



## Inhalt

Ronja Kampschulte: Dialoguing@rts – Erforschung von Cultural Literacy: Community Building in einem Stadtviertel in Ulm durch teilhabeorientierte künstlerische Aktivitäten	3
Johannes Nilles / João Araújo: Collaborative Ethnographic Research on Music Notation: Methodological Insights from a Pandeiro Project	17
Gözde Özenç İra: Eine Autoethnographie einer türkischen Forscherin zur interkulturellen Musikerziehung in Deutschland: Begegnungen in Grundschulen in Nordrhein-Westfalen (Köln)	29
Bibliografische Notizen	38
Berichte aus dem Institut	41
▪ Stiftungen	
▪ Aktivitäten	
▪ Veröffentlichungen	
CfP Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der DGEKW 2026	55

**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 Interessent:innen auf Anforderung kostenlos zugesandt. Nachdruck mit Quellenangabe gestattet.

Herausgeber: Institut für Europäische Musikethnologie  
ISSN 0001-7965

Druck: Hausdruckerei der Universität zu Köln

**Verfasser:innen der Beiträge:**

João Araújo, München  
Rose Campion, Bonn/Oxford  
Dr. Linus Eusterbrock, Köln  
Dr. Ronja Kampschule, Köln  
Johannes Nilles, Köln/München  
Prof. Dr. Oliver Kautny, Köln  
Prof. em. Dr. Günther Noll, Köln  
Dr. Gözde Özenc İra, Ankara  
Jun.-Prof. Dr. Sean Prieske, Köln  
Dr. Astrid Reimers, Köln  
Prof. Dr. Christian Rolle, Köln  
Sara Walther, Köln

Ronja Kampschulte

## ***Dialoguing@rts - Erforschung von Cultural Literacy: Community Building in einem Stadtviertel in Ulm durch teilhabeorientierte künstlerische Aktivitäten***

### **Forschungsdesign und theoretischer Rahmen**

Das am Institut für Europäische Musikethnologie angesiedelte EU Horizon Europe Forschungs- und Bildungsprojekt *dialoguing@rts – Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education (d@rts, 2024–2027)* verfolgt das Ziel, Konzepte Kultureller Bildung mit partizipativen, künstlerisch-performativen Methoden zu verbinden, um gesellschaftlichen Zusammenhalt und soziale Inklusion zu stärken. Dieser Artikel stellt die Forschung im Rahmen des Arbeitspakets (Work Package, WP) 4 vor, indem das Forschungsdesign und die Umsetzung der ersten Künstler\*innenresidenz in der Stadt Ulm skizziert werden. Zwischenergebnisse im Hinblick auf Herausforderungen und Gelingensfaktoren der Umsetzung der teilhabeorientierten künstlerischen Interventionen sowie des partizipativ ausgerichteten Forschungsansatzes werden erläutert. Gesellschaftlicher Zusammenhalt wird in diesem Zusammenhang verstanden als:

„The ongoing process of developing well-being, sense of belonging, and voluntary social participation of the members of society, while developing communities that tolerate and promote a multiplicity of values and cultures, and granting at the same time equal rights and opportunities in society“  
(Fonseca et al. 2019: 247).

Am Projekt beteiligt sind die europäischen Länder Norwegen, Italien, Serbien, Belgien und Deutschland; ergänzend bestehen Partnerschaften mit Neuseeland und Uganda, um kritische postkoloniale Perspektiven einzubringen. Assoziierte Partner kommen aus der Musik-, Tanz- und Theaterpädagogik.

Im Zentrum von *d@rts* steht die Annahme, dass darstellende Künste, konkret Musik, Tanz und Theater, Lernumgebungen eröffnen, in denen Menschen neue Perspektiven entwickeln, Diversität aushandeln und diskriminierende Strukturen hinterfragen können (vgl. *d@rts*, o.J.). Als darstellende Künste werden dabei diverse performativen Praktiken verstanden, welche Theater, Musik, Tanz und Bewegungsperformance sowie interdisziplinäre Formate umfassen. Maßgeblich sind körperliche Präsenz, Performativität und soziale Interaktion. Der Begriff der darstellenden Künste dient nicht als enge Gattungsdefinition, sondern beschreibt einen prozessualen, künstlerisch-pädagogischen Handlungsräum. Dialog wird dabei nicht nur als kommunikatives Werkzeug begriffen, sondern als grundlegendes methodisches Prinzip, das Lern- und Transformationsprozesse strukturiert (vgl. CoE 2018: 74f.). Im Antrag des *d@rts*-Projekts (2022) wird Dialog definiert als:

„Ein kommunikativer Austausch, der auf gegenseitigem Respekt beruht, bei dem alle beteiligten Parteien von den anderen gehört werden – mit der Erwartung, dass gemeinsam akzeptable Ergebnisse erzielt werden“ (2022).

Die darstellenden Künste eröffnen Erfahrungsräume, in denen emotionale, körperliche und kreative Dimensionen gleichwertig zur Geltung kommen. In diesem Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass verschiedene Wissensformen produziert und geteilt werden können, wenn Körper sich bewegen, spielen und zusammen handeln (vgl. Anttila et al. 2019; vgl. Pederson 2022). Damit werden nicht nur individuelle Erkenntnisse, sondern auch kollektive Sinnbildungsprozesse ermöglicht.

*D@rts* bringt Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen, kulturelle Institutionen und zivilgesellschaftliche Akteur\*innen zusammen. Das Projekt umfasst dabei neun Arbeitspakete, die sich neben dem Projektmanagement sowie der Verbreitung, Verwertung und Kommunikation von Ergebnissen z.B. mit der Erstellung von praxis- und forschungsbasierten politischen Lösungen im Bereich der Kulturellen Bildung sowie der vergleichenden Analyse von politischen Strategien und Curricula befassen. Der vorliegende Artikel bezieht sich auf WP4 und WP5.

In WP4 werden künstlerische Aktivitäten in den beteiligten Ländern Deutschland, Italien, Norwegen und Serbien realisiert, deren theoretische Grundlage zuvor von der Universität Verona unter der Leitung von Cristina Baloi in WP5 erarbeitet wurde. Untersucht wird der Prozess des Erwerbs von „Cultural Literacy“ – einem Konzept, das im Deutschen zumeist als „kulturelle Kompetenz“ übersetzt wird, wobei jedoch begriffliche Verschiebungen und definitorische Unterschiede zwischen den sprachlichen Kontexten zu berücksichtigen sind. Cultural Literacy wird als eine grundlegende Ressource für die Orientierung in der heutigen vielfältigen Welt verstanden. Sie befähigt Menschen, auf ein breites Instrumentarium von Weltanschauungen, Haltungen und Kompetenzen zurückzugreifen, das sie in formalen und non-formalen Bildungsprozessen, in Familie und Traditionen sowie Medien erwerben, um Ignoranz zu überwinden und gegenseitiges Verständnis zu fördern (vgl. UNESCO 2013: 5). *D@rts* geht davon aus, dass der Prozess des Erwerbs von Cultural Literacy in der Kulturellen Bildung über das bloße Wissen über kulturelle Besonderheiten hinausgeht und hin zu einem Verständnis von Cultural Literacy als dialogischer Praxis führt, in der Vielfalt und Differenz Raum erhalten (vgl. Maine et al. 2019). Das Verstehen kultureller Erfahrungen im jeweiligen Kontext erfordert eine dialogische Herangehensweise, die verbale und nonverbale Kommunikation miteinander verbindet und den Prozess umfasst, einen Dialog zu initiieren, diesen aufrechtzuerhalten und Ergebnisse daraus zu gewinnen.

*D@rts* erforscht Cultural Literacy in den darstellenden Künsten und im Bereich der Kulturellen Bildung in formalen und non-formalen Kontexten, wobei vielfältige Stimmen einbezogen werden wie indigene Gemeinschaften, nicht-europäische und marginalisierte Gruppen sowie junge Menschen (vgl. *d@rts*, o.J.:

19). Auf der Grundlage der Rekonzeptualisierung von Tuula Maine et al. (2019) definieren Tuuli Lähdesmäki et al. (2020)

„being culturally literate [...] as an individual's competence and skill to encounter cultural differences and to elaborate on one's own identity in respectful interaction with other people“ (S. 107).

## Kompetenzmodell und methodisches Vorgehen

Das Forschungsdesign in WP4/WP5 folgt einem Community-Based Participatory Research (CBPR)-Ansatz. Dabei arbeiten Wissenschaftler\*innen und Mitglieder der Gemeinschaft partnerschaftlich zusammen, um vorhandenes Wissen sichtbar zu machen, neues Wissen zu generieren und dieses gezielt an den Bedürfnissen der beteiligten Community auszurichten. Zentrale Strukturelemente bilden die sogenannten Pilot Target Groups (PTG, Zielgruppen) mit je 15 bis 20 Personen pro Standort sowie die Local Steering Committees (LSC, Lenkungsgruppen) mit je 10 bis 12 Mitgliedern. Die PTG umfasst alle interessierten Bewohner\*innen des Quartiers, die bereit waren, sich aktiv an den Forschungsprozessen zu beteiligen. Die Gewinnung der Teilnehmenden erfolgte vor allem über offene künstlerische Aktionen im öffentlichen Raum und im Projektraum, um Zugänge niedrigschwellig zu gestalten und mögliche Vorbehalte gegenüber der Forschung abzubauen. Das LSC hingegen wurde gezielt zusammengestellt: Es setzt sich aus Vertreter\*innen der Bereiche Bildung, Kultur, Politik, Sozialarbeit, Minderheitenorganisationen sowie weiteren lokalen Akteur\*innen, etwa Ladenbesitzer\*innen, zusammen. Diese Personen wurden vom Projektteam bewusst angesprochen, um unterschiedliche Perspektiven und Entscheidungsebenen im Forschungsprozess zu verankern. Die LSC fungieren als Bindeglieder zwischen Projektmanagement und der Community. Die Teilnehmenden der PTG werden als Co-Forschende begriffen. Sie beurteilen die Entwicklung ihrer Kompetenzen in einem selbstreflektierenden Prozess, der sich im Falle Deutschlands von Anfang September 2025 bis Ende Februar 2026 erstreckt. In den jeweiligen Projektländern stammen die sogenannten Community Manager aus dem lokalen Kontext der künstlerischen Aktivitäten. Sie übernehmen unterstützende Aufgaben in Bezug auf die praktische Umsetzung und die organisatorische Koordination der Forschung und sind in den meisten Fällen an einen Verein oder andere Organisationen angebunden; in Deutschland beispielsweise an die Stadt Ulm und deren Kulturabteilung.

Die Forschung kombiniert qualitative und quantitative Methoden: Portfolioarbeit, Interviews, Audio- und Videoaufzeichnungen, Gruppendiskussionen sowie die systematische Analyse von Lernprozessen. Ein zentrales Ziel ist die Entwicklung individueller Kompetenzportfolios über Cultural Literacy, die individuelle Lernprozesse sichtbar machen und strukturiert dokumentieren.

In einem mehrstufigen Entwicklungsprozess in WP5 identifizierte die Universität Verona acht Schlüsselkompetenzen, die sowohl als Indikatoren Kultureller

Bildung fungieren als auch die Gestaltung künstlerischer Formate strukturieren und als theoretische Grundlage für weitere Arbeitspakete dienen (vgl. *d@rts Research Procedure Draft*, Mai 2025, unveröffentlicht):

1. **Aktives Zuhören** (*Active Listening*): Gesprächsinhalte mit Körper, Emotionen und Geist ganzheitlich wahrnehmen und durch verbale wie nonverbale Signale in Resonanz treten.
2. **Kulturelle Bedeutungen teilen** (*Sharing Cultural Meanings*): Austausch von Erfahrungen, Werten und Geschichten zur Förderung von Verständigung über Unterschiede und Gemeinsamkeiten.
3. **Vorurteile und Stereotype abbauen** (*Undermining Prejudices and Stereotypes*): Reflexion eigener Denk- und Kategorisierungsprozesse, um diskriminierende Strukturen bewusst zu erkennen und alternative Deutungsräume zu eröffnen.
4. **Empathie praktizieren** (*Practicing Empathy*): Einfühlung in andere Perspektiven bei gleichzeitiger Wahrung der eigenen.
5. **Kulturelle Unsicherheit aushalten** (*Supporting Cultural Uncertainty*): Ambiguitäten akzeptieren und dialogisch offenbleiben.
6. **Kulturelles und Identitätsbewusstsein entwickeln** (*Developing Cultural and Identity Awareness*): Reflexion der eigenen kulturellen Prägungen, Normen und Werte.
7. **Konflikte verhandeln** (*Negotiating Conflicts*): Konflikte als Lern- und Beziehungschance verstehen, kreative Lösungsansätze entwickeln.
8. **Gemeinsame Bedeutungsräume schaffen** (*Co-constructing Spaces with Shared Meanings*): kollektive Aushandlung von Narrativen und Förderung sozialer Kohäsion.

Diese Kompetenzen werden nicht isoliert betrachtet, sondern als vernetztes System verstanden, das dialogische Prozesse ermöglicht und sich durch performative Praxis weiterentwickelt. Die Portfolioarbeit fungiert zugleich als Reflexionsinstrument der Teilnehmenden und als methodisches Werkzeug zur Datenerhebung (vgl. *d@rts*: o.J.: 34–43).

### **Umsetzung in Ulm: erste Residenz, strukturelle Herausforderungen und Zwischenergebnisse**

In Deutschland wird *d@rts* von der Universität zu Köln in Kooperation mit der Kulturabteilung der Stadt Ulm und dem Kulturagenten Karl Philipp Engelland, der die Rolle des Community Manager übernimmt, umgesetzt. Der Schwerpunkt liegt auf der nachhaltigen Verankerung kultureller Teilhabe im Quartier Eselsberg, einem nordwestlichen Stadtteil mit etwa 18.200 Einwohner\*innen, dessen kulturelle Infrastruktur bisher schwach ausgeprägt ist (vgl. Stadt Ulm, o.J.). Die

städtischen Kulturinstitutionen und kulturellen Anbieter befinden sich hauptsächlich im Stadtzentrum.

Die erste dreiwöchige Künstler\*innenresidenz fand im September 2025 statt und wurde von der Berliner Musikerin und Klangkünstlerin Abhela Supersónica sowie dem Ulmer Tontechniker und Musiker Matthis Katzmaier gestaltet. Der Residenzbegriff wurde gewählt, da es sich um ein befristetes Format handelt, in dem Künstler\*innen an einem bestimmten Ort arbeiten, forschen und mit einer Community in Austausch treten. Sie erhielten hierfür räumliche, zeitliche und organisatorische Rahmenbedingungen, die es ihnen ermöglichen, künstlerische Prozesse zu entwickeln und sichtbar zu machen. Der Projektraum wurde in einer leerstehenden italienischen Bäckerei eingerichtet, einem ehemals wichtigen Treffpunkt des Stadtviertels. Die große Fensterfront ermöglichte Sichtbarkeit, offene Atelierzeiten schufen einen barrierearmen und möglichst einfachen Zugang (vgl. Terkessidis 2010: 8ff., 96f., 172, 180f.). Zahlreiche Bewohner\*innen traten spontan in Kontakt, hörten zu oder beteiligten sich aktiv. Die nächste Residenz ist für Februar 2026 geplant; in der Zwischenzeit übernimmt der Verein Krealab die Bespielung des Raumes, u. a. mit einer partizipativen Fotoausstellung sowie der Einbindung lokaler Kulturschaffender zu regelmäßigen festen Öffnungszeiten.

