationslagern, auch in Zwangsarbeiterlagern missbraucht, von der nationalsozialistischen Bewachung als Folterinstrument benutzt wurde und als verordnetes Singen zusätzliche Kraft abforderte, wird von einigen Zwangsarbeitenden berichtet.⁸ Dennoch waren das Singen und Musizieren bei vielen ein fester Bestandteil des Alltags und der arbeitsfreien Zeit im Lager. Welche Bedeutung hatte das freiwillige Singen für die in den Lagern untergebrachten Zwangsarbeitenden, war das Singen Teil ihrer beschränkten Möglichkeiten zur Resilienz, zum Widerstand?

Seit den achtziger Jahren und dann zunehmend ab Beginn des neuen Jahrhunderts im Rahmen der Entschädigungsdebatten wurden im deutschsprachigen Raum zahlreiche Forschungsarbeiten über Zwangsarbeit im Nationalsozialismus veröffentlicht. Es sind vor allem regionale und lokale Untersuchungen sowie Studien zu einzelnen, von der Zwangsarbeit damals profitierenden Unternehmen. Allerdings werden in ihnen, anders als bei der größeren Zahl an Veröffentlichungen, die sich der Musik in Konzentrationslagern widmet, Singen und Musizieren kaum bis gar nicht thematisiert. Selbst den übergreifenden Publikationen, die dem Thema „Alltag“ und „Freizeit“ der Zwangsarbeitenden in eigenen Kapiteln Raum geben, ist die Perspektive des Singens fremd. Als Ausnahmen zu erwähnen wären etwa Jolanta Altman-Radwanska mit ihrem Aufsatz „Polnische Kriegsgefangene und Zwangsarbeiter in Bonn während des Zweiten Weltkriegs“, der einen Bericht über das Orchester im Stalag VI G aus den Jahren 1942 und 1943 auf der Hardthöhe, in dem Franzosen und Polen spielten⁹, enthält, und in ähnlicher Form das Beispiel tschechischer Zwangsarbeiter in dem Aufsatz von Bořivoj Srba¹⁰. Die Publikation *Doch seht wir leben. Vom inneren Widerstand. Zwangsarbeit 1939–1945* aus dem Jahr 2005¹¹ enthält einige Lieder in der Originalsprache und als Übersetzung ins Deutsche. In Polen erschien bereits 1978 eine Sammlung von rund 80 Gedichten und Liedern polnischer Zwangsarbeiter, der auch eine deutsche Zusammenfassung mit einem Überblick über den Charakter der Lieder beigegeben ist.¹²

⁷ Fröhlich 2013: 26.

⁸ Beispielsweise Interviews za377, za383, za409, za419. Interview-Archiv Zwangsarbeit 1939-1945.

⁹ Altman-Radwanska 2010: 219.

¹⁰ Srba 2001.

¹¹ Rieck 2005.

¹² Sikorska 1978: 103–106.

Eine in ihrer Art einzigartige und umfangreiche Quelle im deutschsprachigen Raum ist die Sammlung von Briefen russischer, ukrainischer und weißrussischer Zwangsarbeitender aus den Jahren 1942–1944, die vom Zentrum für Populäre Kultur und Musik Freiburg bewahrt wird. Diese Sammlung besteht aus Abschriften, die seinerzeit ein offensichtlich volkskundlich interessierter Zensor angefertigt hatte und die 1944 an das Freiburger Archiv übergeben wurde. Eine Veröffentlichung in Auszügen und Bewertung der Sammlung erfolgten 1998 durch Bella Čistova und Kirill Čistov. Sie enthält eine Vielzahl von Liedtexten unterschiedlicher Genres, die Zwangsarbeitende als ein Lebenszeichen nach Hause schickten.¹³

Einen Blick lohnen auch die Bebilderungen in Publikationen zur Zwangsarbeit: Manche der Fotografien zeigen Gruppen von Zwangsarbeitenden mit Musikinstrumenten wie Akkordeons, Mundharmonikas oder Saiteninstrumenten.



Abb. 1

¹³ Čistova 1998.

Das Foto (Abb. 1) stammt aus dem Besitz eines ehemaligen polnischen Zwangsarbeiters, der als 13jähriger mit seinem Vater und seinem Onkel bei der Rheinischen Ziehglast AG in Köln-Porz bis Kriegsende eingesetzt wurde, unterbrochen lediglich durch einen zwangsweisen Einsatz bei Schanzarbeiten. Das Foto wurde im Rahmen des Besuchsprogramms für ehemalige Zwangsarbeiter in Köln an das NS-Dokumentationszentrum übergeben und in der Publikation „Uns verschleppten sie nach Köln“ veröffentlicht. Die beigefügten Interviews enthalten ebenfalls verschiedene Hinweise zu Singen und Musizieren.¹⁴

Die abgebildeten Zwangsarbeiter und Zwangsarbeiterinnen tragen blank geputzte Schuhe und schicke Kleidung, zum Teil Schmuck, von der erniedrigenden Brandmarkung „P“ oder „Ost“ ist nichts zu sehen – während die Realität geprägt war von schmutziger oder zerrissener Kleidung und von Holzschuhen, defekten oder fehlenden Schuhen¹⁵. Zu sehen sind auf dem Foto auch Gesten der Gemeinschaft und Vertrautheit – und eben Musikinstrumente. Es könnte folgendermaßen interpretiert werden: Bei diesem Foto eines Betroffenen ging es der abgebildeten Gruppe um das Ringen um das eigene Leben, darum, sich nicht aufzugeben, um den Erhalt der Menschenwürde und letztlich das Überleben.¹⁶ Und dazu trugen das Musizieren und Singen bei, nicht nur in der Ausübung, sondern auch in der Abbildung.

Andere überlieferte Fotos bilden Gruppen von Zwangsarbeitenden mit Musikinstrumenten oder singende Gruppen ab. Bei ihnen handelt es sich um nationalsozialistische Propagandafotos, anhand derer Freizeit, Gemeinschaft, Geselligkeit und Vergnügen vorgegaukelt werden, um nach außen hin den wahren Charakter der Zwangsarbeiterlager zu verschleiern. Mehrere Beispiele hierfür sind in dem verlogenen, im Auftrag von Fritz Sauckel herausgegebenen Propagandabuch *Europa arbeitet in Deutschland* enthalten (Beispiel Abb. 2).¹⁷



Abb. 2

Untertitel des Fotos:
„Rasch noch ein Lied“

Rasch noch ein Lied

¹⁴ Lehnsdorff-Felsko 2015: 316-327. Foto S. 320.

¹⁵ Vgl. z. B. Hopmann 2017: 182f, 206, 209, 239.

¹⁶ Vgl. dazu auch Pagenstecher 1997, Kapitel „Deutsche Knipserbilder“.

¹⁷ Didier 1943: 117.

Dass das Singen selbst eine weitere Form der Ausbeutung der Zwangsarbeitenden darstellen konnte, und zwar unterstützt durch Vertreter der Musikethnologie wie etwa Alfred Quellmalz, kann man der Veröffentlichung zu Quellmalz von Thomas Nussbaumer¹⁸ entnehmen. Quellmalz führte von April bis August 1943 eine Feldforschung in Berliner Zwangsarbeiterlagern durch, bei der er 98 vorwiegend ukrainische Lieder erbeutete.

Neben den erhaltenen Fotografien, die immer einer genauen Analyse und Interpretation bedürfen, sind vor allem die Interviews, die mit Zwangsarbeitenden geführt und zumindest in Auszügen (und übersetzt) in zahlreichen lokalen Studien veröffentlicht wurden, eine Quelle zu Singen und Musizieren in Zwangsarbeiterlagern bzw. dafür, welche Bedeutung die Betroffenen zum Zeitpunkt der Interviews dem damaligen Singen und seinen Funktionen beimaßen. Hier einige Beispiele:

„Nach dem Gottesdienst hatte ich mich mit vielen Polen getroffen, die zur Zwangsarbeit hierher gebracht wurden. Sie stammten vor allem aus Kaschubien und aus Pommern. [...] Oft haben wir uns in unserem Wohngebäude getroffen, manchmal hatte es Tanzabende gegeben und wir hatten polnische Lieder gesungen.“¹⁹

„Uns hielt die Zuversicht aufrecht. Wir sangen unsere Lieder. [...] Die Franzosen inszenierten die »Beerdigung Hitlers«. Sie zogen Albert an, legten ihn in einen Sarg, sangen Lieder mit Verwünschungen. Dafür hat man sie dann eingesperrt. [...] Wir sangen Volkslieder. Wir sangen und weinten. So sehr wollten wir nach Hause!“²⁰

„Eines Tages kam ein Auto vorbei, in dem saßen Männer, die sangen ukrainische Lieder. Als wir das hörten, haben wir uns so sehr gefreut, mein Gott.“²¹

„In den zweiten Baracken gab es nur noch einen Raum für Freizeit. [...] Da spielte ein junger Mann Gitarre und ein anderer Balalaika – na ja. In der gleichen Nacht wurden wir bombardiert und unsere Baracken standen in Flammen.“²²

[Silvesterabend der Zwangsarbeiter aus Hilversum] „Die meisten Menschen waren noch etwas niedergeschlagener als sonst, aber im nachhinein ist es doch gut gewesen, dies gemeinsam zu feiern. So miteinander fühlte man nicht so sehr wie sonst, wie einem der heimische Herd fehlte. Klaas van Beek, Beekman, Mulder und noch ein paar andere sorgten für die heitere Note. Nun, das machten sie ganz gut auf ihren

¹⁸ Nußbaumer 2001: 291.

¹⁹ Janka 2008: 32.

²⁰ Lipski 1995: 110, 137.

²¹ Rheinisches Archiv 2007: 78

²² Rheinisches Archiv 2007: 98.

geliehenen Instrumenten. Die Gesangsgruppe der Neuapostolischen Gemeinde sang einige Lieder [...]“.²³

Deutlich wird an diesen in verschiedenen Veröffentlichungen wiedergegebenen Interviews, dass das Singen und Musizieren an der Resilienz der Zwangsarbeitenden einen Anteil hatte. Diese Aspekte des Singens tauchen in ähnlicher Form in den für diesen Aufsatz hauptsächlich ausgewerteten Quellen auf: den Interviews des Archivs „Zwangsarbeit 1933–1945“. In diesem Online-Archiv der Stiftung "Erinnerung, Verantwortung und Zukunft" in Kooperation mit der Freien Universität Berlin und dem Deutschen Historischen Museum können rund 500 in den Jahren 2005/2006 geführte Interviews mit Übersetzungen, Transkripts und Kurzbiografien der Interviewten online ausgewertet werden.²⁴

Eine weitere, ergänzend ausgewertete Quellensammlung sind die Digitalisate der Datenbank *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945* des K. G. Saur Verlags.²⁵ Die Sammlung enthält u.a. Lageberichte der Gestapo aus dem Reich und den angegliederten und besetzten Gebieten, Mitteilungen des Sicherheitsdienstes der SS und anderer nationalsozialistischer Einrichtungen. Etliche dieser Dokumente enthalten Hinweise auf das Singen von Zwangsarbeitern, insbesondere auf das von den NS-Schergen so empfundene widerständige Singen und auf ‚verbotene‘ Lieder.