Die Projektimplementierung und Umsetzung der ersten teilhabeorientierten Residenz brachte zentrale Herausforderungen zutage, die für ähnliche oder anschließende Projektvorhaben berücksichtigt werden sollten:

- 1. Raum- und Strukturfragen:** Um einen offenen Zugang für alle Quartiersbewohner\*innen zu gewährleisten, war ein geeigneter, nicht-institutioneller Raum erforderlich. Gleichzeitig musste die Stadt Ulm als Unterauftragnehmerin in das EU-Projekt eingebunden werden, um administrative Abläufe, etwa Honorare oder Abrechnungen, zu vereinfachen. Diese strukturellen Abstimmungsprozesse verzögerten jedoch die Planungssicherheit und den Mitteltransfer, sodass der Start der ersten Residenz erst kurz vor Projektbeginn vollständig abgesichert war.
- 2. Gruppenbildung und Forschungskonzeption:** Die offene Struktur mit flexiblen Atelierzeiten ermöglichte es, viele Anwohner\*innen spontan zu erreichen. Gleichzeitig erschwerte diese Offenheit die konsequente Umsetzung des Forschungsdesigns: Einverständniserklärungen, Befragungen und aufgezeichnete Diskussionen konnten nicht immer in der vorgesehenen Abfolge durchgeführt werden, was zu heterogenen Datensätzen führte. Darüber hinaus ließ die Personalstruktur keine parallel umgesetzten unterschiedlichen Forschungseinheiten zu (z.B. Fokusgruppengespräche vs. individuelles Begleiten beim Ausfüllen von Fragebögen zu spezifischen Kompetenzen). Aus der Perspektive der Künstler\*innen der ersten Residenz erwies sich eine klare Rollenverteilung als notwendig. Das offene Raumkonzept – ein großer Raum stand für die Gruppenaktivitäten zur

Verfügung – sowie die Ansprache unterschiedlicher sozialer Milieus führten dazu, dass vielfältige Bedürfnisse berücksichtigt werden mussten (z. B. unterschiedliches Lautstärkeempfinden, Bewegungsdrang, Sprachkenntnisse oder Offenheit). Da die Gruppe offen und durch wechselnde Teilnehmende geprägt war, mussten die Forschungseinheiten flexibel gestaltet werden. Diese Offenheit brachte zugleich Herausforderungen mit sich: Nicht allen Co-Forschenden konnten identische Erfahrungsräume oder Befragungssituationen geboten werden, da sich der Forschungsstand individuell stark unterschied.

3. **Diversität und Teilhabe:** Über den gesamten Zeitraum der Künstler\*innenresidenz betrachtet war das Publikum insgesamt divers hinsichtlich demografischer Faktoren wie Alter, Herkunft und sozialer Hintergrund. Aus intersektionaler Perspektive lässt sich jedoch feststellen, dass diese Diversität nicht in allen Phasen gleich sichtbar war: Während die Eröffnungs- und Abschlussveranstaltungen eine besonders heterogene Gruppenzusammensetzung erreichten, zeigte sich im weiteren Projektverlauf, dass vor allem Personen länger im Raum blieben, die bereits eine gewisse Vorerfahrung mit künstlerischen Formaten mitbrachten. Dadurch wirkten einzelne Veranstaltungsformate trotz grundsätzlich offener Zugänge zeitweise homogener als der Gesamtzuschnitt des Publikums vermuten lässt. Eine wichtige Aufgabe der kommenden Phase wird es sein, die Diversität aktionsübergreifend zu erhöhen, z.B. über gezielte Kooperationen mit der Geflüchtetenunterkunft oder dem lokalen Verein für Menschen mit Behinderung. Eine Problemstellung bleibt das Finden von geeigneten stetigen Öffnungszeiten, um verschiedene soziale Milieus nachhaltig zu erreichen. Gerade erwachsene potenzielle Co-Forscher\*innen sind im Alltag erfahrungsgemäß vielbeschäftigt. Die erste Residenz fiel außerdem auf das Ende der Sommerferien in Baden-Württemberg, was zu fehlender Planungssicherheit in Bezug auf Kooperationen mit den beiden am Eselsberg ansässigen Schulen führte. Zwar waren die Schulleitungen in der Lenkungsgruppe vertreten, aber strukturelle Unvorhersehbarkeiten im Schulbetrieb führten zu kurzfristigen Ausfällen von Lehrkräften, was die Koordination und Verlässlichkeit gemeinsamer Aktivitäten erschwerte.
4. **Nachhaltigkeit und Erwartungsmanagement:** Erste Initiativen aus dem Quartier (Sprachcafé, Schreibgruppe, Vereinsnutzung) knüpfen an das Projekt an. Die Herausforderung besteht darin, Potenziale zu unterstützen, ohne über die vorhandenen Ressourcen hinausgehende Erwartungen zu wecken. Ziel ist das Schaffen von Synergien und das Vermeiden von Doppelstrukturen, was auch einige Stimmen aus dem Quartier vor allem zu Projektbeginn als Angst formulierten.

## Künstlerische Praxis: Gemeinschaftlicher Bau von Klangskulpturen



*Partizipative Klanggeflecht-Installation, 27.09.2025.*

Die künstlerischen Aktivitäten im Rahmen der ersten Residenz lassen sich im Feld der „Community Music“ verorten. Die Berliner Klangkünstlerin und der Ulmer Musiker hatten sich zum Ziel gesetzt, den Raum am Eselsberg gemeinsam mit der interessierten Nachbarschaft durch Klänge aus dem Stadtviertel zu gestalten und so kulturelle Teilhabe zu ermöglichen. Brydie-Leigh Bartleet und Lee Higgins (2018) verstehen Community Music nicht als klar umrissene Disziplin, sondern als ein dynamisches, kontextabhängiges Feld, das verschiedene Aspekte gemeinschaftlichen Musizierens umfasst, darunter interventionistische, gemeinschaftsbasierte und alltägliche Formen. Ziel sei es, Teilhabe, Inklusion und sozialen Wandel durch Musik zu fördern. Dabei betonen die Autor\*innen die transformative Wirkung gemeinschaftlichen Musizierens (vgl. S. 2ff., 14f.). Higgins (2024) definiert Community Music als aktive Intervention und als rhizomatisches, relationales und offenes Netzwerk. Er versteht Community Music als „Assemblage“, also als ein dynamisches Geflecht aus Menschen, Orten, musikalischen Ausdrucksformen und politischen Prozessen, das durch gemeinsames Musizieren soziale Transformation ermöglicht (vgl. S. 12–16, 175f.). In ähnlicher Weise verknüpfen Marissa Silverman und David Elliott (2018) den Begriff mit dem Konzept der „artistic citizenship“, das Musik als ein Mittel gesellschaftlicher Verantwortung, Teilhabe und Gerechtigkeit begreift (vgl. S. 370f.). Peter Moser (2018) betont in diesem Zusammenhang die enge Verbindung zwischen Community Music, Mensch, Ort und Gemeinschaft, wobei er sowohl die physische als auch eine emotionale und kulturelle Verbundenheit mit einem Ort hervorhebt (vgl. S. 214). David Lines (2018) argumentiert, dass Community Music stets im Spannungsfeld zwischen Ethik und sozialer

Verantwortung steht, weil Macht in sozialen Beziehungen ständig neu ausgehandelt werde. Ethik bedeutet in diesem Sinne, die Bedingungen zu reflektieren, unter denen Macht zu entweder gemeinschaftsbildenden oder exkludierenden Effekten führt. Lines betont, dass Community Music nur dann ethisch wirksam sein kann, wenn Machtverhältnisse transparent und reflexiv gestaltet werden. Im Sinne von Jacques Derridas' (2007) Konzept der „Gastfreundschaft“ wird Ethik als eine Haltung zwischen Kontrolle und Offenheit verstanden, die darauf basiert, dem Anderen Raum zu geben und Unsicherheit bewusst zuzulassen. Nach diesem Verständnis bedeutet Ethik zugleich, mit Improvisation als gemeinschaftlicher musikalischer Strategie zu arbeiten und damit relationales Handeln situativ auszuhandeln (vgl. S. 390–395; vgl. auch Bartleet und Higgins 2018: 15f.).

Der Bezug zum Eselsberger Quartier wurde von den beiden Musiker\*innen, die sich – wie das gesamte Projektteam – als „Gäste in der Nachbarschaft“ verstanden, über einen gemeinsamen Klangspaziergang hergestellt. Mit Smartphones und Aufnahmegeräten wurden Klänge gesammelt, die für die Teilnehmenden charakteristisch für ihren Wohnort sind: Kinder nahmen etwa die Geräusche einer Wasserpumpe und das Quietschen einer Schaukel auf, ein älterer Quartiersbewohner die Kirchenglocke. Manche Klänge entstanden beiläufig, etwa das Rauschen des Windes oder Gespräche vor der Bäckerei; andere wurden gezielt erzeugt, etwa durch das Schlagen mit einem Stock gegen einen Müllheimer oder das rhythmische Hüpfen auf einem Trampolin. Die Bandbreite der Klänge, von laut und kraftvoll bis leise und zart, bildete ein auditives Abbild der Vielfalt des Stadtviertels und machte die Heterogenität der Nachbarschaft sinnlich erfahrbar.

Ausgehend von Peter Mosers (2018) Verständnis eines „sense of place“ (S. 214) entstand durch diesen Prozess eine geteilte akustische Topografie, die räumliche, emotionale und soziale Verbundenheit hörbar machte. Klang wurde hier zu einem Medium sozialer Kohäsion, das Zugehörigkeit erfahrbar machte. Das zeigte sich unter anderem daran, dass die Teilnehmenden von Klängen „unseres“ Eselsberges sprachen. Erlebnisse, die sie mit den Klängen und Orten verknüpften, schilderten sie bei den Klangspaziergängen, ohne dass das Projektteam sie dazu aufforderte. In Anlehnung an Higgins (2024) lässt sich das Projekt als eine Art „Assemblage“ (S. 14) verstehen, in der sich Menschen, Räume und Klänge in einem offenen Beziehungsgeflecht begegnen und neue Formen von Resonanz hervorbringen. Dieses Assemblage-Denken manifestierte sich auch praktisch in der thematischen Rahmung der Residenz, die zuerst unter dem Arbeitstitel des *Stadtteil-Dschungels* stand: Nach einer gemeinsamen Diskussion über postkoloniale Perspektiven entschieden sich die Künstler\*innen und der Community Manager dafür, stattdessen das Wort „Geflecht“ in der Ansprache von Interessierten und in der Öffentlichkeitsarbeit zu verwenden, um stereotype Imaginations des „Fremden“ zu vermeiden und stattdessen auf Verbindungen hinzuweisen, ohne kulturell aufgeladene Bedeutungen zu transportieren.

Die gesammelten Klänge wurden anschließend von den Künstler\*innen, dem Community Manager, seinem Projektteam und mir als Forscherin gemeinsam mit interessierten Anwohner\*innen zu einer Klanginstallation weiterverarbeitet, die bei der Finissage am 28.09.2025 präsentiert wurde. Aufgrund einer krankheitsbedingten Verzögerung blieb der Klangskulpturen-Künstlerin weniger Zeit für die visuelle Ausgestaltung, sodass die Musiker\*innen, in enger Abstimmung mit den Teilnehmenden, vor allem die technische Umsetzung übernahmen, während die visuelle Konstruktion kollektiv entstand. Diese notwendige gemeinschaftliche Improvisation steht im Einklang mit Higgins' (2024) Verständnis von Community Music als relationalem und dialogischem Prozess, in dem Anpassung und geteilte Verantwortung zentrale Elemente sind. In dieser Phase trat die zuvor betonte Prozessorientierung zugunsten einer gemeinsamen Zielorientierung, der Fertigstellung der Installation für die Finissage, temporär in den Hintergrund. Aus den vor Ort vorhandenen Materialien entstand ein großer Klangbaum, zusammengesetzt aus achtzehn rund zwölf Meter langen, handgefertigten Rollen. Diese sogenannten Klangadern wurden aus Frischhaltefolie, leitendem Kupferdraht sowie vom Kindergarten gespendeten Stoffresten und Kronkorken gefertigt. Sie spannten sich von der Decke über Kronleuchter bis hin zu den Wänden und verbanden sich mit Bildern und Alltagsgegenständen aus dem Quartier.

Bei der Berührung einzelner Kontaktpunkte des Drahtes ertönten die zuvor aufgenommenen Klänge; durch Körperkontakt, etwa das Halten der Hände, konnten mehrere Personen gleichzeitig Klänge aktivieren. Das gemeinsame Berühren, (Zu-)Hören und (Re-)Agieren erzeugten Momente geteilter Resonanz. Resonanz bezeichnet einen relationalen Beziehungsmodus, der durch „gemeinsames Schwingen“ gekennzeichnet ist und die Bereitschaft eines wechselseitigen Reagierens und Antwortens voraussetzt (vgl. Schumann 2017: 196f.). Dietmar Wetzel (2017) konkretisiert Resonanz als ein flüchtiges, im Moment entstehendes Phänomen, das ein Gefühl des Aufeinanderbezogenseins erzeugt und trotz seiner Alltagsverankerung weder selbstverständlich noch allgegenwärtig ist. Resonanz steht dabei in einem Spannungsverhältnis zur Dissonanz, erfordert physische Ko-Präsenz und ist zugleich als eigenständige, untersuchbare Entität zu verstehen (vgl. S. 54f.). In Hartmut Rosas (2020) resonanztheoretischer Perspektive entstehen sowohl Welt als auch Subjekt erst durch dieses wechselseitige Aufeinanderbezogensein, sodass Resonanzfähigkeit den Kern menschlicher Leiblichkeit und aller Weltbeziehungen bildet und Resonanz damit als grundlegender Beziehungsmodus menschlichen Daseins zu begreifen ist (vgl. S. 37f.). Besonders Kinder entwickelten spielerische Formen des Kontakts, z. B. indem sie sich am Kopf oder an den Schultern berührten, um neue Klänge auszulösen. Dabei zeigte sich, wie individuell Tempo, Intensität und Ausdruck der Interaktion mit der Installation ausfielen. Darüber hinaus entstanden während der Residenz Klangblumen aus Holz, Drähten und Murmeln, die durch Berührung oder Schläge zum Klingeln gebracht wurden. Während der Finissage formierte sich daraus ein spontanes, mehrminütiges Klangensemble, an dem sich

eine Gruppe aus Projektteilnehmenden, Co-Forscher\*innen und Besuchenden beteiligte.

Zugleich verweist das Projekt im Sinne von Bartleet und Heard (2024: 195f.) auf die Notwendigkeit, strukturelle Ursachen sozialer Ungleichheit in der Umsetzung von Projekten mitzudenken. Macht, Privilegien und Diskriminierung dürfen nicht außer Acht gelassen werden, damit Community-Music-Initiativen nicht nur kurz(fristig) gesellschaftliche Herausforderungen im Zusammenleben mildern.

In der Projektdurchführung zeigte sich, dass die offene Raumstruktur ambivalente Effekte hervorrief: Einerseits förderte sie Dialog und spontane Teilhabe, wenn der Ulmer Musiker etwa Passant\*innen ansprach, die vor der Ladenzeile verweilten. Andererseits führten solche Unterbrechungen während Arbeitsphasen zu Irritationen seitens der Berliner Künstlerin, die mit Gruppen vertieft künstlerisch arbeiten wollte. Zugleich wurde deutlich, dass eine klare Kommunikation und Aufgabenverteilung innerhalb des Projektteams ebenso zentral sind wie eine durchdachte räumliche Gestaltung. Nach der ersten Projektwoche wurde daher mittels eines aus der Nachbarschaft gespendeten Sofas und eines Teppichs eine kleine Rückzugsecke eingerichtet.

Die Arbeit mit Klang wiederum wirkte auf der einen Seite verbindend und eröffnete gemeinschaftliche Erfahrungen, andererseits wurden die akustischen Reize sehr unterschiedlich wahrgenommen. So empfand ein älterer Teilnehmer die Vielzahl gleichzeitiger Klänge als Überforderung, während Kinder mit Begeisterung verschiedene Geräuschquellen parallel ausprobierten. Diese Beobachtungen verdeutlichen, dass Teilhabeprozesse nicht nur sozial, sondern auch sensorisch vermittelt sind und eine sensible Balance zwischen Offenheit, Struktur und individueller Wahrnehmung erfordern.

## **Zwischenergebnisse und Ausblick**

Die Erfahrungen in Ulm zeigen, dass communitybasierte Forschung von kontinuierlicher Anpassung lebt. Administrative und zeitliche Herausforderungen verlangen ein hohes Maß an Flexibilität, sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in der wissenschaftlichen Begleitung. Zugleich trat hervor, dass gerade durch diese Offenheit Räume entstehen können, in denen wissenschaftliche Erkenntnisproduktion und lokale Kulturarbeit ineinander greifen. Entscheidend ist dabei der Aufbau tragfähiger Beziehungen zwischen Forschenden, Künstler\*innen und Communitys.

Verschiedene Arbeitslogiken in Wissenschaft und kultureller Praxis fordern darüber hinaus ein hohes Maß an Kommunikation und Sensibilität bzw. Toleranz für unterschiedliche Strukturen und Abläufe. Es handelt sich um Prozesse, die Zeit benötigen und nicht durch enge Forschungslogiken überformt werden dürfen. Es zeigt sich eine enge Verbindung zur Musikethnologie, da communitybasierte Forschung und die Einbindung vorhandenen Wissens in lokalen Communitys in

der angewandten musikethnologischen Forschung auch im deutschsprachigen Raum zunehmend Beachtung finden (vgl. Alge und Mendívil 2019: 296). Als zentrales Zwischenergebnis der ersten Residenz lässt sich festhalten, dass Cultural Literacy nicht primär als Wissensbestand, sondern als relationaler, dialogischer Prozess erfahrbar wurde.