Die Interviews des Online-Archivs „Zwangsarbeit 1933–1945“ sind lebensgeschichtlich angelegt worden. Es gab keine gezielte Befragung über damaliges Singen und die Lieder. Als um so bedeutsamer ist deshalb die Erinnerung der Interviewten an ihr Singen und Lieder zu werten: In mehr als einem Drittel der rund 500 Interviews taucht der Begriff „Lieder“ auf²⁶, und dies in sehr verschiedenen Zusammenhängen. Aus diesen Interviews seien einige Beispiele zum Singen als Faktor der Resilienz und des Widerstands in unterschiedlichen Formen hier wiedergegeben. In den Zwangsarbeiterlagern wurde gesungen:

in den Baracken leise, in der Erinnerung Trost findend,

Iossif G., ein belarussisch-jüdischer Zwangsarbeiter: „wir saßen in den Baracken, manchmal spielten wir Schach, [...] ein bisschen turnten wir, wärmten uns auf, um zu Kräften zu kommen, obwohl es auch wegen des Hungers schwer ist, nun, das ist alles, wir hatten keine Literatur, es gab keine Bücher, [...] leise sangen wir Lieder, alte sowjetische, andere kannten wir nicht, redeten, erinnerten uns, unterhielten uns irgendwie [...]“²⁷

²³ Abrahamse 1998: 174.

²⁴ <https://www.zwangsarbeit-archiv.de/>

²⁵ <https://db.saur.de/DGO/>

²⁶ 166 von 478 ausgewerteten Interviews

²⁷ Iossif G., Interview za032, 02.08.2005

in der Erinnerung an die Heimat,

Wadim N., russischer ‚Ostarbeiter‘: Ungefähr 1943, als die Bombardierungen unerträglich wurden, da wurde unsere Stimmung nicht richtig schlecht, aber der Glaube schwand, dass wir am Leben bleiben würden. Ein junger Mann aus Taganrog [...] zeigte sein Musiktalent und seine dichterische Gabe und komponierte ein Lied über Taganrog, das zur Hymne für uns dort wurde. Sie einte uns, und andere Jungs schlossen sich an. Er komponierte nur zwei Verse darüber, wie wir Taganrog vermissen, wie Taganrog ist, und auch darüber, dass die Mutter Sehnsucht nach uns hat, und dass weder sie, noch wir wissen, ob wir je zurückkommen werden.²⁸

in der Sehnsucht nach der Heimat,

Auf die Frage der Interviewerin: „Sehnten Sie sich nach der Heimat, sehnten Sie sich nach der Familie, wie retteten Sie sich? antwortete der russische Zwangsarbeiter Anatolij A. unter anderem: „Als wir Lieder sangen. „Der Morgen strahlt in zarten Farben ...“²⁹.

Die jüdische Rumänin Penina B.: „Wir kauerten uns zusammen und sangen Lieder und erinnerten uns an früher und schwärmten vom Essen.“³⁰

dabei oft weinend,

der Ukrainer Andrij B.: „Es gab bei uns 2 solche Sänger, Kusma. Sie haben so schön gesungen, niemand war dort, sie sitzen für sich in der Baracke und singen und weinen beide. Na das, das [sind] schon bittere Lieder. Das [sind] keine süßen Lieder. Sie sind tatsächlich süß darin, dass sie an die Heimat erinnern, dass sie an die Verwandten erinnern.“³¹

die Ukrainerin Hanna H.: „Manchmal fingen wir an zu singen und alles endete mit Tränen. [...] Sonst sangen wir nicht viel. Wir sangen wenig. Nur am Wochenende. Dort in Deutschland zum Beispiel dachten wir am Wochenende oft an Zuhause, an unsere Eltern ... Wir sangen irgendein Lied und fingen dann an zu weinen.“³²

Die belarussische Zwangsarbeiterin Alexandra D. über ukrainische Leidensgefährtinnen: „sie versammelten sich dort, setzten sich neben unsere Baracken, neben unserem Lager hin und weinten. Und diese Mädels fingen an, ukrainische Lieder zu singen, so dass es bis zum

²⁸ Wadim N., Interview za299, 17.07.2005.

²⁹ Anatolij A., Interview za341, 04.11.2005. Das Lied ist ein russisches Heimatlied, das die Stadt Moskau zum Thema hat.

³⁰ Penina B., Interview za563, 15.05.2006.

³¹ Andrij B., Interview za467, 25.12.2005.

³² Hanna H., Interview za477, 14.08.2005.

Himmel hoch klang. Ihre Stimmen waren so schön! Die Ukrainer singen doch sehr schön, sie singen und weinen, singen und weinen dabei.“³³

zur Bewältigung des Lagerlebens,

Die jüdische Polin Chava S.: „Und im Lager [...] da waren talentierte Mädchen. Sie komponierten Lieder, sie haben sie auf die Melodie polnischer Lieder gesungen. Es wurden jede Menge Lieder komponiert über das ... was im Lager vorfiel. [...] das sangen wir nur unter uns auf den Pritschen [...] Da gingen die Witze reihum und recht derbe Lieder und jede Menge Dinge.“³⁴

Der Slowene Vinko G. spielte als im Zwangsarbeiterlager Inhaftierter auf seiner Tamburizza religiöse Lieder und Volkslieder, er spielte den anderen etwas vor: „Es gab immer einen Haufen Menschen um mich herum, sie sangen mit und das war ... sonntags ... wenn wir draußen auf den Bänken sitzen konnten. Das war etwas Schönes, Geselliges, wir ertrugen alles viel leichter, wir vergaßen es leichter und hatten dann nicht so schlechte Laune.“³⁵

zum Teil konzertmäßig auf einer Bühne

Wadim N.: „Wir traten dort mit einem Konzert auf und sangen unsere Lieder. Natürlich gab es ‚Katjuscha‘, zweifellos. Man sang Kosin, ‚Mascha‘ und ‚Der Herbst, frischer Morgen, der Himmel ist wie vernebelt‘, und man las Gedichte vor. Ich erinnere mich an ein Konzert in unserem Lager. Es gab ein kleines Zimmer in der Baracke, das wie ein Zuschauerraum mit einer Bühne war. Man trat auf und sang Lieder, ich las Lermontows ‚Zum Tod des Dichters‘ nicht gleich zu Anfang.“³⁶

oder als provokanter Akt des Widerstands,

berichtet der Russe Anatolij A.: „Wir schlossen uns ins Zimmer ein, wir hatten diese Pritschen. [...] Die Fritzen, sie waren doch unterschiedlich, diese Polizisten belästigten uns, besonders, wenn ~Herr Koch~ bei ihnen war. Und wir: ‚Nein, öffnet nicht!‘“ Wir haben dort fest den Riegel vorgeschoben und singen aus voller Kehle. Danach sangen wir. [...] Sie bestrafte uns, nun, bestrafte uns, prügeln uns einfach.“³⁷

Als heimlicher Widerstand wurden patriotische Lieder gesungen.

Über die unterschiedlichen Funktionen des Singens berichtete der polnische Zwangsarbeiter Kazimierz B.: „Einen Aufenthaltsraum, ein Büro, wo man sich versammeln konnte. Und dort wurde gesungen und

³³ Alexandra D., Interview za022, 08.02.2006.

³⁴ Chava S., Interview za114, 11.06.2006.

³⁵ Vinko G., Interview za384, 12.04.2006.

³⁶ Wadim N., Interview za299, 17.07.2005.

³⁷ Anatolij A., Interview za341, 04.11.2005.

getanzt. Es ging darum, das Leben ein wenig kulturell zu bereichern. Irgendwer hatte eine Ziehharmonika, auf der gespielt wurde. Nun, nicht alle nahmen daran teil, nur die, die gerne sangen... Es gab unterschiedliche Interessen. Es gab auch Gruppen, die sich in den größeren ~Stuben~ trafen, dort sangen ... Denn hier, das waren... Das waren, nun, Volkslieder. Dort wurde getanzt und gesungen zur Erinnerung. Die Deutschen sahen das und sagten nichts dazu. Sie freuten sich, dass sie zusammensitzen konnten. Und auf den Stuben, das waren kleinere, individuelle Gruppen. Dort wurden patriotische Lieder gesungen.“³⁸

In den nationalsozialistischen Meldungen dagegen werden vor allem jene Lieder erwähnt, die von den Nationalsozialisten und ihren Zuträgern als Zeichen des Widerstands der Zwangsarbeitenden gedeutet wurden: insbesondere Nationalhymnen, Nationallieder und die Internationale. Nationalhymnen und -lieder wurden während des Abtransports bzw. Verschleppens aus den Heimatländern gesungen, so einer Meldung aus Belgien und Nordfrankreich zufolge³⁹ französische Zwangsarbeiter: „Bei den Transporten selbst wurde häufig die Marseillaise gesungen“. Laut einem Bericht der Reichsfrauenführerin, der die ‚Fremdarbeiterfrage‘ in Kattowitz/Oberschlesien betraf, wurde „bei einem Arbeitertransport das berüchtigte Hetzlied, die „Rota“, aus allen Fenstern gesungen“.⁴⁰ Das Lied „Rota“ wurde von den Nationalsozialisten als gegen „das Deutschtum“ gerichtet verstanden und als Propaganda für die Befreiung Polens bezeichnet. Den Text des polnischen Liedes „Rota“ (= der Eid) verfasste Maria Konopnicka 1908 unter dem Eindruck der Germanisierungsversuche polnischer Landesteile, die während der polnischen Teilung an das deutsche Kaiserreich und Königtum Preußen gefallen waren. Der berüchtigte § 12 des Reichsvereinsgesetzes enthielt das Verbot der polnischen Sprache als Versammlungssprache⁴¹. Deshalb lauten die beiden ersten Zeilen des Liedes, ins Deutsche übersetzt:

Unser Vaterland geben wir nicht auf,
Unsere Sprache lassen wir nicht untergehen⁴²

In der dritten Strophe heißt es:

Der Deutsche wird uns nicht ins Gesicht spucken
Nicht unsere Kinder germanisieren⁴³

³⁸ Kazimierz B., Interview za186, 03.07.2005.

³⁹ Meldungen aus Belgien und Nordfrankreich – Nr. 3/43 (15.2.1943) (Sicherheitspolizei und SD für den Bereich des Militärbefehlshabers in Belgien und Nordfrankreich)

⁴⁰ Dem betreffenden Textabschnitt ist keine Jahresangabe zu entnehmen, vermutlich aber im Jahr 1941. Monatsberichte (allgemeine Berichte, Berichte der einzelnen Abteilungen, Stimmungsberichte aus den ... (Regest 21799).

⁴¹ Wissenschaftliche Dienste 2019: 11f., 15.

⁴² Nie rzucim ziemi skąd nasz ród, Nie damy pogrześć mowy

⁴³ Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz, Ni dzieci nam germani!

Das Singen dieses Liedes war für polnische Zwangsarbeitende gefährlich. Der Sicherheitsdienst der SS verlangte, das Singen von „Rota“ streng zu bestrafen.⁴⁴

Genauso gefährlich war es, die „Internationale“ zu singen – die von 1922 bis 1943 die sowjetischen Nationalhymne war. Dieses Lied, das, wie von Gisela Probst-Effah bereits dargestellt, europaweit in verschiedenen Sprachen gesungen wurde⁴⁵, wurde – wie aus den Akten, insbesondere auch den Gerichtsakten hervorgeht – von den Nationalsozialisten als Zeichen einer ‚kommunistischen‘ (also feindlichen) Einstellung gewertet und entsprechend geahndet. Das Singen der „Internationalen“ stellte, unabhängig davon, ob es sich tatsächlich mit einer kommunistischen Haltung verband, einen riskanten Akt des Widerstands dar. Ein französischer Zwangsarbeiter etwa wurde in Bremen einer Gestapo-Meldung von 24.9.1941 zufolge festgenommen, weil er im Arbeitslager die „Internationale“ gesungen und kommunistische Propaganda betrieben habe⁴⁶, ebenso ein weiterer französischer Zwangsarbeiter im Münchener BMW-Werk Riesenfeld im Dezember 1942.⁴⁷ Drei dänische Zwangsarbeiter wurden laut einer Meldung vom Februar 1942 in Stuttgart von der Gestapo festgenommen, weil sie in ihrer Baracke die „Internationale“ gesungen und gespielt hatten.⁴⁸ In Braunschweig nahm die Gestapo laut Meldung vom 20.3.1942 13 Weißrussen, 2 Polen und 2 Ukrainer fest, weil sie Zusammenkünfte abgehalten hatten, bei denen sie „kommunistische Lieder“ sangen und Gelder sammelten.⁴⁹ Ein niederländischer Zwangsarbeiter wurde im November 1943 wegen Hochverrats verhaftet, weil der Werkschutz von Krupp ihn des Singens „kommunistischer Lieder“ beschuldigte.⁵⁰ Wir können vermuten, dass mit der Umschreibung „kommunistische Lieder“ unter anderem auch die „Internationale“ gemeint war.