Das Projekt zeigt damit exemplarisch, wie kulturelle Teilhabe und Forschung nicht nur nebeneinanderstehen, sondern sich gegenseitig bedingen und in ihrer Verbindung neue Perspektiven für soziale Inklusion und nachhaltige Transformation eröffnen. Spannend bleibt, wie sich die Phase der Zwischennutzung durch Krealab von Oktober 2025 bis Januar 2026 entwickeln wird und in welcher Weise die zweite Residenz im Februar 2026 daran anknüpfen kann. Die Auswahl der Künstler\*innen wird dabei auf den Erfahrungen und Erkenntnissen der ersten Residenz basieren.

Schon jetzt hat sich gezeigt, dass insbesondere Erfahrungen im Bereich der Kulturellen Bildung bei den ausgewählten Künstler\*innen von zentraler Bedeutung sind. Es stellte sich zudem heraus, dass die im Projekt entwickelten Definitionen der acht Kompetenzen selbst nach der Übersetzung ins Deutsche und in einfache Sprache für viele Teilnehmende noch immer zu komplex waren und weiterer Anpassungen bedurften. Daher wurde beschlossen, die Kompetenzen in angeleiteten, videodokumentierten Brainstorming-Runden gemeinsam mit den Teilnehmenden neu zu definieren. Diese Videoaufzeichnungen werden im nächsten Schritt vom Forschungsteam ausgewertet, sodass in einem zirkulären Prozess, bestehend aus gemeinsamer Definition, Analyse und erneuter Rückkopplung, gemeinschaftlich entwickelte Kompetenzdefinitionen für die folgenden Reflexionsphasen festgelegt werden können. Dies verdeutlicht die Notwendigkeit, auch Erhebungsinstrumente und Begriffsdefinitionen im CPBR-Ansatz gemeinsam mit den Zielgruppen zu entwickeln, um Verständlichkeit und Teilhabe sicherzustellen.

Gleichzeitig hat die erste Residenz gezeigt, dass das offene Raumkonzept im Quartier in Verbindung mit der Einbindung darstellender Künste einen vielversprechenden Weg darstellt, um Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen zusammenzubringen und Lernprozesse im gegenseitigen Austausch zu initiieren. Dabei sollte gerade auch in der künstlerischen teilhabeorientierten Arbeit bedacht werden, dass sozialer Raum als relationaler Raum begriffen werden muss, dessen Teilhabemöglichkeiten und Zugänge geprägt sind durch materielle Ressourcen, Wissen, Rang und Zugehörigkeit sowie Ein- und Ausschlüsse (vgl. Früchtel et al. 2013: 211–214).

Bereits das bisherige Feedback aus der Nachbarschaft verdeutlicht, dass solche dialogisch angelegten Räume nicht nur angenommen, sondern auch als dringend notwendig erachtet werden, um Begegnung, Teilhabe und gemeinsames Lernen über soziale und kulturelle Grenzen hinweg zu ermöglichen. Dieser Prozess entsteht jedoch nicht von selbst, sondern erfordert die gezielte Gestaltung durch

darstellende Künste und die aktive Rolle der Künstler\*innen. Ihre Arbeit schafft die ästhetischen und performativen Impulse, die Begegnung und Dialog ermöglichen, während zugleich eine Rahmung und strukturelle Verankerung durch die Kulturvermittlung der Stadt notwendig ist, um Nachhaltigkeit und Kontinuität zu gewährleisten. Langfristiges Ziel ist es, dass die Nachbarschaft den Raum durch die künstlerischen Aktivitäten, wie am Beispiel der Aktivitäten im Bereich der Community Music skizziert, zunehmend als ihren eigenen sozialen und kulturellen Handlungsraum wahrnimmt, d. h. als Ort, den sie nicht nur kreativ gestaltet, sondern für den sie auch gemeinsame Verantwortung übernimmt. Community-Music-Projekte können in diesem Zusammenhang als kreative Räume der Aushandlung verstanden werden, die jedoch stets im Kontext bestehender Machtverhältnisse und lokaler Dynamiken reflektiert werden müssen.

## Literatur

- Alge, B. / Mendívil Trelles, J. C. 2019. „Zur Einführung in das Thema angewandte Musikethnologie“. In *Die Musikforschung* 72(4). S. 296–297.
- Anttila, E. / Martin, R. / Nielson, C. S. 2019. „Performing difference in/through dance: The significance of dialogical, or third spaces in creating conditions for learning and living together.“ In *Thinking Skills and Creativity*. Vol. 31. S. 209–216. <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2018.12.006>.
- Bartleet, B.-L. / Higgins, L. 2018. “Introduction: An overview of community music in the twenty-first century”. In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 1–16.
- Council of Europe. 2018. *Reference framework of competences for democratic culture*. Council of Europe.
- d@rts – dialoguing@rts. o. J.. *Advance cultural literacy for social inclusion through dialogical arts education*. Horizon Europe Project. <https://dialoguingarts.eu>.
- Derrida, J. / Engelmann, P. / Dufourmantelle, A. 2007. *Von der Gastfreundschaft*. Wien: Passagen Verlag.
- Fonseca, X. / Lukosch, S. / Brazier, F. 2018. „Social cohesion revisited: A new definition and how to characterize it“. In *Innovation: The European Journal of Social Science Research*, 32(2). S. 231–253.
- Früchtel, F. / Cyprian, G. / Budde, W. 2013. *Sozialer Raum und Soziale Arbeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Higgins, L. 2024. “Arrival”. In *Thinking community music*. Oxford University Press. S. 1–24.
- Keil, C. 2024. “Becoming”. In *Thinking community music*. Oxford University Press. S. 152–176.

- Lähdesmäki, T. / Koistinen, A.-K. / Ylönen, S. C. 2020. *Intercultural dialogue in the European education policies: A conceptual approach*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Lines, D. 2018. “Ethics of community music”. In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 385–401.
- Moser, P. 2018. “Growing community music through a sense of place”. In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 213–228.
- Rosa, H. 2020. *Unverfügbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Schumann, E. 2017. “Gemeinsamkeiten erleben und wiederherstellen: Über Synchronisierung im Gespräch”. In *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. T. Breyer / A. Hamburger / E. Schumann / M. B. Buchholz / S. Pfänder. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 161–176.
- Silverman, M. / Elliott, D. J. 2018. “Rethinking community music as artistic citizenship”. In *The Oxford handbook of community music*. Hg. B.-L. Bartleet / L. Higgins. Oxford University Press. S. 365–384.
- Stadt Ulm. o. J. *Eselsberg – der Sozialraum im Norden der Stadt*. <https://www.ulm.de/rathaus/ortsteile-und-sozialräume/sozialräume/sozialraum-eselsberg/willkommen-im-sozr-eselsberg>.
- Terkessidis, M. 2010. *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp.
- UNESCO. 2013. *Intercultural competences: Conceptual and operational framework*. <http://www.unesco.org/new/en/bureau-of-strategic-planning/themes/culture-of-peace-and-non-violence>.
- Wetzel, D. J. 2017. „Resonanz in der Soziologie: Positionen, Kritik und Forschungsdesiderata“. In *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Hg. T. Breyer / A. Hamburger / E. Schumann / M. B. Buchholz / S. Pfänder. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 47–64.



Johannes Nilles and João Araújo

## **Collaborative Ethnographic Research on Music Notation: Methodological Insights from a Pandeiro Project**

In the project *Principles of music notation in a cross-cultural perspective using the example of the Brazilian instrument pandeiro*, we, João Araújo and Johannes Nilles, collaborated on research on strategies of pandeiro notation. Following an extensive review of existing notation systems, a selection of these systems was compared in order to identify strategies employed to represent specificities of pandeiro playing techniques. At the heart of the project is the pandeiro, a Brazilian frame drum with jingles (Anunciação 1990: 13–14; Pinto 1991: 138–39; Rodrigues 2014; Vidili 2017: 54–58; 2021: 43–44; Schettini 2024: 94–109) and its specific playing technique. The central research question was: How do existing pandeiro notation systems adapt 5-line staff notation to represent specificities of the pandeiro practice?

Another central component of the research project was the methodological reflection on research collaboration. To this end, all team meetings were minuted and Nilles kept research diaries. Based on this approach, our research contributes to the discourse on collaborative research in ethnomusicology. This begins with an examination of common understandings of collaborative ethnographic research, which are then related to the project that was carried out. Selected aspects are used to discuss the challenges and potential of a collaborative, reciprocal research design. This paper therefore focuses on providing methodological insights into collaborative knowledge production. The analysis results of the project can be read in more detail elsewhere (Araújo and Nilles 2025: Pandeiro Research). We recommend reviewing our research poster (<https://poetajoao.com/pandeiro-research>) before reading this article, as it provides a more comprehensive foundation for understanding.

### **Collaborative or Reciprocal**

Although the idea of collaboration has become very popular in ethnology and ethnomusicology in recent years, there is still no consensus in academic discourse on what collaborative ethnographic research means and how it should be carried out. Lassiter aptly notes that ethnography is collaborative by definition (2005: 16). After all, the term is derived from the Latin *collaborare* (“to work together”). In empirical research such as ethnography, collaboration between people is at the core. Even an interview can be seen as a co-constructive collaboration between two people (Campbell et al. 2018: 96). For this reason, ethnologist Elaine Lawless advocates using the term *collaborators* (or participants) instead of informants or subjects (2000: 197). In doing so, she points to the collaborative nature of even established

ethnographic research designs. Beyond these terminological discussions, however, the term collaborative research also refers to a specific mode of co-construction of knowledge, as will be shown below.

Due to the ambiguity of the term “collaboration”, even in explicitly collaborative research designs, a brief consideration of common understandings follows. According to an initial understanding outlined here, collaboration refers to the cooperation of multiple researchers. This refers exclusively to professional, academic researchers (Lassiter 2005: 17), who, according to this understanding, are distinct from the persons being researched, such as interview partners. This type of collaboration is transferable to other (non-empirical) academic disciplines. The collaboration between two mathematicians can also lead to new insights. Nevertheless, researchers use the label “collaborative ethnography” for the first type of research mentioned (Gellner and Quigley 1995; Johansen and White 2002; Wojcik et al. 2020: 202). Collaborations between academic researchers are often interdisciplinary or transdisciplinary in nature (Stepputat and Morgenstern 2024: 1).

In his 2005 *Chicago Guide to Collaborative Ethnography*, anthropologist Luke Eric Lassiter advocated for an alternative use of the term. According to him, the collaborative aspect of ethnographic research can be found in the particularly close cooperation between an ethnographer and a community member. Such research brings together an emic and an etic perspective, an insider and an outsider perspective (cf. Herndorn 1993) in a research team. Since ethnography is, by definition, collaborative, as described above, Lassiter specifies his idea as follows: “collaborative ethnography moves collaboration from its taken-for-granted background and positions it on center stage” (2005: 16). This second understanding of collaboration attempts to overcome lines of difference (Campbell et al. 2018: 97), which it simultaneously perpetuates by naming them. Lassiter seeks to establish a closer relationship between researchers and research subjects. He thus positions “us”, the ethnographers and academics, in opposition to our “interlocutors” (Lassiter 2005: 18), the “local community consultants” (*ibid.*: 17). A similar understanding of collaborative ethnographic research is shared by Elizabeth Campbell et al. (2018).

At the 2025 annual conference of the largest German-speaking society for musicology, the *Gesellschaft für Musikforschung*, the ethnomusicology section met for a roundtable discussion on processes and qualities of collaboration. At this roundtable, researchers reported on their work with “communities” and indigenous peoples. They paid particular attention to how each of the projects discussed benefited both them and the researchers, for example by creating visibility for indigenous musicians. Discussant Thiago da Costa Oliveira identified a team meeting to define and agree on

the research goals as a necessary first step in a project. According to the understanding shared at the roundtable, collaboration takes place between researchers and a (mostly indigenous) community. The emic-etnic binary continues to exist. Unlike Lassiter, however, the researchers here do not attempt to merge into a team, but rather recognize individual perspectives and needs. The idea of give and take, and thus the recognition of different needs and goals of the people involved in the project, is summarized by the term reciprocity (Hinson 1994 in Lassiter 2005: 17).

Reciprocal ethnography (Lawless 1992; 2000; Gay y Blasco and Hernandez 2019) represents one more approach to collaborative research. Anthropologist Paloma Gay y Blasco characterizes her reciprocal research as follows: “This is a dialogue between two specific individuals, two friends, and not a collaboration between a community or group and an anthropologist” (2019: 21), and further: “The fact is that Liria [Hernández] and I understand our collaboration through contrasting perspectives” (*ibid.*: 139). Reciprocal research therefore does not insist on unifying perspectives or arriving at a common interpretation. It acknowledges differences and utilises them productively. Where collaborative ethnography, according to Glenn Hinson, strives for constant mutual engagement in every phase of the research process (1994 in Lassiter 2005: 17), reciprocal approaches focus more on making contrasting perspectives visible. This is evident in Gay y Blasco’s and Liria Hernández’s use of two different fonts in their manuscript (2019: 169).<sup>1</sup> In our research, too, we deliberately point out differences and divergent interpretations between the researchers, especially in the conclusions.

The presented understandings of collaborative or reciprocal research are not mutually exclusive. For example, both researchers in a collaboration may have an academic background, but their perspectives may still contrast, especially in transdisciplinary and interdisciplinary research designs. Even two researchers with academic backgrounds may have different degrees of proximity to the research subject. Each research constellation is highly individual, and no research design can be transferred in its entirety from one project to another. However, methodological reflection on collaborative research projects in a wide variety of research constellations can provide points of reference and inspiration for further research. For this reason, reflection on the roles of researchers is particularly important. It forms the basis for the concrete design of collaboration in our reciprocal research project. Accordingly, the professional, musical, and academic backgrounds of the two co-researchers are briefly outlined below.

---

<sup>1</sup> This technique dates back to a publication by Ian Sanjep Majnep and Ralph Bulmer (1977).

**João Araújo** is a Brazilian composer, poet, professional *pandeirista*<sup>2</sup>, percussionist, and music producer. He comes from Recife, a city where European, African, and indigenous influences combine to form a cultural melting pot that also shapes Araújo's artistic work. This complexity is reflected in his works, which combine music, literature, and scientific writing. With an interdisciplinary academic background – a master's degree in physics and contemporary literature – he has published essays on Brazilian culture, scientific articles, short stories, poems, and texts on the art of playing the pandeiro. Araújo also offers pandeiro workshops and shares his expertise through online courses.

**Johannes Nilles** is a doctoral candidate in ethnomusicology at the University of Music and Theatre Munich. His research examines the teaching and learning of the Brazilian frame drum pandeiro in workshop contexts. His work combines academic research with musical practice and is based on field research in Salvador da Bahia, Lisbon, and Munich. As a researcher and drummer, he is interested in how musical knowledge is taught, learned, and valued in translocal context. In addition to his research, he teaches percussion (among other instruments, the pandeiro), music education, and ensemble practice at the University of Cologne and is an associate researcher at the Institute for European Ethnomusicology in Cologne.

The short biographies reveal the uniqueness of the researchers' positions. It is not possible to speak of an academic with an etic perspective and a musician with an emic perspective, because although Nilles is closer to musicology and Araújo has been playing the pandeiro much longer than Nilles, both researchers are also at home in the other's domain. The roles of both researchers are hybrid in nature. In this case, it is also a literary scholar collaborating with an ethnomusicologist. Some of the challenges and solutions that the research design has led to in the case of our pandeiro notation research is to be presented in the following.

### **Collaborative Reflection on Positionality**

The meaning of collaborative research in this project had to be negotiated between the researchers, especially at the beginning of the project. To this end, Nilles presented Lassiter's understanding in particular at a team meeting.<sup>3</sup> According to this understanding, as described above, this is a project in which an emic perspective and an etic, academic perspective come together with equal responsibility. The appropriateness of this view was controversially discussed. As part of our collaboration, Nilles repeatedly

---

<sup>2</sup> "Pandeirista" is the Portuguese term for a person who plays the pandeiro.

<sup>3</sup> During the most active phase of the collaboration, we held weekly 90-minute team meetings, which were minuted. We also shared materials with each other via a cloud storage service.

introduced Araújo to musicological and anthropological academic discourse, which later allowed us to evaluate whether these frameworks were appropriate for our project.

First, Nilles distinguished between insider-outsider and emic-etnic, which Araújo decisively rejected. He argued that Nilles was by no means a true outsider with regard to the pandeiro and that such a clear distinction was untenable. Nilles then introduced the theory of legitimate peripheral participation (Lave and Wenger 1991), which assumes gradual membership in a musical practice. On that basis, Nilles argued that from his perspective as a white, German-speaking researcher, there are of course limits to becoming an insider in certain musical practices. Nevertheless, the theory of legitimate peripheral participation proved to be more consensual and is also highly compatible with Gay y Blasco's and Hernández's conceptualization of reciprocal ethnography.

Although Lave and Wenger's theory did not originate in ethnology, it proved to be remarkably helpful in reflecting on our own positionality, communicating our own self-perception, and thereby reassuring each other about our roles in the research project.

### **Selection of Notation Systems**

While reviewing literature and the internet for percussion textbooks and pandeiro notation systems, we came across significantly more material than we could have discussed in depth. After an initial review, we therefore had to settle on four systems, which we wanted to analyze in more detail in the first stage of the project and present on conferences.

The discussion took up a lot of space, with various implicit strategies influencing our arguments. One criterion for selection was our own subjective evaluation of the notation system. Although all systems certainly have advantages and disadvantages, there were some that we preferred in our respective educational work, which felt more intuitive to us than others. Thus, the respective artistic and educational backgrounds of both researchers came into play.

Another criterion was the diversity of the selected systems. Contrasting cases highlight individual notation strategies. The greater the diversity of the systems, the greater the potential for analytical insight. This was where the first conflicts between the argumentation strategies arose, because a focus on diversity also meant analyzing notation systems that did not correspond to one's own preferences. Professional interests came into conflict here: do we deal with analytically promising data or do we link up with our professional interests as pandeiro teachers?

The popularity of the system within pandeiro practice and in academic circles was also cited as an argument for its selection. The study of the widely used notation systems of Carlos Stasi and Luiz D'Anunciação (Gianesella 2012: 195–96) ties in more closely with the existing discourse and thus also has the potential to increase the visibility of our research.

Another argument was the apparent reflectiveness of the notation system. In order to assess this, we contacted textbook author Antonio Adolfo (2000) personally. Elsewhere, we discussed it on the basis of the musical notation itself. In Edgar Rocca's textbook, for example, the notation system itself contains little information and therefore relies on extensive textual explanations (1986: 29). Such a system seemed to us to be less productive for analysis than one that deviates from staff notation in several respects (e.g. Anunciação 1990; Sampaio and Bub 2004; Araújo 2025; Suzano, n.d.).

These are just some of the lines of argumentation from our team meetings. Each of them was pursued by us to varying degrees based on our individual positions as co-researchers. Ultimately, we agreed on a compromise between the arguments that served our research interests on the one hand, while keeping educational practice in mind on the other, and finally also the interests of an academic music education and musicology audience. This last requirement led us away from a normative understanding, i.e., the evaluation of the “quality” of the system.

Added to this was the fact that Araújo, as a textbook author, had developed a notation system himself. We weighed up at length whether to include this in the data corpus. On the one hand, we saw great potential for insight in this, as we had very different perspectives and prior knowledge of this system. On the other hand, we discussed our bias and the extent to which we would be able to analyze this notation system with a certain degree of objectivity. After all, Araújo developed it himself and has an interest in its dissemination, as he uses it in his books and workshops. Nilles, as a colleague and a friend, is also far from being a neutral analyst. We ultimately decided to include the system in the data corpus, particularly because of the analytical potential described above. However, the presentation of the results was written by Nilles alone, reflected on jointly, and presented at conferences by Nilles.

## Navigating Constant Dualities

At various points during our joint research, it became apparent that the needs and priorities of the two researchers involved were not always entirely compatible. However, we saw this as productive tension. Our project presentations also reflected this tension in their structures: while Araújo would have preferred more space for presenting the analysis results, Nilles considered methodological reflection in the planning phase to be particularly important. In the end, we had to negotiate how to use the limited time

available, since it could only be allocated to one of us for presenting the results, the methodology, or reflections on the research process. Every publication resulting from our reciprocal research acknowledges this difference and deliberately weights these different aspects. The project page <https://poetajoao.com/pandeiro-research/> on Araújo's website also serves as a permanent documentation page for the analysis results. This article, which is primarily methodological in nature, is based more on Nilles' suggestions.

For our initial project presentations, we used a research poster as a form of disseminating our findings. Beyond its role as a means of public communication, the process of creating the poster itself became a valuable site of collaboration. While in the early phases of our work we primarily engaged with fragmented texts that fostered a dialogical mode of writing, the creation of the poster led to a more immediate content-related confrontation. The format of a jointly created research poster – limited in scope by design – encouraged direct confrontation with differing perspectives between the researchers. The poster itself was developed in a shared cloud document, which enabled continuous editing by both collaborators.

A reciprocal research project implies a constant duality – in research interests, biographical and professional backgrounds, fundamental social-theoretical assumptions, and conclusions. At the same time, it opens up unique research potential with regard to the common research object, the pandeiro. Collaborative ethnographic research thus provides an opportunity to “learn together about the world” (Campbell et al. 2018: 92).

### **Collaborative *Ethnographic Research***

So far, this paper has discussed collaborative *ethnographic* research, but mostly the first attribute “collaborative” has been reflected upon. Now that we have provided an insight into the methodology of the project, we would like to conclude by asking how collaboration constitutes ethnographic research. Participatory observation in a field of research is considered a central method of ethnography (Harrison 2020: 344–47). However, it was not applied directly into our research design, but mostly teaching materials were examined. However, some of these originated from contexts that can certainly be defined as fieldwork.<sup>4</sup> Nilles became acquainted with some of the notation systems analyzed in pandeiro workshops during his research in Salvador. One of the textbooks examined (Jacob 2003) also originates from a local music store. Depending on the definition of the field, teaching materials can be understood as artifacts (Thomas 2019: 90–91) and thus as data from the field. Transcriptions and textbooks are therefore also data from participant observation.

---

<sup>4</sup> Michelle Kisliuk points out that fieldwork is always defined as such and that there is no clear boundary separating it from “real life” (Kisliuk 2008: 184).

Additionally, the idea of collaborative ethnographic research has its roots in a specific academic tradition. It is not without reason that it has met with considerable approval in ethnomusicology and ethnology, because, as outlined above, it attempts to critically reflect on and realign the relationship between researching outsiders and researched insiders (Weiss 2016). Lassiter therefore describes collaborative ethnography primarily as „an ethical and moral enterprise“ (2005: 79). It „tends to challenge traditional scholarly authority“ (Campbell et al. 2018: 97), pursues the goal of an “ethical and moral co-commitment” (Lassiter 2005: 98) and thus more symmetrical power relations. Consequently, the classification of *collaborative research* as *ethnographic* is also related to the ethnological discourse within which the concept of collaboration is historically rooted.

## Conclusion

This article has presented a broad spectrum of the different qualities of collaboration in ethnographic research. While broader definitions encompass any kind of research collaboration, in ethnomusicology in particular, research designs that prioritize collaboration and reciprocity at their core have been recognized as such in recent decades. The presented project is one example of how a collaborative methodology can be applied to address a specific research interest.

The constellation of collaborators is highly individual. In this paper, we have specifically highlighted challenges and ways of dealing with them that have arisen in our research. With this insight into our collaborative research practice, we aim to emphasize the uniqueness of each research constellation and provide inspiration for similar research designs.

## References

- Adolfo, Antonio. 2000. *Brazilian Music Workshop*. [Rottenburg/N.]: Advance Music.
- Anunciação, Luiz Almeida da. 1990. *O Pandeiro Estilo Brasileiro. A Percussão Dos Ritmos Brasileiros, Sua Técnica e Sua Escrita* 2. EBM/Europa.
- Araújo, João. 2025. *Pandeiro Workshop: La Guía Definitiva Del Instrumento Musical Más Popular de Brasil*.
- Araújo, João, and Johannes Nilles. 2025. *Principles of Music Notation in a Cross-Cultural Perspective Using the Example of the Brazilian Instrument Pandeiro*. June 5. <https://zenodo.org/records/15603258>.
- Araújo and Nilles. n.d. *Pandeiro Research Project Website*. <https://poetajoao.com/pandeiro-research>.

- Campbell, Elizabeth / Lassiter, Luke Eric / Pahl, Kate. 2018. “Collaborative Ethnography in Context.” In *Re-Imagining Contested Communities*. Eds. Elizabeth Campbell / Kate Pahl / Elizabeth Pente / and Zanib Rasool. Bristol, UK : Policy Press.
- Gay y Blasco, Paloma / Hernandez, Liria. 2019. *Writing Friendship: A Reciprocal Ethnography*. Palgrave Studies in Literary Anthropology. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gellner, David N. / Quigley, Declan eds. 1995. *Contested Hierarchies: A Collaborative Ethnography of Caste among the Newars of the Kathmandu Valley, Nepal*. Oxford Studies in Social and Cultural Anthropology. Oxford: Clarendon Press.
- Gianesella, Eduardo Flores. 2012. “Uso Idiomático Dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: Principais Sistemas Notacionais Para o Pandeiro Brasileiro.” *Revista Música Hodie* 12 (2). 188–200.
- Harrison, Anthony Kwame. 2020. “Ethnography.” In *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, 2nd ed. Hg. Patricia Leavy. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190847388.013.20>.
- Jacob, Mingo. 2003. *Metodo Basico De Percussao*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Johansen, Ulla C. / White, Douglas R. 2002. “Collaborative Long-Term Ethnography and Longitudinal Social Analysis of a Nomadic Clan in Southeastern Turkey.” In *Chronicling Cultures: Long-Term Field Research in Anthropology*. Hg. Robert V. Kemper / Anya Peterson Royce. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Kisliuk, Michelle. 2008. “(Un)Doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives.” In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed. Hg. Gregory F. Barz / Timothy J. Cooley. Oxford University Press.
- Lassiter, Luke Eric. 2005. *Collaborative Ethnography*. Chicago Guides to Writing, Editing, and Publishing. The University of Chicago press.
- Lave, Jean, and Etienne Wenger. 1991. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Learning in Doing. Cambridge University press.
- Lawless, Elaine Janette. 1992. “‘I Was Afraid Someone like You... an Outsider... Would Misunderstand’: Negotiating Interpretive Differences between Ethnographers and Subjects.” In *The Journal of American Folklore* 105 (417). 302–14.
- Lawless, Elaine Janette. 2000. “‘Reciprocal’ Ethnography: No One Said It Was Easy.” In *Journal of Folklore Research*, Special Double Issue: Issues in Collaboration and Representation, vol. 37 (2/3). 197–205.

- Majnep, Ian Saem / Bulmer, Ralph. 1977. *Birds of My Kalam Country: Ian Saem Majnep, Ralph Bulmer; Mumōn Yad Kalam Yakt*. Univ. Pr.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin; Abteilung Musikethnologie, n. F. 52. 7. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: Museum für Völkerkunde Berlin.
- Rocca, Edgar Nunes. 1986. *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro : Escola Brasileira de Música.
- Rodrigues, Valeria Zeidan. 2014. *Pandeiros: Entre a Península Ibérica e o Novo Mundo, a Trajetória Dos Pandeiros Ao Brasil*. Universidade Presbiteriana Mackenzie. <https://dspace.mackenzie.br/bitstreams/18e99827-e9b6-48b5-8fd5-334723ac80b9/download>.
- Sampaio, Luiz Roberto / Camargo Bub, Victor. 2004. *Pandeiro Brasileiro Vol. 1*. Florianópolis: Bernuncia.
- Schettini, Marcos Vinicius Lacerda. 2024. *Tambores Emoldurados e o Ensino Do Pandeiro Brasileiro Por Meio de Materiais Didáticos*. Universidade Federal do Paraná. <https://hdl.handle.net/1884/89193>.
- Stepputat, Kendra / Morgenstern, Felix. 2024. "Joint Knowledge Production in Ethnomusicology: A Collaborative Introduction." In *Joint Knowledge Production and Collaboration in Ethnomusicological Research*, 1. Auflage. Hg. Kendra Stepputat / Felix Morgenstern. Düren: Shaker.
- Suzano, Marcos. n.d. "Partituras. Suzano Express - Curso de Pandeiro - Pro." [For registered users only]. Hg. Edilson Morais / Jeferson Fontana. Accessed September 12, 2025. <https://comotocarpandeiro.infomusica.com.br/curso-de-pandeiro-com-marcos-suzano/>.
- Thomas, Stefan. 2019. *Ethnografie: Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-94218-6>.
- Vidili, Eduardo Marcel. 2017. *Pandeiro Brasileiro: Transformações Técnicas e Estilísticas Conduzidas Por Jorginho Do Pandeiro e Marcos Suzano*. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Vidili, Eduardo Marcel. 2021. *A Vida Social Do Pandeiro No Rio de Janeiro (1900–1939): Trânsitos, Significados e a Inserção No Rádio e Fonografia*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Weiss, Margot. 2016. "Collaboration." *Fieldsights*, September 23. <https://culanth.org/fieldsights/series/collaboration>.

Wojcik, Andrea /Allison, Rachel V. / Harris, Anna. 2020. “Bumbling along Together. Producing Collaborative Fieldnotes.” In *Fieldnotes in Qualitative Education and Social Science Research: Approaches, Practices and Ethical Considerations*, 1st ed.. Hg. Casey Burkholder / Jennifer A. Thompson. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429275821>.



Gözde Özenç İra

## **Eine Autoethnographie einer türkischen Forscherin zur interkulturellen Musikerziehung in Deutschland: Begegnungen in Grundschulen in Nordrhein-Westfalen (Köln)**

Seit sieben Jahren arbeite ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang Grundschulpädagogik an der Hacettepe-Universität in der Türkei. In diesem Rahmen habe ich mich in meiner Forschung mit der Bildung geflüchteter Kinder, insbesondere syrischer Herkunft, befasst. Dabei interessierte mich zunehmend, welche ethischen und emotionalen Entscheidungen Lehrkräfte im Kontext kultureller Vielfalt treffen und wie sich Begegnungen mit Kultur im Klassenzimmer pädagogisch gestalten lassen. Diese Fragestellung führte mich schließlich – im Rahmen des Postdoktorandenprogramms des Wissenschaftlich-Technologischen Forschungsrats der Türkei (TÜBİTAK) – in den Jahren 2025/26 nach Köln mit dem Ziel, kulturell sensiblen Musikunterricht an Grundschulen zu erforschen.

In der vielsprachigen und multiethnischen Stadt Köln ist kulturell sensible Musikerziehung nicht nur ein theoretisches Konzept, sondern eine täglich gelebte Realität – hörbar in Kinderliedern, Spielen und Stimmen in Klassenzimmern. Als ich hierherkam, war mein Plan, zu beobachten, wie Lehrkräfte im Musikunterricht kulturelle Bezüge didaktisch einbinden – also welche Methoden, Materialien, Strategien und Bewertungsformen sie dabei verwenden.

Doch bald wurde mir klar, dass kulturell sensible Musikerziehung nicht nur eine Lehrpraxis ist, sondern auch ein Prozess, in dem sich die Forschende selbst verwandelt. Der Musikunterricht öffnete Räume, in denen Bedeutung, Kontext und ethische Orientierung ständig neu ausgehandelt werden. In diesem Beitrag folge ich der Spur meiner eigenen Transformation, indem ich untersche, wie Momente der Stille, der Anerkennung und der ethischen Aufmerksamkeit zu einer Form des Wissens werden. Als Person, die ihre Deutschkenntnisse noch erweitert, lernte ich in jeder Begegnung mit Lehrkräften und Kindern nicht nur zuzuhören, sondern auch die Pausen zwischen ihren Sätzen wahrzunehmen. In diesen Pausen lagen manchmal Zögern, manchmal Sensibilität – und manchmal eine feine Höflichkeit, die mein Fremdsein bemerkte.