Als die Wehrmacht die ersten militärischen Rückschläge erlitt, die sogenannte Berlin-Rom-Achse zerbrach und die Alliierten vorrückten, bedeutete das für die Zwangsarbeitenden die Hoffnung auf Befreiung und das Ende der Qual. Mit zunehmendem Kriegserfolg der Sowjetunion wurden vom Sicherheitsdienst aus mehreren Städten eine freudige Stimmung und das Singen der „Internationalen“ gemeldet: „Den Haß gegen das Reich glauben besonders die Ostarbeiterinnen

⁴⁴ In zwei Meldungen des Sicherheitsdienstes der SS wird gefordert, durch veränderte Gesetzgebung eine härtere Bestrafung dieser deutschfeindlichen Äußerungen zu ermöglichen, „Äußerungen [...] wie etwa „diese verdammten Deutschen“, „deutsche Hunde“, „deutsche Schweine“, das Singen der polnischen Nationalhymne oder der ‚Rota‘, Äußerungen also, die sich in gehässiger Weise gegen das Deutschtum und deutsche Einrichtungen richten oder mit denen eine versteckte Propaganda für das Wiedererstehen Polens betrieben werden soll.“ In: Meldungen aus dem Reich (Nr. 142) 18. November 1940. Dazu auch: Meldungen aus dem Reich (Nr. 103) 8. Juli 1940.

⁴⁵ Probst Effah 2022: 9.

⁴⁶ Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 11 (24.9.1941)

⁴⁷ Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 1 (1.12.1942)

⁴⁸ Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 7 (16.2.1942)

⁴⁹ Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 9 (20.3.1942)

⁵⁰ Meldung von Krupp, Werkschutz, an Abwehrbeauftragten Friedrich von Bülow (16.11.43).

dadurch abreagieren zu können, daß sie zu jeder Tages- und Nachtzeit deutschfeindliche Lieder „herunterplärren“, wobei sogar manchmal die „Internationale“ mit angestimmt werde.“⁵¹ In demselben SD-Bericht wurde aus Berlin berichtet: „Es konnte des öfteren beobachtet werden, daß Ostarbeiter auf dem Marsch zur Arbeit oder bei der Rückkunft ins Lager die Internationale gesungen haben“.⁵²

In den Meldungen des Sicherheitsdienstes der SS galt nun auch verstärkt das Singen von Liedern in den Nationalsprachen als provokativ und ‚deutschfeindlich‘. In einer Meldung vom 5. April 1943 heißt es: „in der Reichsbahn benähmen sich die Polen ungeniert und anmaßend, sie würden sich in den Abteilen breitmachen, musizieren und ihre polnischen Lieder singen, als wären sie die Herren des Landes.“⁵³ Aus Lothringen wird zur selben Zeit berichtet, lothringische Zwangsarbeiterinnen hätten „durch demonstratives Absingen französischer Lieder eine Art passiven Widerstandes zum Ausdruck gebracht“⁵⁴. Aus Luxemburg wird gemeldet: „Reichsarbeitsdienstpflichtige zeigen ihre bewusste Ablehnung alles Deutschen: luxemburgische Patriotlieder sind gesungen und mit Trompeten geblasen worden.“⁵⁵

Der Sicherheitsdienst zu Inlandsfragen berichtet am 13. September 1943:

„Im Gegensatz zu den italienischen Arbeitern, die im allgemeinen keine deutschfeindliche Einstellung erkennen lassen, hätten die letzten Ereignisse die ablehnende Haltung der meisten anderen fremdvölkischen Arbeiter besonders kraß hervortreten lassen. Dies treffe besonders für die Franzosen zu. Übereinstimmend kommt in allen Berichten klar zum Ausdruck, daß sie in der Kapitulation Italiens nunmehr auch den Untergang des deutschen Reiches sehen würden. Im ganzen Reich wurden von ihnen regelrechte Freudenfeste veranstaltet. Nach ihrer Ansicht würde der Einmarsch der Engländer und Amerikaner in das Reich nunmehr kurz bevorstehen. In Bautzen sangen die Franzosen nach der Bekanntgabe der Kapitulation die Marseillaise. [...]. Französische Kriegsgefangene marschierten geschlossen unter Absingung feindlicher Lieder zur Arbeit (Reichenberg). Immer wieder werde von ihnen die Versicherung ausgesprochen: ‚Jetzt sind wir bald zu Hause.‘“⁵⁶

Auch die Zwangsarbeitenden erinnern sich an Gesänge im bewegenden Moment der Befreiung. Als sie nahte, berichtete der italienische Militärinternierte Claudio S.:

⁵¹ SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 21. Februar 1944.

⁵² SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 21. Februar 1944.

⁵³ Meldungen aus dem Reich (Nr. 373) 5. April 1943.

⁵⁴ Meldungen aus Lothringen für die Zeit vom 26.3. bis 8.4.1943. 9.4.1943.

⁵⁵ Meldungen aus Luxemburg. 19.2.1943.

⁵⁶ SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 13. September 1943.

„Wir sangen die ganze Nacht, das ganze Repertoire an Militärliedern, des Risorgimento, des Ersten Weltkrieges, und dann alle italienische Hymnen von Verdi, Nabucco, und so weiter. Der Chor ... Noch heute, noch heute, wenn ich Nabucco höre, nicht von der Lega oder von Bossi gesungen, sondern den Nabucco, den wir sangen, wir in allen Baracken. Jedes Mal, was für Emotionen ... jedes Mal, wenn man im Fernsehen Nabucco spielt, breche ich in Tränen aus. Denn es bedeutete die Freiheit, Italien: ‚Ach meine Heimat, so schön und verloren.‘ Wir fanden sie in diesem Augenblick wieder.“⁵⁷.

Ein letztes Beispiel aus den Interviews mag zusammenfassend belegen, dass das Singen und die Lieder der Zwangsarbeitenden zu ihrer Resilienz beitrugen und ein Akt des Widerstands waren. Nationallieder und Nationalhymnen schließlich dienten als Widerstandslieder und als Befreiungshymnen: als erneute Vergewisserung der eigenen nationalen Identität. Aus dem Zwangsarbeiterlager Grein, einem Außenlager des KZs Mauthausen, berichtete die italienische Widerstandskämpferin Carla M. von der „Marseillaise“ als Befreiungshymne:

„Es war wunderbar, der Krieg war schon fast zu Ende, man konnte das spüren, als wir alle zusammen, aus den verschiedenen Nationen, die Marseillaise sangen, jeder in seiner Sprache. Unsere Vorgesetzten waren wie versteinert, sie schienen stocksteif zu sein. Sie bewegten sich nicht, öffneten nicht den Mund, und wir sangen gelassen bis zum Ende, und das gab uns eine solche Kraft, und wir fühlten uns siegreich, als wäre der Krieg zu Ende und unsere Rückkehr nah. Aber es herrschte noch Krieg, und wir mussten immer noch arbeiten.“⁵⁸

⁵⁷ Claudio S., Interview za126, 07.06.2005.

⁵⁸ Carla Liliana M., Interview za122, 09.06.2005.



Erinnerung an das Singen der Zwangsarbeitenden – aus Sicht der deutschen Bevölkerung: Teil des Mahnmals im Kölner Ostfriedhof, errichtet von dem Künstler Joseph Höntgesberg 1993 an der Stelle des früheren Zwangsarbeiterlagers. (Foto: A. Reimers)

Interviews aus dem Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“

za022

Alexandra D., Interview za022, 08.02.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za022>

za032

Iossif G., Interview za032, 02.08.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za032>

za089

René S., Interview za089, 20.06.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za089>.

za114

Chava S., Interview za114, 11.06.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za114>

za122

Carla Liliana M., Interview za122, 09.06.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za122>

za126

Claudio S., Interview za126, 07.06.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za126>

za186

Kazimierz B., Interview za186, 03.07.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za186>

za299

Wadim N., Interview za299, 17.07.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za299>

za341

Anatolij A., Interview za341, 04.11.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za341> Das Lied ist ein russisches Heimatlied, das die Stadt Moskau zum Thema hat.

za384

Vinko G., Interview za384, 12.04.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za384>

za467

Andrij B., Interview za467, 25.12.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za467>

za477

Hanna H., Interview za477, 14.08.2005, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za477>

za563

Penina B., Interview za563, 15.05.2006, Interview-Archiv „Zwangsarbeit 1939–1945“, <https://archiv.zwangsarbeit-archiv.de/de/interviews/za563>

Nationalsozialistische Quellen

Didier, Friedrich. 1943. *Europa arbeitet in Deutschland: Sauckel mobilisiert die Leistungsreserven*. Berlin: Zentralverlag der NSDAP.

Meldungen aus Belgien und Nordfrankreich – Nr. 3/43 (15.2.1943). In: *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk1040>

Dokument-ID: rk1040

Meldungen aus dem Reich (Nr. 103) 8. Juli 1940. In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=MAR-0111>

Dokument-ID: MAR-0111

Meldungen aus dem Reich (Nr. 142) 18. November 1940. In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=MAR-0149>

Dokument-ID: MAR-0149

Meldungen aus dem Reich (Nr. 373) 5. April 1943. In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=MAR-0380>

Dokument-ID: MAR-0380

Meldungen aus Lothringen für die Zeit vom 26.3. bis 8.4.1943 (9.4.1943). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter. Dokument-ID: rk1086)

Meldungen aus Luxemburg (19.2.1943). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk1142>

Dokument-ID: rk1142

Meldung von Krupp, Werkschutz, an Abwehrbeauftragten Friedrich von Bülow: Betreffend ... (NIK-10783). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=NI07912>

Dokument-ID: NI07912

Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 11 (24.9.1941). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk597>

Dokument-ID: rk597

Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 7 (16.2.1942). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk654>

Dokument-ID: rk654

Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 9 (20.3.1942). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk668>

Dokument-ID: rk668

Meldung wichtiger staatspolizeilicher Ereignisse – Nr. 1 (1.12.1942). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=rk758>

Dokument-ID: rk758

Monatsberichte (allgemeine Berichte, Berichte der einzelnen Abteilungen, Stimmungsberichte aus den ... (Regest 21799) In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=APK-010155>

Dokument-ID: APK-010155

SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 13. September 1943 (Blaue Serie: Volkstum und Volksgesundheit) In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=MAR-0507>

Dokument-ID: MAR-0507

SD-Berichte zu Inlandsfragen vom 21. Februar 1944 (Blaue Serie: Volkstum und Volksgesundheit). In *Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933–1945*. Online-Datenbank. De Gruyter.

<http://db.saur.de/DGO/basicFullCitationView.jsf?documentId=MAR-0663>

Dokument-ID: MAR-0663

Literatur

Abrahamse, Karin u.a. (Bearb.) / Die Städte Hilversum und Bramsche (Hg.). 1998. *„Aufstehen! Kaffee holen!‘: Hilversumer Zwangsarbeiter in Bramsche 1944/45 = Hilversumse dwangarbeiders in Bramsche 1944/45*. Bramsche: Rasch.

Altman-Radwanska, Jolanta. 2010. „Polnische Kriegsgefangene und Zwangsarbeiter in Bonn während des Zweiten Weltkriegs. In *Zwangsarbeiter-*

forschung in Deutschland. Das Beispiel Bonn im Vergleich und im Kontext neuerer Untersuchungen. Hg. D. Dahlmann, A. Kotowski, N. Schloßmacher, J. Scholtyseck. Essen: Klartext. S. 215–229.

Čistova, Bella E. / Čistov, Kirill V. (Hg.). 1998. *„Fliege, mein Briefchen, von Westen nach Osten...“: Auszüge aus Briefen russischer, ukrainischer und weißrussischer Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeiter 1942–1944.* Bern: Peter Lang (Studien zur Volksliedforschung 18).

Fröhlich, Uta / Glauning, Christine / Hax, Iris / Irmer, Thomas / Kerstens, Frauke. 2013. „Zwangsarbeit im NS-Staat. Ein Überblick.“ In *Alltag Zwangsarbeit 1938-1945.* Hg. Dokumentationszentrum NS-Zwangsarbeit der Stiftung Topographie des Terrors. S. 26–52.

Hopmann, Barbara / Spoerer, Mark / Weitz, Birgit / Brüninghaus, Beate. 2017. *Zwangsarbeit bei Daimler-Benz.* Stuttgart: Franz Steiner. 2. Auflage.

Janka, Kathrin (Bearb.) / Stiftung "Erinnerung, Verantwortung und Zukunft" (Hg.). 2008. *Geraubte Leben. Zwangsarbeiter berichten.* Köln u.a.: Böhlau.

Knigge, Volkhard / Lüttgenau, Rikola-Gunnar / Wagner, Jens-Christian. 2010. *Zwangsarbeit. Die Deutschen, die Zwangsarbeiter und der Krieg.* Begleitband zur Ausstellung [eine Ausstellung der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora]. Weimar: Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora.

Lehnsdorff-Felsko, Angelika. 2015. *»Uns verschleppten sie nach Köln...«.* Auszüge aus 500 Interviews mit ehemaligen Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern. Köln: Emons.

Lipski, Wladimir / Tschaly, Bogdan. 1995. *Mädchen, wo seid Ihr? Vierzehn ehemalige Zwangsarbeiter erinnern sich.* Zeuthen: Irmtraud Carl.

Nußbaumer, Thomas. 2001. *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschung (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde im Nationalsozialismus.* Innsbruck: StudienVerlag.

Pagenstecher, Cord. 1997. „Vergessene Opfer – Zwangsarbeit im Nationalsozialismus auf öffentlichen und privaten Fotografien“. In *Fotogeschichte* Jg. 17, Heft 65. S. 59–72.

Probst Effah, Gisela. 2022. „Vereint im Widerstand? Lieder aus dem Spanischen Bürgerkrieg“. In: *ad marginem* Nr. 94. S. 3–21.

Rieck, Heide (Hg.). 2005. *Doch seht wir leben. Vom inneren Widerstand. Zwangsarbeit 1939–1945.* Vechta-Langenförden: Geest-Verlag. 2. überarbeitete Auflage.

Rheinisches Archiv- und Museumsamt (Red.). 2007. *Riss durchs Leben. Erinnerungen ukrainischer Zwangsarbeiterinnen im Rheinland. Eine*

Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland. Köln: Landschaftsverband Rheinland.

Sikorska, Irena. 1978. *Wiersze i piosenki polskich robotników przymusowych w trzeciej rzeszy w latach 1939–1945* (Gedichte und Lieder polnischer Zwangsarbeiter im Dritten Reich 1939–1945). Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze. (Deutsche Zusammenfassung S. 103–106.)

Spanjer, Rimco / Oudesluijs, Diète / Meijer, Johan (Hg.). 1999. *Zur Arbeit gezwungen. Zwangsarbeit in Deutschland 1940–1945.* Bremen: Ed. Temmen. S. 255-262: Auszüge aus Maarten Mouriks Buch *Brandenburgs Requiem.*

Spoerer, Mark. 2005. „Der Faktor Arbeit in den besetzten Ostgebieten im Widerstreit ökonomischer und ideologischer Interessen.“ In *Mitteilungen der Gemeinsamen Kommission für die Erforschung der jüngeren Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen 2.* München: Oldenbourg. S. 68–93.

Srba, Bořivoj. 2001. "Theater während des ‚Totalen Arbeitseinsatzes‘. Kulturelle Aktivitäten der tschechischen Zwangsarbeiter 1939–1945 in der ‚Ostmark‘“. In *Maske und Kothurn* Jg. 47, Heft 3-4. Wien: Böhlau. S. 11–54.

Wissenschaftliche Dienste. 2019. Dokumentation WD 1 – 3000 – 040/18. *Staatliche Maßnahmen gegenüber der polnischen Minderheit und den Bevölkerungen in den überseeischen Gebieten des Deutschen Reichs 1871 bis 1918.* Deutscher Bundestag.

Bibliographische Notizen

Tinius, Jonas. 2023. *State of the Arts: An Ethnography of German Theatre and Migration*. Cambridge University Press. 245 pages.

“Why not Berlin?”

When I say that I conduct ethnography in North Rhine-Westphalia, this is often the first response. While I’ve crafted more nuanced and polite answers other than “there’s more to Germany than f-ing Berlin”, the sentiment still stands.

But now, the next time someone asks me this question, I can just hand them *State of the Arts: An Ethnography of German Theatre and Migration*. Jonas Tinius’s first single-author monograph examines theatre as a site for ethical self-cultivation through the story of Theatre an der Ruhr, a publicly-funded theatre company established in Mülheim an der Ruhr in the 1970s. By elucidating and expanding on concepts such as Bildung, Kulturstaat, and Haltung, among others, he makes the case for an ethico-aesthetic tradition in German theatre and its capacity to foster ethical reflection. Even though he focuses exclusively on the dramatic arts, ethnomusicologists will surely find parallels to their own work in these pages.

A particular strength of this book, and surely one of interest to ethnomusicologists, is how deftly Tinius draws insights from an intensely local setting, such as a small regional theatre, to make big theoretical contributions. He takes claims that many in the cultural scene intuitively believe to be true and grounds them in an array of academic discourses. One does not need an intimate understanding of German cultural debates, modern theatre, or the complex federalised funding system to make head or tails of his arguments. *State of the Arts* has something to offer for newcomers to Germany’s socio-political history as well as those engrossed in these debates across all artistic disciplines, music included.

The introduction sets the scene for an anthropology of performance art and art as ethical praxis. Chapter one picks up this theoretical grounding with a history of how theatre became ‘an institution for the deliberation, meta performance, and critique of social norms – and the role of the German state in upholding the principles of institutionalised traditions such as these’ (44). He introduces the first distinctly German theoretical concept here, conceiving of Bildung as ‘inward-oriented self-cultivation’ (46). Through this he untangles the seeming paradox of state-sponsored political critique.

Chapter 2 picks up this historical trajectory of public theatre and self-reflection to show how artistic practice contributes to institution-building. But rather than rely on institution theory, he instead mobilises philosopher Alasdair MacIntyre’s

writing on tradition and moral virtue to foreground the individual's role in shaping structural values. While followers of structuration theory might reject this separation of bottom-up traditions and top-down institutions, I found the connection to theatre through telos to be quite compelling. Within larger, institutional structures, 'each person is the character and author of their own story' and thus has a hand in shaping its trajectory (80). After presenting this theory, Tinius bridges the gap between previously used categories of analysis to those of practice. Here, after quite a bit of theoretical lifting, we get the first substantial ethnographic illustration of Theatre an der Ruhr.

Chapter 3 makes the case for rehearsal practice as character cultivation. Having established the relationship between arts and institutions (ch. 1) and institutions and ethical practice (ch. 2), he closes the circle by showing how ethical practice emerges through artistic practice. This chapter's robust and citation-laden theoretical section may come across as preaching to the chorus, as it were, to those in cultural studies; but this extensive discourse belies perhaps a deeper goal to assert the relevance of performance studies in anthropology more broadly. Here he uses *Haltung* as the pivot word, meaning simultaneously one's bodily and attitudinal positioning, as well as 'the conduct of conduct' (111). Tinius draws this connection through ethnographic data showing that the actors prepare not just a set of characters, but the 'capacity for being other and multiple' (121).

Chapter 4 details the Theatre an der Ruhr's international engagements and the affordances of a repertory theatre model. Director Robert Ciulli's diplomatic work across borders under the cheeky title of 'Bastardo Theatre' has generated both admiration and frustration from state authorities. Yet excerpts from interviews with company members reveal a certain ambivalence towards these international engagements. This reinforces Tinius's argument that theatre cultivates skills in reflexivity and exercising *Haltung*. The ensemble's trip to Algeria, the ethnographic core of this chapter, prompted a 'conversation about the goods, values, and significance of staging theatre in the first place' (158).

These discussions continued in chapter 5, which detailed the Theatre an der Ruhr's domestic political engagement, namely during the so-called 'refugee crisis' in 2015. It recounts the Ruhrorter project which co-created theatrical performances with migrants and other people of colour in the region. The director Adem Kösterel approached 'detachment as a technique that could be learned, as a specific form of relation to the self' in order to process the subjective experience of forced migration (175). While Tinius's skillful analysis corroborates his theory of rehearsals as cultivating character, the project itself bears almost no resemblance to its parent organisation. Ruhrorter received funding from specific public initiatives, engaged directly in current political debates, and even shaped municipal policy making. In a book where the reader was gently led from one idea to the next, the justification for this juxtaposition

between Theatre an der Ruhr's detached self-cultivation and Ruhrorter's engaged narrative-shaping was underdeveloped. Tinius has written extensively about Ruhrorter elsewhere, through which one could see how it fits into the book's overall concept; namely, through the bi-directional influence of state policies and artistic practice. But without this explicit framing, the reader could be left with the sensation that this chapter was tacked on to the end of the book's telos, to use Tinius's words

Overall, State of the Arts is an excellent example of anthropology's capacity to draw larger insights from local practices. Although the inclusion of 'migration' in the title oversells its engagement with the topic, this book can be recommended as a foundational contribution to understanding state patronage for the arts in modern Germany.

RC.

Judith Rubatscher. 2022. „Singen is a part vu unsern Lebmu“. Musik bei den Hutterern von Fairholme/Manitoba. Innsbruck: Universitätsverlag. 179 Seiten. (Schriften zur musikalischen Ethnologie. Band 7. Hg. v. Th. Nussbaumer).

Die Hutterer sind eine heute vorwiegend in Kanada beheimatete deutschsprachige Täufergemeinschaft, deren Ursprung im 16. Jahrhundert im Pustertal in Südtirol liegt und die auf eine lange Geschichte der wiederholten Ansiedlungen und Vertreibungen zurückblickt: über Mähren, Siebenbürgen, Walachei bis in den Süden der heutigen Ukraine und weiter: 1874 verließen die Hutterer Europa und wanderten zunächst nach Nordamerika aus. Die Einführung der Wehrpflicht 1917 und Misshandlung jüngerer Hutterer, die sich dem verweigerten, zog eine weitere Migration nach sich: 1918 wurden 15 neue Bruderhöfe in Kanada gegründet. Gegenwärtig ist die Zahl hutterischer Kolonien auf über 600 gestiegen.