Einmal sagte ich während einer Unterrichtsbeobachtung zu den Kindern: „Ihr könnt mich alles fragen.“ Ein achtjähriger Junge hob die Hand und fragte: „Bist du türkisch?“ Ich war überrascht – nicht wegen der Frage selbst, sondern wegen ihrer Direktheit. Ich lächelte und antwortete: „Ja.“ Das Kind nickte zufrieden, fast stolz: „Hab ich mir gedacht.“ In diesem Moment veränderte sich die Atmosphäre im Raum. Einige Kinder sahen sich an, andere schwiegen. In ihren Blicken lagen Neugier, aber auch ein kurzer Moment des Innehaltens. Diese kurze Szene veränderte nicht nur meine Perspektive, sondern auch die Wahrnehmung der

Kinder: Eine Frage, eine Antwort und ein Moment der Stille genügten, um meine eigene Position im Forschungsfeld zu verschieben. Die Frage des Kindes war dabei nicht nur Ausdruck kindlicher Neugier, sondern zugleich ein Versuch, mich in die soziale Wirklichkeit eines Klassenzimmers einzurichten. Diese kleine Szene offenbarte, dass kulturelle Sensibilität nicht nur zwischen Lehrkräften und Schüler:innen verhandelt wird, sondern ein relationaler Prozess ist, der alle Beteiligten des Klassenraums umfasst. Ich war nicht mehr nur eine Forscherin, die über kulturell sensible Musikerziehung schreibt – ich war zugleich Beobachterin und Beteiligte dieser Begegnung.

## **Die Ethik der Stille**

Dieser Moment – die Frage „Bist du türkisch?“ – verschob die Ordnung des Forschens: In einem einzigen Satz tauschten Beobachterin und Beobachtete ihre Positionen. Ich, die Daten sammelte, wurde zur Gesehenen. In diesem Blick verkörperte sich eine Form von Reflexivität, die keine methodische Distanz darstellte, sondern ein körperlich erfahrenes Erkanntwerden. Diese Erfahrung verwischte die Grenzen zwischen Wissen und Beziehung.

Reflexivität wurde zu einer Bewegung, in der sich Erkenntnis und Verletzlichkeit kreuzten. Sie war kein methodischer Reflex, sondern eine Antwort auf den Moment, in dem der eigene Blick zurückgeworfen wurde. Auch das, was Carolyn Ellis und Arthur P. Bochner (2000) als relationale Ethik beschreiben, zeigte sich hier – nicht als Regel, sondern als Haltung. Ethik erschien in der Tonlage meiner Antwort, im kurzen Zögern vor dem Lächeln, in der Art, wie ich das Schweigen aushielte. In solchen Mikromomenten wurde Forschen zu einem Akt des In-Beziehung-Seins, zu einer Form des Mitdenkens (Ellis 2007).

Vielleicht ist Reflexivität genau das: sich sehen zu lassen, ohne zu wissen, was der Blick des Anderen zurückwirft. Jede Begegnung ließ mich aufs Neue spüren, wie meine Worte und Pausen von den Blicken der Kinder geformt wurden. Stille war keine Abwesenheit von Kommunikation, sondern ein Raum, in dem sich Bedeutung neu bildete.

So verschob sich mein Verständnis von Forschung: weg von der Beobachtung, hin zu einem gemeinsamen Denken – zu einem Feld geteilter Fragilität, in dem Erkenntnis nicht produziert, sondern gemeinsam hervorgebracht wird. Diese autoethnografische Haltung ermöglicht es mir, mich als Forscherin zugleich zum Gegenstand der Untersuchung zu machen und über die gesellschaftlichen sowie pädagogischen Kontexte nachzudenken, in denen mein Wissen entsteht. Mein Blick ist bewusst positioniert: Meine persönliche Lernbiografie, meine migrationsbezogenen Forschungen in der Lehrer:innenbildung und meine forschungsbezogene Auseinandersetzung mit Musikpädagogik sind eng miteinander verknüpft.

In diesem Sinne verstehe ich Musik nicht nur als Untersuchungsgegenstand, sondern als Medium, durch das ich mich als Forschende und Lehrende stetig weiterentwickle. Pädagogik erscheint mir dabei weniger als Vermittlung von Wissen, sondern als ein Netz aus Beziehungen, Spannungen und ethischen Entscheidungen.

Die persönliche Reflexion über die ethische Dimension der Stille, die die Frage des Kindes in mir ausgelöst hatte, führte mich schließlich zu einer neuen Überlegung: Wie lässt sich diese ethische Haltung in der pädagogischen Praxis denken – und wo stößt sie an ihre Grenzen?

Die Reflexion über die Ethik der Stille öffnete den Blick für die Lehrkräfte selbst – für jene, die in ihrem Unterricht täglich zwischen Wissen, Beziehung und Zurückhaltung balancieren. Wenn ich ihnen zuhörte, spürte ich, wie sich meine Fragen nach der eigenen Position in ihrer Praxis fortsetzten. Zwei Begegnungen mit Musiklehrkräften, deren unterschiedliche biografische und kulturelle Erfahrungen sie für die Zwischentöne des Unterrichts sensibilisiert hatten, prägten mich dabei besonders und werden im Folgenden dargelegt.

### **Pädagogische Perspektiven im Spiegel von Migrationserfahrung**

Meine Fokussierung auf zwei Lehrkräfte mit eigener Migrationserfahrung war eine bewusste methodische Entscheidung. Dabei ging es mir nicht darum, zu implizieren, dass kulturelle Sensibilität eine Kompetenz sei, die ausschließlich oder primär Menschen mit Migrationshintergrund zugeschrieben werden kann. Ganz im Gegenteil: Ich wollte verstehen, wie sich diese Sensibilität insbesondere im Spannungsfeld einer biografisch verankerten, eigenen kulturellen Positionierung formt. Ihre Perspektiven bieten keine Lösung, sondern eröffnen eine tiefgründige Innensicht in die ethischen und pädagogischen Aushandlungsprozesse, die für alle Lehrkräfte in multikulturellen Kontexten relevant sind – unabhängig von ihrer Herkunft. Die bewusste Wahl dieser Perspektiven dient somit nicht der Verallgemeinerung, sondern der Tiefenschärfe.

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich diese Begriffe in den Begegnungen mit den beiden Musiklehrkräften L12 und L7 entfalten und in der Praxis Gestalt annehmen. Die Begriffe „Ethik der Stille“, „leerer Raum“ und „gestalteter Raum“ sind keine theoretischen Kategorien, sondern aus meiner forschenden Erfahrung heraus gewachsene Beobachtungen. Sie entstanden im Prozess der Auseinandersetzung mit den Unterrichtspraktiken von L12 und L7 und verdichten sich zu einer heuristischen Linse, durch die ich die unterschiedlichen Formen kultureller Sensibilität zu verstehen versuche.

### **Begegnung mit L12 – Die Pädagogik des leeren Raums**

Die erste Perspektive, die mich im Zusammenhang mit dem Thema „kulturelle Sensibilität“ nachhaltig beschäftigte, war die des Musiklehrers L12. Im Jahr 2003, im Alter von siebzehn Jahren, kam er aus Tschechien nach Deutschland, um Cello

zu studieren, und fand hier eine neue Heimat. Seine mittlerweile 22-jährige Erfahrung prägte einen beruflichen Weg in drei Akten: Auf das Diplom an einer deutschen Musikhochschule folgte eine Karriere als Konzertcellist in professionellen Orchestern; anschließend wechselte er an eine Musikschule mit dem Schwerpunkt auf Einzelunterricht. Die radikalste Wende vollzog sich 2019, als er – ohne Lehramtsstudium, über den Quereinstieg – Grundschullehrer für Musik wurde. Seitdem unterrichtet er alle Klassenstufen.

Im Gespräch mit mir erzählte er:

„Zum Beispiel hatten wir letztes Jahr ein Lied von Ayliva – das ist eine Sängerin mit türkischen Wurzeln aus Recklinghausen. Wir haben dieses eine Lied, Beifahrer, gesungen.“

Seine Stimme blieb ruhig, fast sachlich, als er den Namen aussprach. Eine türkischstämmige Sängerin – eine pädagogische Entscheidung unter vielen. Doch für mich war dies kein beiläufiges Detail. Ich, die türkische Forscherin, saß ihm gegenüber, und in genau diesem Moment nannte er eine türkischstämmige Künstlerin. Es war kein gezielter Hinweis, keine bewusste Geste. Doch in diesem Gesprächsmoment entstand ein kurzer Raum der Aufmerksamkeit, der zuvor nicht vorhanden war – ein Raum, in dem ich mich unversehens in der Rolle eines kulturellen Referenzpunkts wiederfand. Seine Methode der Inklusion – „wir singen auch türkische Lieder“ – wies mir zugleich eine Rolle zu: die der stillen Expertin für die eigene Kultur. In dieser Sekunde spürte ich den feinen Unterschied zwischen einem Sprechen *über* eine Kultur und dem In-Beziehung-Treten *mit* ihr – oder mit einer Person, die sie verkörpert.

Die populäre Musik, auf die er sich bezog, war mir nicht vertraut. Die Erwartung, als „türkische Forscherin“ automatisch alle kulturellen Ausdrucksformen zu kennen oder zu repräsentieren, warf mich auf mich selbst zurück. Sollte ich nun das Sprachrohr einer gesamten Kultur sein – oder einfach ich selbst? Diese persönliche Verunsicherung konfrontierte mich unmittelbar mit jener grundlegenden Frage, die auch viele Musiklehrkräfte in ihrem interkulturellen Alltag beschäftigt: der unmöglichen Erwartung, jede musikalische Zugehörigkeit zu kennen und zu verstehen.

In mir reifte eine Erkenntnis: Vielleicht geht es bei kultureller Sensibilität im Musikunterricht gar nicht um umfassendes Wissen, nicht um enge kulturelle Kompetenz. Vielleicht geht es vielmehr um eine Haltung – um die Fähigkeit, das Nichtwissen auszuhalten, die eigene Position beständig zu reflektieren und dennoch in Beziehung zu treten. Muss man alle musikalischen Zugehörigkeiten kennen, um kulturell sensibel unterrichten zu können? Oder reicht es aus, die eigenen persönlichen und professionellen Grenzen – bei gleichzeitiger Offenheit für Weiterentwicklung – anzuerkennen und gerade darin eine Form ethischer Praxis zu sehen?

Während ich noch über diese Spannung nachdachte, erläuterte er seine pädagogischen Grundsätze:

„Es gibt Musik, die ist primitiv und blöd. Das gibt es ganz, ganz viel. Gerade an der Grundschule gibt es viele Lieder, die primitiv und einfach schlecht sind. Ich versuche, die nicht zu machen. Ich nehme Lieder, die musikalisch etwas aussagen und wertvoll sind.“

Wenn es um religiöse Inhalte ging, wählte er eine ähnliche Zurückhaltung: „Ich versuche, das zu machen, wo kein Jesus vorkommt [...] dann können auch die muslimischen Kinder mitsingen.“

Etwas später, fast beiläufig, fügte er hinzu: „Dann machen wir natürlich im Lehrplan auch ein bisschen Komponisten, also Johann Sebastian Bach und so – ‚die Kultur‘ quasi.“

In diesem beiläufigen „Bach und so – ‚die Kultur‘ quasi“ lag mehr, als es auf den ersten Blick schien. Es klang nach Routine – und zugleich nach einem Bedürfnis, sich auf etwas zu stützen, das Sicherheit und Orientierung bot. Vielleicht war es auch der Versuch, in der Vielfalt Halt zu finden – eine gemeinsame Klangsprache zu schaffen, die keiner Übersetzung bedurfte. Doch was wie eine neutrale pädagogische Haltung klang, konnte unterschwellig eine bestimmte kulturelle Ordnung nahelegen. Seine Berufung auf die Universalität der Musik war kein theoretisches Ideal, sondern ein praktischer Rahmen, der Stabilität und ein friedliches Miteinander ermöglichen sollte. In der Praxis jedoch blieb diese Universalität an das Vertraute gebunden – an eine Ästhetik, die er kannte und der er vertraute. Sein Bezug auf das „Wertvolle“ und seine Distanzierung vom „Primitiven“ spiegelten das Bestreben wider, Qualität und Zugänglichkeit zu verbinden, ohne dabei zu polarisieren.

Als ich seine Äußerungen im Ganzen hörte – seine Pausen, sein Zögern, sein Ringen um die treffendste Bedeutung, sein Ideal von einer friedlichen, gleichberechtigten Klasse und die vermeintliche Neutralität der Musik –, da hallte in mir dennoch eine Frage nach: Schafft diese Suche nach einem neutralen, universellen Konsens am Ende nicht doch eine unsichtbare Hierarchie? Diese ästhetische Unterscheidung speiste sich dabei nicht nur aus einem Bedürfnis nach pädagogischer Sicherheit, sondern auch – möglicherweise unbewusst – aus normativen Urteilen des westlich geprägten Kanons der Kunstmusik, in dem L12 sozialisiert wurde. Indem er eine Ästhetik als ‚wertvoll‘, eine andere als ‚primitiv‘ klassifizierte, schien er zwar zu einen, markierte damit jedoch zugleich unausgesprochene Grenzen. Es sind jene Normen, die festlegen, welche Musik als wertvoll und ‚kulturell‘ gilt, – und welche sie zur bloßen Primitivität abstempeln.

Mit dem Ausdruck „leerer Raum“ meine ich nicht das Fehlen von Inhalt, sondern eine Form pädagogischer Zurückhaltung – einen Raum, in dem das Nichtgesagte ebenso wirksam ist wie das Gesagte. Seine Pädagogik beruhte nicht darauf, immer

mehr hinzuzufügen, sondern vielmehr darauf, manches bewusst wegzulassen – etwa Lieder mit religiösen oder allzu populären Bezügen, also Themen, die zu Diskussionen führen könnten. „Bislang hat sich noch kein Elternteil beschwert“, sagte er.

Was nicht vorkam, konnte auch nicht stören, nicht berühren, nicht verhandelt werden. Damit verdichtete sich für mich die Frage: Ist eine Stille, die aus pädagogischer Vorsicht entsteht, noch Teil einer Ethik der Stille – oder bereits ihr Gegenteil? Vielleicht ist der „leere Raum“, den L12 in seinem Unterricht schafft, beides zugleich: ein Akt stiller Ethik – der Versuch, Harmonie zu wahren, ohne Konflikte zu provozieren. Und doch ist derselbe Raum zugleich eine Grenze, die kulturelle Differenzen zum Verstummen bringt. Zwischen dem Wunsch, niemanden auszuschließen, und der Sorge, etwas Falsches zu sagen, entsteht jene fragile Balance, in der sich kulturell sensible Pädagogik tagtäglich neu erfinden muss – und in der auch ich als Forscherin meine eigene Position immer wieder neu verhandeln muss.

### **Begegnung mit L7 – Die Pädagogik der gestalteten Räume**

Eine zweite, für mein Nachdenken ebenso zentrale Perspektive eröffnete mir eine Musiklehrerin (im Folgenden als L7 bezeichnet), deren pädagogische Praxis mich in eine völlig andere Richtung führte. Ihre Biografie ist von einer globalen Musikkarriere geprägt: Bevor sie sich dem Grundschulunterricht zuwandte, war sie als klassische Kontrabassistin in professionellen Orchestern in Köln, Frankfurt, Bremen und im europäischen Ausland tätig. Diese internationale Erfahrung – sie arbeitete in Spanien, Schweden und Polen und spricht sieben Sprachen – bildet das Fundament ihrer pädagogischen Haltung. „Ich bin keine ausgebildete Lehrerin, ich bin Orchestermusikerin gewesen“, stellte sie klar und betonte damit eine berufliche Identität, die im Musizieren und in der künstlerischen Praxis verwurzelt ist.

Während mich L12s Pädagogik mit der Ethik des bewussten Weglassens konfrontiert hatte, eröffnete mir L7s Arbeit eine gänzlich andere, ebenso kraftvolle Dynamik: eine Pädagogik der gestalteten Räume. Ihr Unterricht ist kein Ort des Innehaltens, sondern des aktiven Hinzufügens und gemeinsamen Gestaltens. Im Mittelpunkt stehen drei methodische Säulen: die chorische Stimmbildung nach der JEKISS-Methode, die solmisierende Ward-Methode sowie das Musiktheater.

Ihr Ansatz ist zutiefst körperlich und inklusiv. „Die Kinder müssen verknüpfen, und dadurch, dass ich mit Zahlen, mit Bewegung und mit Hören arbeite, haben in der Regel auch die Kinder keine Probleme, dem Unterricht zu folgen, die noch kein Deutsch sprechen“, erklärte sie.

Kulturelle Sensibilität erschien hier nicht als Wissen *über* Kulturen, sondern als die Fähigkeit, einen multisensorischen, sprachunabhängigen Zugang zur Musik

zu schaffen – einen Raum, der von vornherein für alle Körper und Ohren gedacht ist.

Die transformative Kraft dieser Haltung zeigte sich besonders in L7s Arbeit mit Musiktheater. Von einem Jungen, der keine der bereits vorhandenen Rollen bekam, berichtete sie: „Dann habe ich mit ihm überlegt [...] wo können wir für dich einen Platz erfinden, den du gerne magst. Wir haben also Rollen dazu geschrieben [...] Das Kind hat seinen Auftritt gehabt. Es hat das mitgestalten können.“

In L7s Praxis war die Rolle der kultursensiblen Lehrkraft nicht an die Repräsentation einer spezifischen Identität oder Kultur gebunden, sondern an die Erfindung neuer Positionen und Zugehörigkeiten durch gemeinsames künstlerisches Tun. „Man hat da wirklich für jedes Kind einen Platz – entsprechend seiner Stärken“, sagte L7. „Und man lernt als Team, dass wir gemeinsam eine Produktion auf die Beine stellen – und dass jedes Kind auch seinen Wert hat.“

Diese beiden pädagogischen Haltungen – L12s Ethik des vorsichtigen Aussparens und L7s Praxis des aktivierenden Gestaltens – konfrontierten mich mit meinen eigenen forschungsbezogenen Erwartungen. Hatte ich unbewusst den Maßstab angelegt, dass kulturelle Sensibilität notwendigerweise die Sichtbarmachung von Kultur bedeuten müsse? Beide Lehrkräfte schienen, jede auf ihre Weise, einen anderen Fokus zu setzen: nicht auf die Repräsentation des Unterschiedlichen, sondern auf die Schaffung eines egalitären, gemeinsamen Erfahrungsraums – sei es durch dessen behutsame Entleerung oder durch kreative Neuerfindung. Damit begann sich meine theoretische Suche nach diskursiven Spuren kultureller Sensibilität zu verschieben. Vielleicht, so dachte ich, spielt sie sich weniger in expliziten Benennungen ab, als in den fortwährenden ethischen Aushandlungen der Lehrkräfte – in der Art und Weise, wie sie den pädagogischen Raum gestalten, begrenzen oder öffnen, um innerhalb des spezifischen Klassenkontextes überhaupt erst eine geteilte Bedeutung zu ermöglichen.

L7 beschrieb explizit, wo sie Grenzen setzt:

„Wo ich vorsichtig bin ... ist, wenn es Lieder sind, die nicht jugendfrei sind. Manchmal gibt es Kinder, die wünschen sich Lieder, da geht es um Sexismus, da geht es um Gewalt. Da habe ich als Pädagogin eine Verantwortung zu sagen: Liebe Kinder, das können wir hier nicht machen, das ist nicht in Ordnung.“

Ebenso betonte sie die Notwendigkeit politischer Neutralität. Diese klaren, kommunizierten und begründeten Grenzen zeigten mir, dass die von mir gesuchte ‚Ethik der Stille‘ nicht in der Abwesenheit von Handeln liegt, sondern in der Klarheit einer verantwortungsvollen Setzung.

Abschließend erweiterte L7 den Blick über die eigene Unterrichtspraxis hinaus und verwies auf die systemischen Bedingungen, die kulturell sensible Pädagogik überhaupt erst ermöglichen oder verunmöglichen. Sie sprach von überfüllten Klassen, Personalmangel und der Überlastung der Kolleg:innen. „Es ist unmöglich, dem gerecht zu werden ... und die Lehrkräfte gehen kaputt ... Sie sind alleine“, konstatierte sie nüchtern.

Diese strukturellen Belastungen werfen auch ein neues Licht auf L12s „leeren Raum“: Was als ethische Zurückhaltung intendiert ist, kann zugleich als Überlebensstrategie in einem überfordernden System gelesen werden. Ihre Worte rissen mich aus der Fokussierung auf die mikroethischen Momente heraus und konfrontierten mich mit der harten Realität des Schulsystems. Meine Reflexion über Stille und Handeln musste fortan diese größere Dimension der strukturellen Bedingungen mit einbeziehen. In dieser Perspektive erscheint die Frage nach kultureller Sensibilität nicht nur als eine der pädagogischen Haltungen, sondern ebenso als eine der institutionellen Verantwortung und Unterstützung.

### **Vom leeren zum gestalteten Raum: Eine Frage der Haltung**

Die Analyse der hier versammelten Begegnungen – der Unterrichtsbeobachtungen, Interviews und schulinternen Dokumente – führt zu einer doppelten Einsicht: Kulturell sensible Musikpädagogik in Deutschland ist längst institutionell verankert, zugleich aber strukturell herausgefordert. Sie oszilliert fortwährend zwischen pädagogischer Vision und schulischer Realität.

Meine eigene Reise durch dieses Spannungsfeld war von Momenten der Selbstreflexion geprägt, die mich unmittelbar in die Dynamik von Positionierung und Repräsentation hineinzogen. Die Begegnungen mit L12 und L7 gaben mir die Begriffe, um diese Erfahrung zu fassen. Zwischen ihren beiden pädagogischen Haltungen – dem leeren Raum der Zurückhaltung und dem gestalteten Raum der aktiven Partizipation – entfaltet sich das gesamte Spektrum dessen, was kulturelle Sensibilität in der Praxis bedeuten kann.

Beide Ansätze verweisen auf unterschiedliche Formen von Ethik: Die eine sucht Schutz in der Stille, die andere Verantwortung im Handeln. In meinem eigenen Forschungsprozess habe ich gelernt, dass sich diese beiden Pole nicht ausschließen, sondern einander bedingen. Stille kann eine ethische Geste sein – aber nur, wenn sie bewusst gewählt wird. Handlung kann eine Form von Sensibilität sein – aber nur, wenn sie aus Achtsamkeit hervorgeht.

Damit markiert diese Reflexion den vorläufigen Endpunkt einer persönlichen und wissenschaftlichen Transformation. Ich begann, kulturelle Sensibilität nicht mehr als festes Ziel, sondern als eine beständige Bewegung zu verstehen – als ein fortwährendes Balancieren zwischen Wissen und Nichtwissen, Nähe und Distanz, Sprechen und Schweigen. In der Musik, im Unterricht und im Forschen entsteht so ein Raum, in dem kulturelle Differenz nicht aufgelöst, sondern hörbar gehalten

wird – als ein gemeinsamer Klang, der weder vereinnahmend noch ausschließend ist, sondern aus der Begegnung selbst hervorgeht.

## Danksagung

Diese autoethnografische Reflexion entstand im Rahmen meines neunmonatigen Postdoc-Aufenthalts am Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln. Mein Dank gilt Prof. Dr. Christian Rolle für seine fachliche Begleitung und wertvolle Unterstützung während dieser Forschungsphase.

Der Aufenthalt wurde durch das Förderprogramm 2219 des Wissenschaftlich-Technologischen Forschungsrats der Türkei (TÜBİTAK) ermöglicht, dem ich für die finanzielle Förderung herzlich danke. Ebenso danke ich der Hacettepe-Universität für die institutionelle Unterstützung und die Gewährung des Forschungsfreisemesters.

Mein besonderer Dank gilt den Lehrer:innen L12 und L7, die durch ihre Offenheit, ihre Zeit und ihre Erfahrungen diese Forschung überhaupt ermöglicht haben.

Schließlich danke ich allen Kolleg:innen, Mitarbeiter:innen und Freund:innen am Department für Kunst und Musik der Universität zu Köln, deren Anregungen, Hilfsbereitschaft und Herzlichkeit meinen Aufenthalt zu einer bereichernden Erfahrung gemacht haben.

## Literatur

Ellis, Carolyn / Bochner, Arthur P. 2000. „Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject“. In *Handbook of Qualitative Research*. Hg. Norman K. Denzin / Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage Publications. S. 733–768.

Ellis, Carolyn. 2007. „Telling Secrets, Revealing Lives: Relational Ethics in Research with Intimate Others“. In *Qualitative Inquiry* 13, Nr. 1. S. 3–29.

## Bibliografische Notizen

**Ulrich Morgenstern / Thomas Nußbaumer (Hg.). 2024. *Pathways in Early European Ethnomusicology. Pioneers and Discourses*. Wien: Böhlau Verlag (= Musik Traditionen, Band 4. Hg. U. Hemetek). 280 Seiten.**

Der englischsprachige Sammelband *Pathways in Early European Ethnomusicology. Pioneers and Discourses*, herausgegeben von Ulrich Morgenstern und Thomas Nußbaumer, erschien 2024 im österreichischen Böhlau Verlag als Band 4 der von Ursula Hemetek herausgegebenen Reihe *Musik Traditionen (Music Traditions)*. Er basiert auf Beiträgen des Symposiums *Folk Music Research, Folkloristics, and Anthropology of Music in Europe. Pathways in the Intellectual History of Ethnomusicology*, das vom 17. bis 19. Oktober 2019 am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) in Kooperation mit der Universität Mozarteum Salzburg stattfand. Das Buch präsentiert neben der Einleitung der Herausgeber zehn Einzelbeiträge zur europäischen Frühgeschichte der Musikethnologie. Der Rezension liegt die Publikation als eBook zugrunde, ein gedrucktes Exemplar wurde angefragt, lag zum Rezensionszeitpunkt allerdings nicht vor.

Auf dem Titel des Buches lauscht eine im kroatischen Požega sitzende Skulptur, gefertigt durch die Künstlerin Tatjana Kostanjević, lachend ihrer Umgebung. Sie bildet den kroatisch-österreichisch-jüdischen Forscher Friedrich Salomon Krauss (1859–1938) nach, der nicht nur als Sexualwissenschaftler und Slawist, sondern auch als Ethnograf volkstümlicher Musik wirkte. Der Band eröffnet mit einer kurzen Einleitung Ulrich Morgensterns im Namen beider Herausgeber, in welcher das Anliegen der Publikation, das dem Buch zugrundeliegende Symposium sowie die Beiträge des Buches vorgestellt werden, worauf eine Danksagung folgt. Im Anschluss folgen die einzelnen Beiträge, die sich in zwei große Abschnitte untergliedern: „I. Author-Centred Studies“ und „II. National and Regional Studies“. Bożena Muszkalska befasst sich mit dem Werk des Polen Oskar Kolberg (1814–1890) (S. 15ff.), Anders Hammarlund mit dem Einfluss des deutsch-jüdischen Musikers und Musikforschers Abraham Baer (1834–1894) auf schwedische Ethnomusicology (S. 43ff.) und Marcello Sorce Keller mit dem musikethnografischen Wirken des Franzosen Julien Tiersot (1857–1936) (S. 61ff.). Darauf folgen László Felföldis Auseinandersetzung mit Réthei Prikkel Marián (1871–1925), einem Pionier der Erforschung ungarischer Volkstänze (S. 83ff.), sowie Michael Lukins Beschäftigung mit dem sowjetisch-jüdischen Musikforscher Moisei Beregovski (1892–1961) und dessen Erforschung jüdischer Musik in der Ukraine zwischen den Weltkriegen (S. 107ff.). Bei der Zuordnung des nächsten Beitrags zu einem der beiden großen Abschnitte I. und II. liegt im Buch ein formaler Fehler vor: Im Inhaltsverzeichnis wird der Folgebeitrag ab Seite 143 dem Abschnitt „II.“

National and Regional Studies“ zugeordnet, was nach Ansicht des Rezessenten die falsche Zuordnung darstellt. Im Buchtext selbst beginnt der Abschnitt II. erst ab Seite 167. In dem uneindeutig zugeordneten Beitrag befasst sich Olga Pashina mit der fachgeschichtlichen Aufarbeitung russischer Volksliedforschung durch den Russen Evgenii Gippius (1903–1985). Es folgen im Abschnitt II. Aufsätze von Ulrich Morgenstern zur Volksmusikforschung in der Habsburgermonarchie zwischen 1818 und 1914, speziell zum auf dem Buchcover abgebildeten Friedrich Salomon Krauss, sowie von Tamila Dzhanizade zu russischen Diskursen über zentralasiatische Musik in der Vor-Sowjet- und frühen Sowjet-Zeit, basierend auf Konzepten und Musiksammlungen des deutschen Forschers August Friedrich Eichhorn (1844–1910/1911). Es folgt der Beitrag von Iryna Dovhaliuk und Larysa Lukashenko zur Erforschung galizischer Volksmusiken durch die Ukrainer Osyp Rozdolsky (1872–1945), Filaret Kolessa (1871–1947) und Stanislav Liudkevych (1879–1979) im frühen 20. Jahrhundert. Das Buch endet mit Dániel Liptáks Ausführungen zu anthropologischen Perspektiven der Ungarn Lajos Vargyas (1914–2007), Pál Járdayi (1920–1966) sowie Oszkár Dincsér (1911–1977) zwischen 1935 und 1944 im Vergleich zu Alan P. Merriams (1923–1980) *Anthropology of Music* (1964). Es folgen Kurzbiografien der Autor:innen sowie ein Namensregister.

Das Buch fokussiert zentraleuropäische Forschungsgeschichte der Musikethnologie, bevor sich dieser Terminus oder vergleichbare Bezeichnungen wie Ethnomusikologie überhaupt akademisch etablierten. Es schafft somit einen fachhistorischen Gegenpol zur etablierten Geschichte US-amerikanischer Ethnomusicology, aber auch zu anderen Frühgeschichten der Musikethnologie wie der Berliner Vergleichenden Musikwissenschaft um Hornbostel, Sachs und Stumpf. Die Publikation in englischer Sprache und im Open Access garantiert eine hohe Zugänglichkeit für die interessierte Fachcommunity und darüber hinaus. Exemplarisch zeigen die versammelten Beiträge die Kontinuitäten musikethnologischer Methoden, Ideen und Gegenstände auf, die bereits vor einer akademischen Etablierung der Musikethnologie existierten. Gleichzeitig verdeutlichen sie, wie die Erforschung lokaler Musiktraditionen an die Aktivitäten einer kleinen Forschungsgemeinschaft, oftmals gar engagierte Einzelpersonen, geknüpft war. Wie sehr diese Erforschung auch Kind ihrer jeweiligen Zeit war, wird deutlich in den kritischen Verweisen auf Formen der Diskriminierung, Vorstellungen kultureller Überlegenheit und kultur- und wissenschaftspolitische Abhängigkeiten. Diese Kritik hätte vielfach noch konkreter gemacht werden können. So stellt sich beim Lesen die Frage, ob die oben bewusst aufgegriffene unterteilende Orientierung an Autor:innen und Nationen bzw. Regionen nicht Personenkult und Nationalismen Vorschub leistet. Eine z.B. methodisch oder gegenstandsbezogene Unterteilung des Buches wäre auch vorstellbar gewesen und hätte das internationale und grenzüberschreitende Anliegen des Buches unterstrichen.

Besondere Tiefe entwickeln die einzelnen Kapitel dort, wo sie nicht bloß einfach Wissenschaftsgeschichte chronologisch nacherzählen, sondern diese mit aktuellen Fragen nach Wissenschaftsethik und den Entstehungsbedingungen akademischen Wissens verknüpfen. Eindrücklich gelingt dies beispielsweise in Michael Lukins Beitrag über Moisei Beregovskis Forschung zu jüdischer Musik in der Ukraine zwischen den Weltkriegen, wenn Lukin auf den Widerspruch zwischen Beregovskis jüdisch-kleinbürgerlich geprägtem Forschungsfeld und der stalinistischen Wissenschaftsideologie verweist, eine Disparität, welche Beregovskis wissenschaftliche Integrität untergrub und für welche dieser zu 10 Jahren Haft im sibirischen Sonderlager OserLag verurteilt wurde. Wie international orientiert und grenzübergreifend Musikforschung bereits vor mehr als über 100 Jahren agierte, zeigt sich besonders an den Querverbindungen zwischen den einzelnen Artikeln. Wenn Olga Pashina in ihrem Beitrag über Evgeniia Linëvas (1853–1919) bahnbrechende Phonographen-Aufnahmen russischer polyphoner Lieder und den Streit über die nachträgliche Harmonisierung nicht harmonisch begleiteter Lieder durch Lied-Sammler:innen in Russland schreibt, zeigt das Auftauchen Linëvas und des gleichen Streites in Österreich im Beitrag Morgensterns transnationale Forschungsgeschichte auf. Dies unterstützt das Grundanliegen des Buches, europäische Zusammenhänge und Kontinuitäten in den Mittelpunkt zu rücken.

Die Vielfalt der Perspektiven der Autor:innen tröstet auch über kleinere Schwächen hinweg. So lässt die niedrige Bildauflösung im eBook die Details der Grafiken nur schlecht erkennen. Auch fällt die sprachliche Qualität des Englischen unterschiedlich aus, ohne dabei jedoch Inhalt und Form ernsthaft zu gefährden.