Eine dieser Kolonien, die „Schmiedeleut I“ im kanadischen Fairholme/Manitoba, besuchte Judith Rubatscher in einem fünfwöchigen Forschungsaufenthalt, während dessen sie als temporäres Gemeindemitglied in der Kolonie mitarbeitete. Die musikethnologische Fragestellung für ihre Forschung ergibt sich aus der Migrationsgeschichte und dem Fortbestehen der hutterischen Kolonien zwangsläufig: Auf welche Weise sind Lieder und die Gesangspraxis in den Prozess des kulturellen Gedächtnisses und der kulturellen Identität der Hutterer involviert? Zugleich ist zu fragen, welche Veränderungen durch gesellschaftliche, ökonomische und technische Entwicklungen bei den Hutterern angestoßen wurden, trotz ihrer mehr oder weniger abgeschlossenen Lebensweise? Hierbei geht es um die Problematik der Bewahrung der kulturellen Identität sowie die Strategien zur deren Bewältigung, also letztlich um existentielle Fragen. Hier neue Tendenzen aufzuzeigen, ermöglichten

Rubatscher unter anderem die vorangegangenen Arbeiten verschiedener anderer Musikethnologen, insbesondere die von Rolf Wilhelm Brednich, der in den siebziger Jahren mehrfach ebenfalls in hutterischen Kolonien forschte. Beispielsweise stellte Brednich noch die Singpraxis des ‚Onsogns‘, des ‚Ansagens‘, fest (des Vorsprechens jeder einzelnen Liedzeile durch den Prediger), eine Praxis, die nach Rubatscher in der Gegenwart wegen der verbreiteten Lesefähigkeit nicht mehr notwendig ist und die nur noch dann ausgeübt wird, wenn es aufgrund von Gästen während des Gottesdienstes nicht genügend Gesangbücher gibt. In allen Forschungen, so auch bei Rubatscher, erwies sich allerdings, dass das Singen bedeutsamer Teil des Alltags geblieben ist. Dies ergibt sich aus der zentralen Stellung der Religion in der hutterischen Identität. Zwar ist die Verwendung der ‚Väterlieder‘, also derjenigen Lieder, die, beginnend beim biblischen Volk Israel, von der Migrationsgeschichte berichten und das historische Gedächtnis der Hutterer bewahren, zurückgegangen, auch durch sprachliche Probleme, wie vorliegende Arbeit beleuchtet. Aber es werden bei allen Singanlässen – sowohl bei formellen wie Gottesdiensten als auch bei informellen wie zum Beispiel Singabenden, der ‚Guitar Party‘ oder zur Arbeit – religiöse Lieder gesungen. Im hutterischen Erziehungswesen spielen dagegen auch Lieder, deren Texte Verhaltensregeln für den Alltag thematisieren, eine Rolle. Zu den weiteren wenigen Ausnahmen gehören die ‚Putzenliedln‘: Pop-Schnulzen, die während der ‚Guitar Parties‘ oder bei Hochzeiten gern gesungen werden. Die informelleren Singanlässe schaffen auch den Raum für musikalische Veränderungen, die die hutterische Gedankenwelt nicht perfekt wiedergeben und weitertragen, dazu gehören die Verwendung von Instrumenten und das mehrstimmige Singen. In die Liedvermittlung hat die Verwendung des Smartphones Einzug gehalten, auch das Streamen wurde zu einer bei den Schmiedeleut von Fairholme akzeptierten Praxis. So wurde beispielsweise die ichSing-App entwickelt, mit deren Hilfe Texte und Melodien von Liedern abgerufen und – im Falle z.B. neuer Lieder, die seit einigen Jahren das Repertoire erweitern – verbreitet werden können.

Der vorliegende Band wird beschlossen mit einem Verzeichnis von 26 der von Rubatscher angefertigten Tonaufnahmen, einer Liste der aufgezeichneten 12 Interviews und schließlich einer Liste der neun online verfügbaren Tonbeispiele (die gemeinsam mit den Bewohnerinnen und Bewohnern von Fairholme ausgewählt wurden).

Der Veröffentlichung zugrunde liegt die Diplomarbeit von Rubatscher, die von Thomas Nussbaumer an der Universität Innsbruck betreut wurde und für die die Autorin 2020 einen Preis im Rahmen der ‚Kanadapreise für den wissenschaftlichen Nachwuchs der Universität Innsbruck‘ erhielt. Rubatschers Forschung durch eine Buchveröffentlichung einer größeren Leserschaft zur Verfügung zu stellen, war eine dankenswerte Entscheidung. Denn einmal mehr wird deutlich, dass die die Musikethnologie interessierende Frage nach der Bedeutung und Funktion von Musik und Singen durchaus in einem größeren

Rahmen zu sehen ist: nämlich als Beitrag zur Frage nach der Identität (und Identitäten) einer Gruppe und welche Rolle dabei Tradition und ihre notwendigen Veränderungen spielen, eine immer wieder aufscheinende Frage von allgemeinem Erkenntnisinteresse, zu der Rubatschers Arbeit interessante Argumente und Aspekte liefert.

AR.

Diskographische Notizen

Günter Gall. 2021. CD „...und reisen quer durch die Zeit“. 50 Jahre Bühne. artychoke.

Ich lernte Günter Gall in den Anfängen seiner künstlerischen Karriere in den 1970er Jahren kennen, als er an der Neusser Abteilung der Pädagogischen Hochschule Rheinland studierte und öfter unser damals dort ansässiges Institut besuchte. In diesen Jahren hatten viele junge Leute entdeckt, dass Volksmusik bzw. Folkmusik aus der eigenen Tradition entgegen verbreiteten Vorurteilen durchaus interessant und aktuell sein konnte. In unserer Zeitschrift *ad marginem* finde ich Gall erstmalig in der Nummer 46/1980 erwähnt: Günther Noll hebt in seinem Aufsatz *Zum Phänomen des „stilistischen Internationalismus“* insbesondere die irischen Einflüsse auf Galls Liedinterpretationen hervor (S. 1). Bereits die nächste Ausgabe der Zeitschrift enthält einen Hinweis auf Galls Veröffentlichung *Plattdeutsche Lieder vom Niederrhein* (47/1981, letzte Seite), und in den folgenden Jahren erschienen mehrere Rezensionen über seine Beiträge zu weiteren Liedern der niederrheinischen Region (z.B. 65/1992, S. 3). In seiner Besprechung der 1994 veröffentlichten CD von Gall und der Gruppe „Düwelskermes“ *geflött wie gesonge. Neue plattdeutsche Lieder vom Niederrhein* (*ad marginem* 68/1995) lobt Wilhelm Schepping das vielfältige Instrumentarium und die „treffsicheren, oft raffinierten Arrangements“ der Dialektlieder (S. 6) und in einer Rezension der 1999 herausgegebenen CD *Paradiesäppel* die „hohe musikalische Qualität und folklore-stilistische Feinfühligkeit der Arrangements sowie die instrumentale Vielseitigkeit und Kompetenz der Interpreten und die sängerischen Fähigkeiten Galls“ (*ad marginem* 74/2001, S. 35).

1986 war das Institut nach Köln umgezogen. Hier trat Günter Gall einige Male in meinen Lehrveranstaltungen als Referent auf, der die Studierenden mit seiner sonoren Stimme und einem reichen Instrumentarium (Gitarre, Dulcimer, Mundharmonika, Maultrommel, Percussions) beeindruckte. Eine Vielfalt der Arrangements und instrumentale wie vokale Kompetenz sind auch besondere Kennzeichen der aktuellen CD. Insgesamt 15 Musiker wirken an ihr mit, als

Hauptakteure Günter Gall und Konstantin Vassiliev, alle anderen als Gastmusiker. Die Besetzung der einzelnen Nummern, bei denen es sich teilweise um eine Kompilation aus früher veröffentlichten Schallplatten- und CD-Produktionen handelt, wechselt ständig. Insgesamt erklingen zu den meist solistisch, manchmal chorisch eingesetzten Vokalstimmen 18 verschiedene Instrumente – oftmals in sehr originellen Kombinationen. Besonders eindrücklich wirkt auf mich das Arrangement aus Maultrommel, Gesang, Gitarre und Tenorhörner bei dem Lied *Überall ist Wunderland* von Joachim Ringelnatz, das eine surreale Atmosphäre erzeugt.

Seit den Anfängen in Neuss sind etliche Jahrzehnte vergangen. Immerhin feiert Gall (Jahrgang 1947) mit der seit 2021 vorliegenden CD sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum! Ich persönlich spüre den „Zahn der Zeit“ u. a. daran, dass ich die teils knappen, teils ausführlicheren Kommentare im dazugehörigen Booklet nur bei intensiver Beleuchtung und mithilfe einer Lupe lesen kann; eine größere und farblich deutlichere Schrift käme mir – und sicherlich auch anderen älteren bzw. alten Leserinnen und Lesern – entgegen. Dass ich nicht alle Liedtexte (zwei davon im Dialekt) gleich gut verstehe, liegt hoffentlich nicht an meinem altersbedingt nachlassenden Gehör, sondern daran, dass nur einige davon abgedruckt sind. Aber Gall kompensiert dieses kleine Defizit durch seine sehr klare und deutliche Artikulation.

Die wohl eindeutigste Reminiszenz an die frühen Jahre ist die Nummer 17, der rein instrumentale *Düwelskermesdanz*, der laut Booklet während eines Festivals in den 1990er Jahren entstanden war. Gall erinnert sich, dass der *Düwelskermesdanz* seitdem „nicht nur eines unserer Glanzstücke, sondern auch die Erkennungsmelodie“ war. Auch hier beeindruckt die originelle Kombination von Instrumenten: Löffel, Blockflöten, Keyboard, Mandoline, Percussion. Als ein reines Instrumentalstück sei hier auch die wunderbare, von Konstantin Vassiliev brillant gespielte Eigenkomposition *Sephardiana* (eine Übernahme von der 2014 veröffentlichten CD *Soldaten-Leben*) genannt.

Gall verstand sich niemals nur als „Berufsniederrheiner“. Ein wichtiger textlich-musikalischer Bereich sind seine Literaturprogramme, mit denen er seit vielen Jahren Festivals, Kleinkunsthörsäle, Folkclubs und Büchereien bereichert. Oftmals stand er mit dem 2005 verstorbenen Kabarettisten Hanns Dieter Hüsch auf der Bühne. Die vorliegende CD „... und reisen quer durch die Zeit“ bietet auch einen Überblick über Galls literarische Programme. Dazu gehören Neuvertonungen von Gedichten aus dem 20. Jahrhundert von Mascha Kaléko, Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Joachim Ringelnatz und der Duisburg-Rheinhauser Lyrikerin Aletta Eßer; aus dem 19. Jahrhundert von Georg Herwegh und dem 18. Jahrhundert von Carl Michael Bellman.

Die 2003 erschienene CD mit Liedern, Lyrik und Prosa von Mascha Kaléko (1907–1975) wurde bereits in *ad marginem* 76/2004 (S. 51) erwähnt. Die Dichterin stammte aus Polen, lebte dann in Berlin, musste als Jüdin jedoch Nazi-Deutschland verlassen. Sie emigrierte in die USA, dann nach Israel. Nach dem Tod ihres Mannes ließ sie sich in der Schweiz nieder, wo sie 1975 starb. Die aktuelle CD enthält 2 Textvertonungen Kalékos: die *Ansprache eines Bücherwurms* und *Julinacht an der Gedächtniskirche*, letzteres entstanden in Berlin und erstmals veröffentlicht 1933, als die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche noch keine Ruine und ein Mahnmal gegen den Krieg war, das Verhängnis aber bereits seinen Lauf begonnen hatte.