Das Buch *Pathways in Early European Ethnomusicology. Pioneers and Discourses* stellt somit einen spannenden Einblick in die Vor- und Frühgeschichte europäischer Musikethnologie dar. Es versammelt vielfältige zentraleuropäische Perspektiven, setzt diese in Relation zueinander und schafft so in einer Publikation versammelt eine vorbildliche Rückschau auf musikethnologische Fachgeschichte. Diese verdeutlicht letztlich nicht nur vergangene Wissenschaft, sondern bietet in ihrer Hervorhebung wissenschaftlicher Kooperationen, methodischer und theoretischer Kontinuitäten sowie grenzüberschreitendem Forschen auch Anknüpfungspunkte für Musikethnologie im 21. Jahrhundert.

(Sean Prieske)

## Berichte aus dem Institut

### Stiftungen

Von Frau **Gabriele Stein**, Köln, erhielten wir 20 Liederhefte und Liederbücher, u.a. sieben Hefte mit Liedern von den Bläck Fööss und 11 Hefte mit Populärmusik zum Teil vom Anfang des 20. Jh. Herr **Martin Bierwisch**, Budenheim, stiftete das umfangreiche Buch *Musik i Norden* von Greger Andersson. Herr **Roland van Rißenbeck**, Viersen, bereicherte unser Archiv um sieben historische kirchliche Gesangbücher. Frau **Beatrix Kraus**, Köln, stiftete das *Große Buch der Lieder* aus dem Jahr 1920. Mit 24 Liederheften, z. T. für Blockflöte, ergänzte Frau **Stefanie Rogg**, Köln, unseren Bestand. Auch unser Audio-Archiv erhielt interessanten Zuwachs: sieben Schallplatten mit politischen Liedern, gestiftet von Frau **Renée Bertrams**, Waldbröl. Außerdem erreichte unser Archiv vermittelt über Frau **Sabine Brüggemann**, Köln, eine umfangreiche Sammlung von Büchern, Programmheften und Zeitschriften aus dem Bereich Jazz bzw. dessen Umfeld aus dem Nachlass des Jazzliebhabers Herr Roland Treude. Im November schließlich erhielt das Institut eine umfangreiche Stiftung der Tanzpädagogin Frau **Petra Zierul**, Düsseldorf. Es handelte sich dabei um 104 Schallplatten mit europäischen Volkstänzen und einigen Squaredance-Musiken u.a. der Firmen Kögler, Calig, Folkraft, Fidula und Möseler sowie um rund hundert Hefte mit Tanzbeschreibungen und mit skandinavischen Tänzen nebst einigen Liederheften und Fachbüchern zum Thema Volkstanz.

**Allen Stifterinnen und Stiftern sei sehr herzlich gedankt!**

### Aktivitäten

Am 10.7.2025 veranstaltete das Institut für Europäische Musikethnologie ein kleines Symposium mit anschließendem Sommerfest. In der Reihenfolge der Vorträge: Dr. Astrid Reimers zu der Forschungsgeschichte des Instituts, Dr. Ronja Kampschulte und Prof. Dr. Christian Rolle zum Projekt *dialoguing@rts*, Dr. Sean Prieske zu seinen Forschungsschwerpunkten, Dr. Rim Irscheid (King's College, London) zu *Curating, Ethics and Care* sowie Prof. Dr. Matthew Machin-Authenrieth (University of Aberdeen/Scotland) zu seiner Forschung über Musik, Flamenco und kulturelles Erbe in *Al Andaluz*.

**Rose Campion** vertrat bis April 2025 die Juniorprofessur für Musik und Migration. Im Oktober reichte sie ihre Doktorarbeit an der Universität Oxford ein, wo sie Mitglied des „Centre on Migration, Policy and Society“ (COMPAS) war. In ihrer Dissertation mit dem Titel *Sounding Diversity: Racialised Migrants, World Music, and Integration in Germany* untersucht sie die beruflichen Strategien von rassistisch diskriminierten Migrant:innen in der Weltmusikszene NRWs und das politische Umfeld, in dem sie arbeiten. Die

einzelnen Kapitel konzentrieren sich auf die Prekarität der freiberuflichen Arbeit, Einbürgerungsprozesse, Qualifikationsanerkennung, die Mindesthonorar-Debatte und Diversitätspolitik in der staatlichen Musikförderung in NRW. Das letzte Kapitel reflektiert über das Projekt *Kurdische Musikerinnen in Deutschland*, das 2024 am Institut für Europäische Musikethnologie angesiedelt war, sowie den Prozess der Koproduktion in der Ethnologie. Bevor Rose Campion im Februar 2026 ihre Dissertation verteidigt, wird sie drei Monate bei einer Flüchtlingshilfsorganisation in Indonesien verbringen. Sie bedankt sich beim Institut sowie bei den Kolleg:innen und Studierenden im Fach Musik für zwei Jahre inspirierender Begegnungen, ein unterstützendes Umfeld für Forschung und Entdeckungen und viele schöne Erinnerungen.

**Dr. Linus Eusterbrock** lehrt und forscht als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Lehrstuhl von Christian Rolle an der Universität zu Köln. Gemeinsam mit Christian Rolle und Roman Bartosch (Englisches Seminar II, UzK) leitet er das BMBF-Projekt *Eco-critical Literacy in musik- und literaturbezogenen Praxen kultureller Bildung* (2024–2026). Als Musikvermittler war er am Komposition- und Bildungsprojekt *LAUTE BÄUME* des Podium-Musikfestivals Esslingen 2025 beteiligt. Er betreibt die Seite [www.musik-klima.de](http://www.musik-klima.de), die sich mit musikalischen Perspektiven auf die Klimakrise auseinandersetzt.

**Dr. Ronja Kampschulte** war im Rahmen des EU-Horizon-Projekts *dialoguing@rts* 2025 im Arbeitspaket 3 unter der Leitung von Prof. Dr. Christian Rolle für die Forschung zu bestehenden kulturellen Projekten verantwortlich. Im Mittelpunkt standen sechs Fallstudien aus den Bereichen formelle, non-formelle und informelle Kulturelle Bildung: die transkulturelle Orchesterakademie der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, das Festival Pomirenja sowie das TAKT-Festival in Novi Sad (Serbien) im Kontext des „Artivism“, ein Drum-Circle-Ansatz an einer Kölner Hauptschule, das :juba-Festival des Zamus Köln in Zusammenarbeit mit dem Gymnasium Köln-Pesch, die Weiterbildung in ritueller Tanzpädagogik des Vereins Tanz der Kulturen in Hamburg sowie das partizipative Straßentheater Teatro Due Mondi in Faenza (Italien). Zudem wurde in Kooperation mit der Kulturabteilung der Stadt Ulm eine erste teilhabeorientierte Künstler\*innenresidenz in einem sozial benachteiligten Stadtteil umgesetzt. Grundlage war ein ethnographischer Forschungsansatz, der die Community-basierte partizipative Forschung integriert. In Zusammenarbeit mit der Universität Verona werden u. a. individuelle Kompetenzportfolios der Teilnehmenden entwickelt. Parallel beteiligte sich die Universität zu Köln an der Erstellung des Deliverables D1.3, das ein analytisches Rahmenmodell für das Verständnis von Cultural Literacy in der Kulturellen Bildung und Kulturpolitik erarbeitet.

Darüber hinaus besuchte Kampschulte mehrere wissenschaftliche Veranstaltungen, darunter z.B. das SIMM-Research-Seminar sowie die Tagung *Perspektiven einer machtsensiblen Musikvermittlung* der Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel. Die Generalversammlung des Konsortiums

fand in der diesjährigen Kulturhauptstadt Chemnitz statt und brachte die beteiligten Projektpartner aus Italien, Serbien, Deutschland, Norwegen, Finnland, Uganda und Neuseeland zusammen. Im Frühjahr organisierte Kampschulte zusammen mit Prof. Dr. Christian Rolle und Vera Schaub zudem einen Workshop für ein im Rahmen von *dialoguing@rts* eingerichtetes Co-Forschungsteam, wobei kulturpraktische Partner\*innen aktiv in Datengenerierung und -interpretation eingebunden und damit partizipative Forschungsansätze im Projekt gestärkt werden.

Am 13. und 14. Dezember spricht Kampschulte auf der Jahrestagung des ICTMD-Ö der Kunsthochschule Graz über die Bedeutung von partizipativen Forschungsmethoden im *dialoguing@rts-Projekt* und Verknüpfungspunkte zur künstlerischen Forschung. Mitte November hält sie eine Keynote bei dem Aktionstag Empowerment für Musikvermittler\*innen der Musikvermittlung der Universität zu Köln.

**Prof. Dr. Oliver Kautny** stellte das Thema *Musikpädagogik und Empathie*, mit dem er sich im Rahmen seines Forschungssemesters eingehend beschäftigte, in das Zentrum des Sommersemesters 2025. Eine besondere Stellung nahm darüber hinaus – weiterhin – das kollaborative Forschungsprojekt zu *Hip-Hop's Fifth Element: Knowledge, Pedagogy, and Artist-Scholar Collaboration* ein. Während das englische Teilprojekt (gefördert von der ARHC) im Laufe des Jahres abgeschlossen wurde, konnte das in Köln betreute und am Cologne Hip Hop Institute (CHHI) angesiedelte DFG-Projekt bis 2026 verlängert werden, u.a. um noch ausstehende künstlerische Forschungsprojekte, Gastvorträge, Workshops umzusetzen und eine weitere, die in diesem Projekt verortete Dissertation der Tanzwissenschaftlerin Frieda Frost voranzutreiben.

Im Folgenden seien einige besondere Veranstaltungen hervorgehoben, die im Rahmen des DFG-Projektes durchgeführt wurden. Im Rahmen des Seminars *Musikpädagogik und Ethik* war im Februar 2025 der Rapper, Diplom-Pädagoge, Buchautor und Instrumentalist Roger Rekless zu Gast, der von zwei Studierenden des Seminars in einer öffentlichen Diskussionsveranstaltung interviewt wurde.

Im Mai diesen Jahres wurden die (Zwischen-)Ergebnisse des DFG-Projektes auf einer von der DFG und dem britischen AHRC einberufenen Konferenz präsentiert.

An einer bemerkenswerten Tagung zu *Competition in Music* nahm Kautny vom 1.–3.9.2025 an der UdK in Berlin teil. Anlässlich eines geplanten Handbuchs zu dieser Thematik (Oxford Handbook Series) kamen in Berlin über 40 Musikwissenschaftler\*innen und Musikpädagog\*innen aus den USA, Südamerika, Asien und Europa (unter ihnen Klaus Näumann, ehemaliger Juniorprofessor am IfEM) zusammen, um drei Tage lang intensiv über die Konzeption der eigenen Artikel sowie über die Gesamtkonzeption des Buchs zu diskutieren. Kautny

stellte hier seinen Entwurf zum Thema *Competition in Rap-Music and its Representation in the Hip-Hop Movie 8 Mile* vor.

Im Oktober widmete sich Kautny schließlich einem Thema, das ihn seit Beginn seiner wissenschaftlichen Vita begleitet (siehe Publikationen): Arvo Pärt. Anlässlich des 90. Geburtstags des Komponisten wurde Kautny ins Konzerthaus Wien eingeladen, um am 18.10.2025 beim dortigen Geburtstagskonzert (u.a. mit Paavo Järvi) ein Konzertgespräch mitzugesten.

Am 30.10. kam mit Samy Deluxe einer der bisher prominentesten Gäste des CHHI nach Köln. In einem öffentlichen Gespräch erörterten Samy Deluxe und Oliver Kautny – ausgehend von dem soeben erschienenen neuen Album des Künstlers – musikästhetische, ethische und pädagogische Themen. Im Anschluss gab Deluxe im Rahmen einer Masterclass sieben Nachwuchsmusikern Feedback zu ihren Song- und Beatprojekten. Parallel hierzu gab DJ Fly Jay am Montessori-Gymnasium Köln einen DJing-Workshop für die dortige Technik-AG, die von einer Alumna des Fachs Musik, der Musiklehrerin Eva Schulze Meßing, begleitet wird.

Im Dezember wird sich Kautny abermals der Frage widmen, welche hochschuldidaktischen Konsequenzen aus den Forschungsergebnissen des DFG-Projektes gezogen werden sollten. Zuvor hatte er sich bereits (zusammen mit Reinhard Schaub und Chris Kattenbeck) mit der Implementierung des künstlerischen Fachs Producing an der Universität zu Köln beschäftigt (*Songwriting in Music Education – Forschung, Perspektiven und Trends*, Tagung Universität Paderborn; siehe auch Publikationen). Nun wird Kautny das Augenmerk auf das künstlerische Fach DJing richten, das seit 2024 im Fach Musik von dem weltweit ersten Lehramtsstudierenden studiert wird. Den von ihm begleiteten Implementierungsprozess wird er am 11. und 12.12.25 in Halle auf der Tagung *Hands on Sonic Skills. Erfahrungspraktische Zugänge zu Klang, Musik und Medien in der musikwissenschaftlichen Ausbildung* vorstellen.

**Johannes Nilles** absolvierte von Februar bis April 2025 einen Forschungsaufenthalt am Institut für Ethnomusikologie der Kunsthochschule Graz (Österreich). Er nahm an den dortigen Institutsaktivitäten teil und stellte im Forschungskolloquium von Kendra Stepputat und Sarah Weiss sein Promotionsprojekt vor. Zudem besuchte er die nahegelegene Gustav Mahler Privatuniversität für Musik in Klagenfurt, wo er an einem von Eckehard Pistrick organisierten und unter der Leitung von Klaus Falschlunger durchgeföhrten Workshop zu indischer Musik teilnahm. Im Juni 2025 reiste Johannes Nilles gemeinsam mit seinem Forschungspartner João Araújo zur Jahrestagung der European Association for Music in Schools nach Évora (Portugal). Dort präsentierten sie in Form eines Vortrags und eines Posters ein kollaboratives Forschungsprojekt zur Notation der brasilianischen Rahmentrommel Pandeiro. Das entstandene Forschungs-Poster ist auf der Projektwebsite einsehbar (<https://poetajoao.com/pandeiro-research/>). Eine methodologische Reflexion

findet sich als Artikel in diesem Heft. Für das kommende Jahr ist die Veröffentlichung zentraler Forschungsergebnisse als Paper geplant. Das Projekt wurde gefördert durch den *Fonds Forschung* der Hochschule für Musik und Theater München. Im September nahm Johannes Nilles am *International Methods Workshop for Early Career Scholars* der Kunsthochschule Graz teil. Themen schwerpunkte waren computergestützte Methoden in der Ethnomusikologie und choreomusikologische Forschungsansätze. Weitere Konferenzbeiträge folgten bei der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung im Oktober in Weimar sowie bei der österreichischen Regionalkonferenz des ICTMD im Dezember in Graz. Zudem diskutierte Johannes Nilles Ergebnisse seines Promotionsprojekts im Musikethnologie-Kolloquium des Musikwissenschaftlichen Instituts der UzK. Im Sommersemester lehrte Johannes Nilles am Department Kunst und Musik Percussion und Elementare Musikpädagogik.

**Prof. em. Dr. Günther Noll** hat Herrn Prof. Dr. Alexander J. Cvetko (Universität Bremen) mehrfach Informationen über die Situation der musikpädagogischen Forschung in der DDR vermittelt sowie über seine persönlichen Erfahrungen mit ideologischer Einflussnahme und Behinderung der Forschung durch das politische System der DDR berichtet. Seine Forschungen und zahlreichen Publikationen über das Kinderlied finden neuerdings in Brasilien großen Widerhall, wo Dr. Anderson Carmo de Carvalho an der Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro zu dem Thema forscht. Im November 2025 war Prof. Dr. Bernd Clausen von der Universität Siegen zu Besuch im Institut, da Günther Noll einen Teil seines musikpädagogischen Vorlasses der dortigen Musikabteilung überlassen möchte.

**Dr. Gözde Özenç İra** forscht seit Februar 2025 als Gast-Postdoktorandin am Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln. Ihr Aufenthalt wird durch ein Stipendium des türkischen TÜBİTAK-2219-Programms gefördert und wird von Prof. Dr. Christian Rolle betreut. In ihrem Projekt *Developing culturally responsive music teaching practices and the professional qualification framework for teachers of children with immigrant backgrounds* untersucht sie – in rekonstruktiver Perspektive – die beruflichen Praktiken von Lehrkräften im Bereich kulturell sensibler Musikpädagogik.