Im Frühjahr 1924 (nicht, wie im Booklet angegeben, 1922) ging Kurt Tucholsky als Korrespondent der Zeitschrift *Die Weltbühne* nach Paris. Das Gedicht *Park Monceau* schrieb er kurz nach seiner Ankunft. In ihm drückt sich seine Begeisterung für die französische Lebensweise aus, die ihm als ein wohltuender Kontrast zur deutschen Mentalität erschien: „Hier darf ich links gehn. Unter grünen Bäumen sagt keine Tafel, was verboten ist.“ „Ich sitze still und lasse mich bescheinen und ruh von meinem Vaterlande aus.“ Die Vertonung von Gall verwendet Singstimme und eine atmosphärisch intensive Instrumentalbesetzung mit Gitarre, Kontrabass und Akkordeon. Die Komposition zu dem 1931 von Tucholskys verfassten Gedicht *Rosen auf den Weg gestreut* stammt von Hanns Eisler. Kurz vor der 1933 beginnenden Katastrophe schrieb Tucholsky diesen bitterbösen Text, der den allzu freundlichen und friedfertigen Umgang mit den Nationalsozialisten und Faschisten geißelt und – in Abänderung eines Slogans der Kommunistischen Partei („Schlagt die Faschisten, wo ihr sie trifft“) – ironisch fordert: „Küßt die Faschisten, wo ihr sie trifft.“

1982 hatte Gall mit der LP *Wo bleibt das Positive, Herr Kästner* sein erstes Literaturprogramm veröffentlicht. Die aktuelle Sammlung übernimmt vier Vertonungen von Erich Kästner: Die *Ansprache an Millionäre* aus der Zeit um 1930 ist eine zornige, höchst aggressive Abrechnung mit einer privilegierten Kaste, die mit ihrem Reichtum die Welt zum Positiven verändern könnte, aber stattdessen Macht und Geld egoistisch hortet. Gänzlich düster und trostlos ertönen die *Stimmen aus dem Massengrab*, mit denen Kästner der Gefallenen des Ersten Weltkriegs gedenkt. Seit den 1980er Jahren engagierte sich Gall in der Friedensbewegung. In Erinnerung an die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts entstand auch sein wohl autobiografisch inspirierter Text *Helden*, der das „Heldentum“ dieser furchtbaren Kriege zutreffend als „Dummheit und Heldenwahn“ entlarvt. Galls Vertonung von *Das Eisenbahngleichnis* aus den 1980er Jahren greift ein Gedicht Kästners von 1931 auf, in dem der Autor die Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens mit einer Eisenbahnfahrt ins Nirgendwo

vergleicht. Gall hat sie in seinen Rückblick auf sein künstlerisches Leben mit aufgenommen – inzwischen aus einem zeitlichen Abstand von ca. 40 Jahren.

Dass er dennoch sein Leben – sein Leben als „fahrender Musiker“ – anscheinend genießt und genossen hat, trotz aller düsteren Momente, in denen er u.a. sein Dasein als „armer Hund unterm Birnbaum“ beklagt, zeigt insbesondere das Schlusslied der CD: Das *Vergesslichkeitslied*, vorgetragen von einem A-cappella-Chor, handelt vom abwechslungsreichen Leben auf Tournee und der Vergesslichkeit des Musikers, der an verschiedenen Orten auftritt, dort viele Menschen trifft und bei jedem etwas liegenlässt – was ihn aber nicht zu bekümmern scheint, denn die verlorenen Gegenstände schaffen ja auch eine dauerhaftere Verbindung zu guten Freunden und Bekannten. Der Refrain dieser Komposition verwendet das durch Marlene Dietrich in den fünfziger Jahren populär gewordene und später von Hildegard Knef übernommene Lied *Ich hab noch einen Koffer in Berlin*.

P.-E.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Erneut erhielt das Institut von Prof. Dr. **Günther Noll**, Köln, Teile seiner Sammlungen zu bestimmten Forschungsbereichen, diesmal rund 430 zum Teil selbst zusammengestellte CDs aus dem Bereich Kinderlied, Dialektlied und Lied aus der DDR, außerdem zahlreiche Monographien zu verschiedenen Themen. Herr **Bernd Schaumann**, Köln, stiftete dem Institutsarchiv die CD seiner Band „Amore e problemi“. Prof. Dr. **Eckehard Pistrick**, Klagenfurt, steuerte eine Biografie von Fritz Langensiepen bei, dieser war Pfarrer, Mitglied des Leitungsgremiums der Bekennenden Kirche während der Zeit des Nationalsozialismus und Vater der 2021 leider verstorbenen Musikpädagogin und -ethnologin Gertrud Langensiepen. Die **Sozialistische Selbsthilfe Mülheim** (SSM) e.V., Köln, bereicherte das Institut mit 140 Schallplatten und 90 CDs mit populärer Musik sowie einem Liederbuch mit Klavierbegleitung von ca. 1910. Herrn **Philip Sciandra**, Hürth, verdanken wir wiederum zahlreiche Zeitungsausschnitte für das Archiv.

Eine der wohl umfangreichsten und wertvollsten Stiftungen erhielt das Institut von Frau **Ingeborg Neumann**, Bergisch Gladbach, aus dem Nachlass ihres Mannes Klaus L Neumann. Seit 1976 wirkte Klaus L Neumann, geboren am 13. August 1933 in Innsbruck, als Redakteur für Alte Musik beim WDR und realisierte in über 20 Jahren eine Fülle an wegweisenden Produktionen in historischer Aufführungspraxis und prägte maßgeblich nicht nur die Kölner Alte Musik-Szene. Doch seinen musikalischen Ursprung nahm er in der Jugendmusikbewegung, sein Herz gehörte dem Lied, dem er sich seit seiner Jugend verbunden fühlte (als 15jähriger in Vlotho, später als Mitglied des Norddeutschen Singkreises unter der Leitung von Gottfried Wolters). Dieses Interesse setzte sich auch in seinem Studium mit den Fächern Musikwissenschaften und Volkskunde fort. In seiner Dissertation widmete er sich dem Thema "Oktavmelodik bei Naturvölkern und im europäischen Volkslied" (diese erschien dann allerdings nicht mehr). Nach seinem Tod am 14. November 2022 stiftete seine Frau Ingeborg Neumann dem Institut für Europäische Musikethnologie seine Sammlung von Liederbüchern und Liedersammlungen von historischer als auch bibliophiler Bedeutung, mit dem Schwerpunkt Wandervogel und Jugendmusikbewegung.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei sehr herzlich gedankt!

Aktivitäten

Rose Champion vertritt seit April 2023 die Juniorprofessur. Sie leitete im Sommersemester 2023 zwei Kurse: In *Klangtopographie II* lernten die Masterstudierenden nicht nur einiges über die Weltmusikindustrie, sondern halfen auch bei der Organisation eines Festivals für Weltmusik mit unserem Kooperationspartner Globale Musik Köln. Am 16. Juni erlebte das Publikum im Odonien einen Abend mit vielfältigen musikalischen Darbietungen, darunter Liedern und Improvisationen aus dem Nahen Osten und Nordafrika, aber auch aus Westafrika und Armenien. In dem Seminar *Community Musicking* lernten Bachelor-Studierende die Prinzipien der ‚Community Music‘ kennen und setzten sich mit den verschiedenen Bereichen für ihre Umsetzung auseinander, darunter Projekte im Zusammenhang mit Obdachlosigkeit, Migration, Behinderung und politischem Aktivismus.

Campion unterstützte die diesjährige „Artist Residency“, die vom „Wissenschaftsforum zu Köln und Essen“ gefördert wurde. In diesem Jahr arbeitete die südafrikanische Vokalhistorikerin und Performerin Masello Motana unter dem Titel *A Homecoming of Sorts* und kombinierte musikalische Performance und Erinnerungsarbeit im Kontext dekolonialer Museumspraktiken. Campion organisierte für das Institut drei Konzerte in diesem Projekt zusammen mit Dr. Anna Brus und Prof. Martin Zillinger von der Philosophischen Fakultät. Ihre Kölner Premiere hatte Motana am 31. Mai im Rautenstrauch-Joest-Museum im Rahmen der „African Futures Conference“ in Köln. Es folgten zwei Konzerte unter dem Titel *Diaspora Experiment* im Juli in Essen („Katakomben Theater“) und Köln („Forum Unser Ebertplatz“). Diese Veranstaltungen wurden von unseren Studierenden begleitet und dokumentiert. Ihre Reflexionen und ein kurzer Dokumentarfilm über die Residenz wurden auf www.musikwelten-nrw.de veröffentlicht.

Rose Champion arbeitet weiter an ihrer Dissertation, für die sie das Leben von geflüchteten Musiker:innen in NRW untersucht. Dieses Thema hat sie zu Chorproben in Dortmund, zu elektronischen DJ-Sets am Rande von Düsseldorf, zum Musikpädagogik-Lehrgang in Köln und sogar zu einem Bauernhof in der Nähe von Warburg geführt. Die Ergebnisse ihrer früheren Forschungsarbeit im Vereinigten Königreich wurden diesen Sommer im *Journal of Intercultural Studies* unter dem Titel „Building Bridges: Translating Refugee Narratives for Public Audiences with Arts-based Media“ veröffentlicht. In ihrem demnächst erscheinenden Bericht für das NRW Kultursekretariat untersucht sie das diesjährige Dialogprojekt. In einer intensiven Probenwoche und drei Konzerten im Ruhrgebiet im April erkundete das Ensemble Amira Sultana die Beziehung zwischen Maqam und Raga in der Improvisation. Der Bericht wird auf www.kultursekretariat.de veröffentlicht. Am 6. September nahm Rose Champion an einer Podiumsdiskussion zur Weltmusik mit dem Titel *In Indien ist Beethoven Weltmusik! Eine Frage der Perspektive?*, veranstaltet von „Globale Musik Köln e.V.“. In den vergangenen 18 Monaten hat sie am *Europaem*

Scholars Programme teilgenommen, einer Reihe von Modulen zur europäischen Politik für Doktorand:innen aus dem ganzen Kontinent. Das Programm endete im September mit einer Konferenz in Berlin. Zu den behandelten Themen gehörten Fragen der Migration nach Europa, der kulturellen Vielfalt und des gesellschaftlichen Zusammenhalts.

Dr. Linus Eusterbrock forscht zurzeit 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 musikalischen Perspektiven auf die Klimakrise auseinandersetzt. Gemeinsam mit Christian Rolle und Roman Bartosch (Englisches Seminar II) beantragte er das BMBF-Projekt *Eco-critical Literacy in musik- und literaturbezogenen Praxen kultureller Bildung* (2024–2026). Er hielt 2023 folgende Vorträge: „Kulturelle Bildung für nachhaltige Entwicklung. Herausforderungen und Chancen“ auf der Programmkonferenz *Kultur macht stark: Gemeinsam für mehr Bildungschancen*, Bundesministerium für Bildung und Forschung, Berlin; „Response to ‚Music – Meaning – Sustainability‘ by Kari Manum, Hanne Rinholm & Øivind Varkøy“ auf dem Symposium der International Society for the Philosophy of Music Education, Oslo; „Experiencing Place and Community in a Neighborhood Choir during the Pandemic. Reflections on Leisure Music Making in Times of Crisis“ im Rahmen des Panels „Critical perspectives on music, leisure and education“ des Symposiums der International Society for the Philosophy of Music Education, Oslo, Norwegen, gemeinsam mit Eva-Maria Tralle; „From coal train to classroom: What can a climate-conscious music education learn from climate activism?“ auf der Tagung *Music, Research, and Activism*, Universität Helsinki, Finnland, und schließlich „Music Educators For Future. Wie könnte eine klimabewusste Musikpädagogik aussehen?“, ein Gastvortrag im Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Universität Osnabrück.

Johannes Nilles reiste von März bis April diesen Jahres für einen Feldaufenthalt nach Lissabon. Dort beforschte er teilnehmend Pandeirounterricht in der brasilianischen Musikszene. Zudem besuchte er das dortige Centre for Research in Anthropology (CRIA). Seit Mai ist er Promotionsstudent der Musikwissenschaft an der HMT München unter der Betreuung von Prof. Dr. Christine Dettmann und Prof. Dr. Christian Rolle. Er lehrt zudem seit Mai 2023 Percussion und Rhythmik am Department Kunst Musik der Universität zu Köln. Am 22. Juni schloss er sein Zweitstudium (EMP-Jazz/Pop) an der HfMT-Köln mit einem Konzert im großen Saal des Bürgerzentrums Ehrenfeld ab. Gespielt wurden Werke brasilianischer Komponisten verschiedener Stile sowie eigene Kompositionen. Ein weiterer Feldaufenthalt folgte von August bis November in Brasilien. Neben dem Hauptschauplatz Salvador da Bahia besuchte Johannes Nilles für drei Wochen Rio de Janeiro. Zusätzlich zur Datenerhebung in non-

formalen Unterrichtssituationen war er Teil der Choro-Angebote der Universidade Federal da Bahia (UFBA), besuchte weiterhin das Centro de Estudos dos Povos Afro Índigenas Americanos (CEPAIA) und das Ethno Bahia-Camp der Jeunesses Musicales International (JMI). Aus einer Studiosession in Salvador da Bahia ging gemeinsam mit Musikern aus Bahia, Paraná und Island eine Aufnahme hervor, die in Kürze veröffentlicht wird. Beide Forschungsaufenthalte wurden gefördert durch den DAAD. Seit November 2023 ist Johannes Nilles Promotionsstipendiat des Cusanuswerks.

Prof. Dr. Oliver Kautny ist zusammen mit Christian Rolle et. al. an einem Forschungsprojekt beteiligt, in dem es um die Entwicklung von Fortbildungsangeboten zum Thema Musik und Digitalisierung geht (COMeARTS MUSIK). Ein weiterer Fokus seiner Arbeit liegt auf dem von der DFG geförderten Forschungsprojekt *Hip-Hop's Fifth Element: Knowledge, Pedagogy, and Artist-Scholar-Collaboration*. Dieses wird von ihm in Kooperation mit Prof. Dr. Justin Williams (University of Bristol, UK) geleitet. Dr. Chris Kattenbeck (seit 11/2023 beurlaubt für das Referendariat), Dr. Linus Eusterbrock, die Promovendin Charlotte Furtwängler, die Tanzwissenschaftlerin und -pädagogin Frieda Frost sowie der DJ und Tänzer Jason Carter (SHK) gehören zum Forschungsteam, das am Cologne Hip Hop Institute (CCHI) angesiedelt ist. Im Zentrum der gemeinsamen Arbeit steht der Sammelband zu *Hip Hop & Music Education* (hg. von Eusterbrock, Kattenbeck & Kautny, Transcript, 2024). Hierfür haben Wissenschaftler*innen und Künstler*innen aus den USA, Skandinavien und Deutschland Texte geschrieben, Interviews gegeben und Responses verfasst. Darüber hinaus entstanden weitere Forschungsarbeiten. Oliver Kautny beschäftigte sich in seinen Publikationen u.a. mit der Ästhetik diverser HipHop-Musiker*innen (Eminem, Queen Latifah, Public Enemy). Außerdem erschien ein Beitrag zur Thematik Ethik und Musikpädagogik im Kontext eines Sammelbandes (*Musik, Sound und Politik als Handlungsfeld politischer und musikalischer Bildung*). Schließlich kehrte Kautny in einem Text wieder zur Thematik seiner Dissertation zurück (Arvo Pärt).

Zu Gast im CCHI waren in 2023 wieder diverse Künstler*innen, die Konzerte, Workshops und Lectures veranstaltet haben. Hierzu zählten u.a. Keno (ehemals Moop Mama, Rap), Megaloh (Rap), Ket (Rap), Steffen Peter (Graffiti), Frieda Frost (Tanz), Jason Carter (DJing), Kolja (Antilopengang) u.a. Auch die Anbindung des CCHI an die schulische Praxis wurde vertieft durch ein HipHop-Projekt mit der Deutschen Schule in Singapur, das Kautny mit verschiedenen Schuljahren vor Ort durchführte. Ein wichtige Aufgabe, der sich Kautny mit anderen Kolleg*innen innerhalb der Lehre widmete, war seit 2022 die Veränderung der künstlerischen Lehre innerhalb des Musiklehramts hin zu mehr musikkultureller Diversität. Die veränderte Aufnahmeprüfungsordnung, die das Studium gegenüber allen Musikinstrumenten und -kulturen öffnet, trat 2023 in Kraft. Im Wintersemester begrüßte das Fach Musik den ersten Producing-Studenten, der von dem renommierten Produzenten Reinhard Schaub in den

Tinseltown-Studios am Maarweg (ehemals EMI, Kraftwerk etc.) unterrichtet wird.

In seinen Lehrveranstaltungen behandelte Kautny musikdidaktische bzw. musikpädagogische Inhalte (Musikunterricht und Ethik; Vom Gamelan-Arrangement bis zum Klassensong – Interkultureller Musikunterricht; Hörspiele und Schattentheater im Musikunterricht; Stille, Langsamkeit und Reduktion – Ideen für den Musikunterricht, HipHop in der Schule) sowie musikwissenschaftliche Themen (Populäre Musik und Politik; Konzeptalben – von den Beatles bis Kendrick Lamar).

Prof. Dr. Eckehard Pistrick war bis Februar 2023 Juniorprofessor am Institut und nahm im März 2023 den Ruf auf eine Professur für Ethnomusikologie an der Gustav Mahler Privatuniversität in Klagenfurt, Österreich an. In diesem Zeitraum reichte er gemeinsam mit Gerhild Perl von der Universität Trier und Caterina Pasqualino (EHESP, Paris) einen Antrag beim „Aufbruch Programm“ der Volkswagenstiftung zum Thema „Potentialities of Absence: Reframing Ethnographic Theory through Artistic Exploration“ ein. Gemeinsam mit dem Cologne Hip Hop Institute und alba Kultur organisierte er mit Prof. Oliver Kautny ein Gesprächskonzert *MusEcology – Rap und Sami-Musik im Dialog* am 2.2. 2023 mit dem norwegischen Sami Künstler Torgeir Vassvik und seinem Duopartner Rasmus Kjørstad (Hardangerfiedel) in Begegnung mit dem Münchener Rapper Keno. Auch das virtuelle Young Researchers Kolloquium Musikethnologie wurde am 14. März 2023 mit Prof. Dr. Christine Dettmann (hmt München) und Johannes Nilles (Universität zu Köln) erfolgreich fortgeführt. Hierbei wurde vor allem die Problematik der Doppelrolle Forscher:in/ Musik:erin diskutiert.

Eckehard Pistrick organisierte zudem mit Prof. Daniel Göler (Universität Bamberg) die 61. Internationale Akademische Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft in Tutzing vom 2.–6.10.2023 unter dem Titel *Wind of Change? Academic and Artistic Perspectives on Experiences of Change in Southeast Europe*. An der einwöchigen Veranstaltung nahmen mehr als 60 Teilnehmer:innen unterschiedlichster Disziplinen u.a. aus Frankreich, Serbien, Albanien, Kroatien und Griechenland sowie Künstler:innen teil.

Auf Einladung des Käte Hamburger Research Centre der LMU München unterrichtete Pistrick im Rahmen der Summer School des „global dis:connect“ Graduiertenkolleg am 24.–27.7.2023 zum Thema *Sea of Absence? – Globalisation, the Mediterranean and beyond*. Zudem wurde Eckehard Pistrick in das Herausgeberteam der Revue *Condition Humaine /Conditions Politiques*, MSH Paris berufen und im Oktober 2023 in das International Research Network – CNRS *Of what is music capable* aufgenommen, das sich, koordiniert von der Universität Bordeaux, mit musikalischen Praktiken im Kontext von Konflikten, sozialem Wandel und globalen Ungleichheiten vergleichend auseinandersetzt.

Prof. Dr. Christian Rolle beantragte gemeinsam mit Roman Bartosch (Philosophische Fakultät) und Linus Eusterbrock (siehe dort) das dreijährige BMBF-Forschungsprojekt Eco-Literacy, das im Januar 2024 startet. Zeitgleich wird auch das internationale Forschungsprojekt dialoguing@arts die Arbeit aufnehmen. Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education lautet der Untertitel und gleichzeitig das Ziel des Vorhabens, das von der EU-Kommission gefördert wird. Die Gesamtleitung liegt in den Händen der Nord-Universität in Levanger. Gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen aus Norwegen war Christian Rolle maßgeblich an der Antragstellung beteiligt und leitet nun das Arbeitspaket 3, in dem in mehreren europäischen Ländern Feldforschungen in Praxisfeldern von Community Music über inklusive Theaterarbeit bis hin zu partizipativen Ansätzen der Tanzvermittlung durchgeführt werden. Er wurde 2023 zu Vorträgen auf verschiedene nationale und internationale Tagungen eingeladen und hat für das Symposium der International Society for the Philosophy of Music Education im Juni in Oslo ein Panel mit dem Titel *Critical perspectives on music, leisure and education* organisiert und moderiert, an dem u.a. Roger Mantie (University of Toronto) und Linus Eusterbrock aus dem Institut für Europäische Musikethnologie beteiligt waren. Schon Ende 2022 wurde sein Aufsatz „Musik im Überfluss. Zur Transformation ästhetischer Praktiken in Zeiten des Streaming“ in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* veröffentlicht. Mit dem Ausscheiden von Prof. Andreas Eichhorn (Professur für Musikwissenschaft) zu Ende des Sommersemesters hat Christian Rolle kommissarisch die Leitung des Studiengangs Musikvermittlung übernommen. Seit dem WS 2023/24 ist er Forschungsdekan der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln.

Prof. em. Dr. Wilhelm Schepping bemühte sich im Berichtsjahr erneut vor allem um die Erhaltung und aktive Vermittlung der Neusser Mundart – des "Nüsser Platt". Dies geschah nun u.a. erstmals auch in Zusammenarbeit mit dem „Institut für Mundartforschung“ der Universität Bonn, von dem ein Mitarbeiter ihn mehrfach besuchte und Mundartzeugnisse per PC aufnahm und so dokumentierte. Außerdem veranstaltete Prof. Schepping im "Haus der Neusser Heimatfreunde" eine Reihe von Abenden *Mer jonnt ens in de Mundartschull* (Wir gehen mal in die Mundartschule) und rief dabei u.a. in Themen-Abenden zu bestimmten Bereichen, wie z.B. zu Essen und Trinken, ihr jeweiliges typisches Vokabular in Erinnerung, aus dem dann auch Übungen zum Deklinieren und Konjugieren erwuchsen. Obendrein beteiligte er sich als einer der Vorleser an Vortragsabenden anderer Neusser ‚Mundartler‘. Ferner war er mehrfach einer von drei Sprechern bei von den Medien durchweg sehr positiv beurteilten, vom im Dezember d. J. 94jährig verstorbenen ehemaligen Bundestagsabgeordneten Dr. Heinz Günther Hüsich getexteten Sendungen des WDR zu speziellen Themen und Bereichen der Neusser Stadtgeschichte sowie – teils auch als Übersetzer und Sprecher u.a. von in Mundart übertragenen – Texten zu den bedeutendsten historischen Bauwerkender Stadt. Diese Texte können nun per Handy auch von QR-Code an diesen Bauwerken abgerufen werden.

Gäste, Fellows, Nachwuchsforscher_innen

Am 11. Mai hielt **Saad Thamir** einen Gastvortrag mit dem Titel *Wie klingt der Orient?* Darin gab er Studierende, Kolleg:innen und Gäste eine Einführung in den arabischen Maqam und leitete den Raum sogar zum Musizieren an.

Vom 15. Oktober 2023 bis 31. Januar 2024 konnte das Institut, mit finanzieller Unterstützung des „Global South Studies Center“ der Universität zu Köln, den spanischen Ethnomusikologen und Musiker **Luis Gimenez Amoros** als Fellow des Instituts gewinnen. Gimenez Amoros arbeitete 2011–2021 an interdisziplinären Forschungszentren und als Dozent für Ethnomusikologie an südafrikanischen und asiatischen Universitäten. Bei seinem Forschungsaufenthalt Dezember bis April 2022 in Veracruz (Mexiko) widmete er sich der *Son Jarocho*-Musik. Während des Aufenthalts in Köln möchte er Einblicke in die Unterschiede zwischen transkulturellen Musikpraktiken im Kontext Europa und Asien im Vergleich zu Lateinamerika-Flüchtlingskontexten gewinnen. Für das Institut veranstaltet er im WS 23/24 ein Seminar zu dem Thema *Sounding Inequalities – Anthropology of Displaced Communities from a Global South Perspective* sowie zwei Workshops, die sich *Decolonizing Sound Archives* sowie *The Unknown Spanish Levant* zum Inhalt haben. Weitere Informationen zu seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten können seiner Homepage entnommen werden: <https://luisgimenezamoros.com/>

Veröffentlichungen

- Campion, Rose** (mit S. S. Dieckmann). 2023. „Building Bridges: Translating Refugee Narratives for Public Audiences with Arts-based Media.“ In *Journal of Intercultural Studies*. S. 1–20.
- 2023. *A report on the MUSIKKULTUREN Dialog Projekts 2023: Amira Sultana Ensemble*. NRW KULTURsekretariat.
- Eusterbrock, Linus** (mit S. Schmid u. J. Völker). „Musik – Pädagogik – Klimakrise. Eine Bestandsaufnahme ökologischer Musikpädagogik und Überlegungen zur Wissenschaftskommunikation“. In *Musik – Utopie – Bildung*. Hg. J.-P. Koch, A. Niegot & C. Rora. (Musikpädagogik im Diskurs, Bd. 6). Düren: Shaker (im Druck).
- (mit J. Weber) „Kreative Handlungsmacht und die Erfahrung von Autor*innenschaft. Schulische und außerschulische digitale Musikproduktion im Vergleich.“ In *Musik - Digitalisierung – Bildung*. München: kopaed (im Druck).
- (mit E.-M. Tralle). 2023. „Community Music versus Corona. Ein Nachbarschaftssingen als musikalische Krisenbewältigung während der Covid-19-Pandemie.“ In *Musik und Kontingenz. Perspektiven aus Kunst, Wissenschaft und Unterricht*. Hg. P. W. Schatt. (Studien zur Musikkultur, Bd. 8). Münster: Waxmann. S. 141–156.
- 2023. „Music Educators for Future: Wie könnte eine klimabewusste Musikpädagogik aussehen?“ In *Diskussion Musikpädagogik* 97. S. 45–57.
- 2023. „Mobile Safe Spaces and Preset Emotions: Making Music with Apps as a Digital Technology of the Self.“ In *Popular Music & Society*. S. 50–69. DOI: <https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2155029>
- 2023. „Climate-conscious Popular Music Education: Theory and Practice.“ In *Journal of Popular Music Education* 6/3. S. 385–401. DOI: https://doi.org/10.1386/jpme_00098_1
- Kautny, Oliver**. 2023. „Collage über P-Ä-R-T. Quellen zu Cantus in Memory of Benjamin Britten – aus musik- und filmwissenschaftlicher sowie musikpädagogischer Perspektive.“ In *Musikwissenschaft und Musikvermittlung. Festschrift für Andreas Eichhorn*. Hg. H. Keden, S. Rogg, C. Rolle und R. Schneider. München: Allitera. S. 91–111.
- 2023. Toleranz „revised“ – ethische Normen für musikbezogene Dialoge. In *Musik, Sound und Politik als Handlungsfeld politischer und musikalischer*

- Bildung*. Hg. M. Dunkel und T. Oeftering. Münster: Waxmann 2023. S. 99–115.
- 2023. “Public Enemy”. In *Musik in Geschichte und Gegenwart online* (im Druck)
 - 2024 (in Vorbereitung) (zusammen mit Chris Kattenbeck). “Music Education and Hip-Hop. Current issues and new perspective.” In *It’s How You Flip It. Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education*. Hg. L. Eusterbrock, C. Kattenbeck und O. Kautny. Bielefeld: Transcript.
 - 2024 (in Vorbereitung). “Analyzing Flow & Deconstructing Childhood. How Music Education Can Benefit from Music Theory and Sociology of Childhood.” In *It’s How You Flip It. Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education*. Hg. L. Eusterbrock, C. Kattenbeck und O. Kautny. Bielefeld: Transcript.
 - 2024 (in Vorbereitung). “Urgency...Far more than interest, far more than passion. Samy Deluxe on learning and teaching in HipHop. Interview with Oliver Kautny.” In *It’s How You Flip It. Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education*. Hg. L. Eusterbrock, C. Kattenbeck und O. Kautny. Bielefeld: Transcript.
 - 2024 (in Vorbereitung). “Eminem's My Dad's Gone Crazy.” In *Konstruierte Stimmen. Vokaler Ausdruck in den Tonaufnahmen populärer Musik*. Hg. C. Bielefeldt und T. Haehnel. Laaber: Laaber (= Handbuch des Gesangs, Bd. 6).
 - 2024 (in Vorbereitung). “Queen Latifah: U.N.I.T.Y.” In *Konstruierte Stimmen. Vokaler Ausdruck in den Tonaufnahmen populärer Musik*. Hg. C. Bielefeldt und T. Haehnel. Laaber: Laaber (= Handbuch des Gesangs, Bd. 6).
 - 2024 (in Vorbereitung). “Das Cologne Hip Hop Institute. Ein Projekt im Kontext musikpädagogischer Forschung.” In *Zukunft. Musikpädagogische Perspektiven auf soziale und kulturelle Transformationsprozesse*. Hg. K. Martin. Weimar.
- Pistrick, Eckehard.** 2023. „Das Grammophon im Urwald – Transkulturelles Hören als Haltung“. In *Musikwissenschaft und Musikvermittlung. Festschrift für Andreas Eichhorn*. Hg. H. Keden, S. Rogg, C. Rolle und R. Schneider. München: Allitera. S. 195–205.
- „Expanding Visual Practices – Destabilizing Ethnographic Knowledge. Review of Schneider, Arnd. 2021.“ In *Expanded visions: A new anthropology of the moving image, HAU Journal of Ethnographic Theory*, Vol. 14 (1) (im Druck).

– Radiosendung: BR Klassik *Musik der Welt*. „Klingende Weltoffenheit – Die Cross-Over Projekte des Klaus Mages“ 26.11.2023, 60 min.

Reimers, Astrid / Rolle, Christian. 2023. „Musik an der Humanwissenschaftlichen Fakultät.“ In *Contouren. E-Zeitschrift von und für Gasthörerinnen und Gasthörer*. Hg. Universität zu Köln. Koordinierungsstelle Wissenschaft + Öffentlichkeit. Ausgabe 11. S. 7–9. https://gasthoerersenioren.uni-koeln.de/sites/koost/user_upload/ConTouren.11.final_61406_.pdf

Rolle, Christian. 2022. „Musik im Überfluss. Zur Transformation ästhetischer Praktiken in Zeiten des Streaming.“ In *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* Bd. 31, Heft 2. S. 168–181. <https://doi.org/10.1515/para-2022-0031>

Projekte

Eco-Lit

Das interdisziplinäre Verbundprojekt „*Eco-critical Literacy in musik- und literaturbezogenen Praxen Kultureller Bildung*“ (Eco-Lit) fragt, wie kulturelle Bildung einen Beitrag leisten kann in der Auseinandersetzung mit ökologischen Herausforderungen und den damit verbundenen gesellschaftlichen Transformationen. Dem Projekt liegt die Annahme zugrunde, dass in ästhetischen Praxen relevante Bildungsprozesse stattfinden können. Wichtige Anknüpfungspunkte finden sich dafür u.a. im Feld der Ecomusicology, im literarischen Eco-Criticism sowie Theorie und Praxis ästhetischer Bildung. Ziele des Projekts sind (a) die empirisch begründete Entwicklung eines bildungstheoretischen Modells von *Eco-critical Literacy*, das einen spezifisch ästhetischen Zugang zum Verstehen ökologischer Zusammenhänge beschreibt, womit ein veränderter Blick auf Selbst und Welt und eine transkulturelle Perspektive auf Klimagerechtigkeit ermöglicht werden. Es geht außerdem (b) um die Erforschung der Bedingungen, unter denen kulturelle Bildung zur Entwicklung von *Eco-critical Literacy* beitragen kann. Konkret zielt das Projekt (c) auf die nachhaltige Entwicklung und Weiterentwicklung von konkreten Angeboten zur kulturellen Bildung. Zur Erreichung der Ziele wird parallel in zwei Teilprojekten geforscht. Teilprojekt 1 untersucht in ethnografischer Herangehensweise postdigitale ästhetische Praktiken der Auseinandersetzung mit ökologischen Krisen an der Schnittstelle von Kunst und Aktivismus. Teilprojekt 2 beforscht und entwickelt Praxisprojekte, in denen *Eco-critical Literacy* gefördert werden kann. Die Datenerhebung in beiden TP stützt sich auf teilnehmende Beobachtung, Interviews im Feld und cyberethnografische Verfahren. Die Datenauswertung orientiert sich an der Grounded-Theory-Methodology.

Das Projekt wird vom BMBF gefördert. Die Projektleitung liegt in den Händen von Prof. Dr. Roman Bartosch (Englisches Seminar II, Philosophische Fakultät), Dr. Linus Eusterbrock und Prof. Dr. Christian Rolle (beide Institut für Europäische Musikethnologie, Department Kunst und Musik, Humanwissenschaftliche Fakultät).

Projekt-Laufzeit: 01.01.2024–31.12.2026

dialoguing@arts

dialoguing@arts ist eine Horizon Europe Projekt und wird von der Europäischen Kommission gefördert. Der volle Titel lautet Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education. Ziel des Projektes ist die Stärkung sozialen Zusammenhalts durch die Vermittlung (inter-) kultureller Kompetenz in künstlerischer Praxis und Initiativen kultureller Bildung. Es geht um partizipative Formen der Musikvermittlung, Tanzvermittlung und Theaterpädagogik in der postmigrantischen Gesellschaft, im Dialog mit Kunstschaffenden, Kommunen, Schulen und außerschulischen Partnern. Im internationalen Konsortium arbeiten Universitäten und freie Kulturträger aus Norwegen, Finnland, Belgien, Serbien, Italien und Deutschland zusammen.

Die Gesamtleitung des Verbundes liegt in den Händen der Nord-Universität in Levanger/Norwegen. Das Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln ist für Feldforschungen zur Praxis von interkulturellen Musikensembles und anderen künstlerischen Projekten zuständig, in denen es um interkulturellen Dialog und die Inklusion benachteiligter Bevölkerungsgruppen geht. Zu den beteiligten Wissenschaftler/innen zählen Prof. Dr. Eckehard Pistrick, Dr. Linus Eusterbrock, Rose Campion und Prof. Dr. Julia Weber. Die Projektleitung hat Prof. Dr. Christian Rolle.

Projekt-Laufzeit: 01.01.2024–30.06.2027