Gemeinsam mit Dr. Theresa Stommel und Dr. Lukas Bugiel arbeitet sie zudem am vom Cologne International Forum geförderten Tandem-Projekt *Inclusive Pedagogy in Music Education: A Comparison of the Perspectives of Teachers Across Primary and Special Education Schools in Germany and Türkiye* (2025–2026). Im Rahmen dieses Projekts werden derzeit vergleichende Interviews mit Musik- und Klassenlehrkräften an Grundschulen in Köln und Ankara durchgeführt, die insbesondere die Themen Migration und Behinderung in den Blick nehmen.

Zu ihren wissenschaftlichen Aktivitäten im Jahr 2025 zählen die Teilnahme am Kolloquium *Musik und Migration* (Universität zu Köln, Juli 2025), an der

internationalen *Conference on Cultural Diversity and Inclusive Education (CDIME)* (Mary Immaculate College, University of Limerick, Juni 2025) sowie Vorträge im Forschungskolloquium der Arbeitsgruppe Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Freiburg und in der Ringvorlesung *Ästhetische Erziehung* an der Universität zu Köln. Für 2026 sind ein Beitrag zum Thema inklusive Musikpädagogik im Rahmen des *Salon-Events* des Cologne International Forum (30. Januar 2026) sowie ein gemeinsames Symposium mit den Tandem-Projektpartner:innen an der Hacettepe-Universität in Ankara (Februar 2026) geplant.

**Jun.-Prof. Dr. Sean Prieske** ist seit Oktober 2025 Juniorprofessor für Musikethnologie mit Schwerpunkt Musik und Migration am Institut für Europäische Musikethnologie (IfEM) der Universität zu Köln. Bereits im Sommersemester 2025 hatte er als Lehrbeauftragter zwei Seminare am Institut gegeben: gemeinsam mit Prof. Dr. Christian Rolle das Seminar *Musikethnologische Forschung als soziale Interaktion. Angewandte und kollaborative Ansätze*, in welchem die Studierenden partizipative und künstlerische Forschungsmethoden kennlernten und eigene kleine Forschungsprojekte entwickelten. Das zweite Seminar *Sounding Borders? Musikkulturen im Kontext aktueller Migration* befasste sich vor dem Hintergrund von Migrationsbewegungen kritisch mit geografischen Verortungen musicalischer Praktiken.

Anfang Oktober vertrat Prieske das Institut auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. Hier moderierte er einen Tag lang das Symposium *Transcultural Music Studies – Processes and Qualities of Collaboration*, welches vom UNESCO Chair on Transcultural Music Studies organisiert wurde. Neben den Vorträgen internationaler Forschender und Musiker:innen diskutierte er auf dem gleichnamigen Roundtable mit Dr. Madeleine Leclair, Prof. Dr. Matthias Lewy, Dr. Thiago da Costa Oliveira und Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto über die sich wandelnden Herausforderungen musikethnologischer Forschung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Auf dem von Prieske mitorganisierten Fachgruppensymposium *Musikethnologie in einer geteilten Welt* der Fachgruppe „Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft“ hielt er den Vortrag *Musikethnologische Migrationsforschung als Forschungsfeld? Musikalische Aushandlungsprozesse zwischen nationalen und migrantischen Zuschreibungen*. Auf der vom Fachgruppensprecher Prof. Dr. Michael Fuhr und Sean Prieske organisierten Sitzung der Musikethnologie-Fachgruppe berichtete Prieske in seiner Funktion als Young Scholar Speaker über Aktivitäten junger Musikethnolog:innen sowie über die Entwicklungen am IfEM. Ebenfalls im Oktober besuchte Prieske die internationale Arbeitstagung der Fachgruppe „Soziologie und Sozialgeschichte“ der Musik in der Gesellschaft für Musikforschung am Deutschen Historischen Institut in Rom. Hier sprach er mit Prof. Dr. Carolin Stahrenberg im gemeinsamen Vortrag *PopPrints. Produktion populärer Musik in Deutschland und Österreich 1930–1950* über internationale

Musiknetzwerke sowie den Einfluss von Musikaustausch und Migration auf die Popmusikproduktion zur NS-Zeit.

Im laufenden Wintersemester gibt Prieske zwei Seminare am Department Kunst und Musik der Universität zu Köln. Das Seminar *Einführung in die Musikethnologie* verbindet das Lesen fachhistorischer und methodisch orientierter Texte der Musikethnologie mit praxisorientierten Übungen und Forschungsaufträgen für Studierende. Im Seminar *Musik und Migration* wird Musik als mobile Kulturpraxis vor dem Hintergrund von Migrationsbewegungen und kulturellem Austausch behandelt. Gemeinsam mit Studierenden dieser Kurse besuchte Prieske in der Academy Inanna Music eine Panel-Diskussion zur künstlerischen Freiheit von Musiker:innen und zur Unterstützung von gefährdeten und vertriebenen Künstler:innen und Kulturschaffenden mit Sheyda Ghavami, Birgit Ellinghaus und Ulrike Blumenreich. Im Anschluss daran fand ein Konzert der mexikanischen Gruppe La Flota y El Son statt, zu welchem die Studierenden dank der Unterstützung durch Klangkosmos NRW und alba KULTUR vergünstigten Eintritt erhielten.

Prieske setzt zudem seine Forschung zu Musik, Migration und Kultauraustausch fort, unter anderem in seinem Forschungsprojekt *Musikaustausch und Kulturpolitiken zwischen Deutschland und dem Maschrek 1945 bis 2000*. Ein erster Forschungsaufenthalt führte ihn im Dezember ans Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart, wo er Archivmaterial sichtete. Weitere Forschungsaufenthalte, insbesondere im östlichen Mittelmeerraum, sind für die folgenden Jahre geplant. Außerdem brachte Prieske den musikwissenschaftlichen Podcast *Musikgespräch* an das IfEM, welcher monatlich aktuelle Forschungsthemen und -projekte der Musikforschung präsentiert. Ein Forschungsnetzwerk zu Musik und Migration befindet sich derzeit im Aufbau.

Gemeinsam mit Dr. Astrid Reimers beschaffte Prieske weiterhin neue Bücher für die Bibliothek des IfEM und richtete eine moderne Audio Work Station mit Möglichkeiten der Digitalisierung, Klangoptimierung und Audiotreatment von analogen Tonaufnahmen ein. Weiterhin erweiterte Prieske die Instrumentensammlung des Institutes um Instrumente des arabischen Takht-Ensembles. Er verfasste zudem für die alle zwei Jahre stattfindende Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) e.V. einen Call for Papers zum Thema *Musik, Migration, Diversität. Musikalische Praktiken in pluralistischen Gesellschaften*. Die Tagung wird am 23. und 24. Oktober 2026 am IfEM stattfinden. Der Call for Papers liegt dieser Ausgabe von ad marginem bei.

**Dr. Astrid Reimers** nutzte im April 2025 die Gelegenheit, dass die Herausgabe des *Großen Chorlexikons* von Friedhelm Brusniak und Martin Loeser wieder in Angriff genommen wurde, um ihre zwei bereits seinerzeit erstellten Lexikonartikel zu „Offenes Singen“ und „Sacred Harp“ um eine weitere aktuelle

Singform zu ergänzen: das „Circle Singing“. Auch **Dr. Gisela Probst-Effah** steuerte Artikel zu dem Lexikon bei: über den Finkensteiner Bund, die Liedertafeln und die Fischer-Chöre. Wir sind gespannt auf das Erscheinen des Lexikons, das vom Verlag nun für voraussichtlich 2026 angekündigt wurde. Auf dem Institutssymposium am 10.7.2025 hielt Astrid Reimers einen Vortrag zu der Forschungsgeschichte des Instituts. Im Oktober 2025 wurde sie von einer Gruppe von Studierenden des Intermedia Studiengangs der Universität zu Köln zur Baugeschichte der Instituträume interviewt. Daraus entstand ein Video-Podcast über das Institut als eine Folge der Seminar-Aufgabe „Lieblingsorte in der Universität“.

**Prof. Dr. Christian Rolle** ist weiterhin mit zwei großen Forschungsprojekten im Institut aktiv. Gemeinsam mit Roman Bartosch (Englisches Seminar II, Philosophische Fakultät) und Linus Eusterbrock (Institut für Europäische Musikethnologie, Humanwissenschaftliche Fakultät) leitet er das BMBF-Forschungsprojekt Eco-Lit (Eco-Critical-Literacy). Vom Institut für Europäische Musikethnologie werden künstlerische Formen der Auseinandersetzung mit der ökologischen Krise beforscht, die an der Schnittstelle zwischen Kunst, Aktivismus und kultureller Bildung liegen. Die Wissenschaftliche Mitarbeiterin Sara Walther hat in zahlreichen Feldforschungen die Verflechtung musikalischer, politischer und pädagogischer Praktiken untersucht. Christian Rolle betreut ihre Promotion, die einen Schwerpunkt auf Songwriter:innen legen wird. Weitere Informationen zu Workshopangeboten und den partizipativen Entwicklungsprojekten, die gemeinsam mit Künstler:innen entstehen, finden sich auf der EcoLit-Website (<https://ecolit.cologne>).

Im Horizon Europe Projekt dialoguing@arts (Advancing Cultural Literacy for Social Inclusion through Dialogical Arts Education) beforschen Christian Rolle, Dr. Ronja Kampschulte und die studentische Hilfskraft Vera Schaub gemeinsam mit Prof. Dr. Eckehard Pistrick (Klagenfurt), wie Musik, Tanz und Theater einen Beitrag zur sozialen Inklusion und Kohäsion leisten können. Der partizipative ethnografische Ansatz bindet Ko-Forschende aus acht Praxisfällen in Deutschland, Italien und Serbien ein. Ein Beispiel ist die Zusammenarbeit mit der Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und dem dortigen Ensemble Colourage sowie der transkulturellen Orchesterakademie des Konzerthauses. Die Institutionenethnografie nimmt den angestrebten Prozess der Diversitätsentwicklung in den Blick. Die Feldforschungen aus allen beteiligten Ländern werden im Oktober 2026 in einer großen Veranstaltung an der Gustav-Mahler-Privatuniversität in Klagenfurt vorgestellt, verbunden mit Workshops und kulturpolitischen Panels. Ein zweites großes Arbeitspaket des dialoguing@rts-Vorhabens widmet sich in Kooperation mit der Stadt Ulm der kulturellen Bildungsarbeit in einem von sozialer Benachteiligung gekennzeichneten Stadtteil (siehe den Beitrag von Ronja Kampschulte in dieser Ausgabe).

Ergebnisse aus beiden Projekten wurden im Mai im Rahmen eines Workshops des SIMM-Netzwerks (Social Impact of Music Making) in der MusikFabrik

Köln, auf der Tagung des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung im Oktober in Freiburg sowie im November im Rahmen des von der Bundeskulturstiftung ausgerichteten Tuned Ideenfestival zur Zukunft der Klassischen Musik in Bochum vorgestellt. Auf einer Tagung in der Bundesakademie Wolfenbüttel zu Perspektiven einer machtsensiblen Musikvermittlung, ausgerichtet von der Musikhochschule Hannover gemeinsam mit dem Forum Musikvermittlung, konnte sich das dialoguing@rts-Team mit Kolleg\*innen aus anderen Institutionen zu Selbstverständnis und Methoden kritischer partizipativer Forschung in der Musikethnologie austauschen.

Christian Rolle war 2025 auf weiteren nationalen und internationalen Konferenzen aktiv. Die Wissenschaftliche Sozietät Musikpädagogik tagte im Mai in Kassel. Anfang Juni richtete er als Chair der International Society of the Philosophy of Music Education die Tagung an der Indiana University in Bloomington/USA mit aus und nahm anschließend an der Konferenz der International Society of the Sociology of Music Education an der William Paterson University/ New Jersey teil. Neue Kontakte wurden auf der Diversity in Music Education-Konferenz in Limerick/ Irland geknüpft, die im Mary Immaculate College und in der Irish World Academy of Music and Dance der Universität Limerick stattfand.

Als Prodekan für Forschung und Innovation der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln war Christian Rolle im SoSe 2025 für die Organisation des Dies Academicus der Humanwissenschaftlichen Fakultät zum Schwerpunkt Transfer verantwortlich. Bei dieser Gelegenheit konnte er gemeinsam mit den Wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen auch die eigenen aktuell laufenden Forschungsprojekte präsentieren.

**Sara Walther** ist seit März 2024 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Ecocritical Literacy in musik- und literaturbezogenen Praxen kultureller Bildung*, einer Zusammenarbeit des Instituts für Europäische Musikethnologie, des Englischen Seminars II sowie des Research Hubs MESH der Universität zu Köln. Im zweiten Projektjahr standen im EcoLit-Projekt weitere Feldforschungen in informellen kulturellen Bildungskontexten an, in denen eine Auseinandersetzung mit ökologischen Themen über Musik (oder Literatur) angebahnt wird. Mit einem dreiwöchigen Aufenthalt begleitete Sara Walther hier beispielsweise beim Klassikfestival Podium Esslingen eine Soundinstallation im Esslinger Stadtpark, in der Komponistinnen aus der Demokratischen Republik Kongo und Brasilien musikalische Reflexionen zum Regenwald ausstellten. Zudem vertiefte sie die Kooperation mit Kölner Akteur:innen, die Bildung für Nachhaltige Entwicklung mit kölschem (Musik-) Brauchtum verbinden, sowie mit Songwriter:innen, die Umweltthemen musikalisch aufgreifen und daraus Formen öffentlichen Engagements entwickeln.

Teil der letztgenannten, auch künstlerischen Zusammenarbeit ist die kollaborative Konzipierung von „öko-kritischem Songwriting“ als einer künstlerischen Praxis, die auch für Bildungskontexte anschlussfähig ist. Ein erster Workshop dazu fand im Juli auf der Fachschaftstagung des Cusanuswerks in Weimar statt, wo Studierende und Promovierende unter dem Motto „Nature Songwriting“ ihr eigenes Verhältnis zur Natur musikalisch erkundeten.

Auch die ersten beiden Praxisprojekte konnten im Rahmen des EcoLit-Projekts in der ersten Jahreshälfte erfolgreich durchgeführt werden: Im Mai fand ein Konzert im Forstbotanischen Garten Köln mit dem Biologen und Musiker Tarun Nayar (Modern Biology) statt, der über Biosonifikationen Pilze und Bäume erklingen ließ. Im Juli folgte ein Workshoptag im Carlsgarten des Schauspielhaus Köln mit Nature Writing, Soundscaping, einem queeren Kräuterspaziergang, einem Gruppenimprovisationskurs mit Gesang sowie einem Mixtape-Workshop.

Im September nahm Sara Walther an der Jahrestagung des Arbeitskreises für Musikpädagogische Forschung (AMPF) in Freiburg im Breisgau mit einem Poster zu „Ecocritical Literacy“ teil und präsentierte Einblicke in ihre Forschung u.a. bei Ringvorlesungen der Universität zu Köln sowie der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Praktische Bezüge zwischen Wissenschaft und Kunst stellt sie zudem regelmäßig als politische und klimaengagierte Liedermacherin her. Mit ihrer Band „gelinde gesagt“ spielte sie in diesem Jahr über zwanzig Konzerte im ländlichen sowie urbanen Raum, auf diversen Festival-, Club- und Kulturbühnen sowie Protestveranstaltungen.

## Veröffentlichungen

**Campion, Rose** (mit T. Gläßer). 2025. *Musikalische Diversität in Köln stärken*. Initiative Freie Musik Köln e.V.

- 2025. “Sounds of Black Switzerland: Blackness, music, and unthought voices”. In *Ethnic and Racial Studies*, 1–2. Hg. Jessie Cox. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1080/01419870.2025.2510433>.

**Eusterbrock, Linus** (mit O. Blanchard). „Ethnographische Zugänge“. In *Handbuch Musikpädagogik. Grundlagen – Forschung – Diskurse*. Hg. M. Dartsch / J. Knigge / A. Niessen / F. Platz / C. Stöger. 2. Aufl.. Münster: Waxmann (im Druck).

- (mit S. Schmid und J. Völker). „Musik: Soziale Gerechtigkeit, Wohlergehen und ökologische Nachhaltigkeit im Spiegel eines künstlerisch-creativen Faches“. In *Handbuch Bildung für nachhaltige Entwicklung*. Hg. A. Carrapatoso / S. Kenner / C. Bergmüller / V. Reinhardt / N. Inkermann. Frankfurt a. M.: Wochenschau Verlag (im Druck).

**Kampschulte, Ronja.** 2024. *Performativität in der interkulturellen Kunst- und Kulturvermittlung: Transblicke und („Zusammen“-)Brüche*. Dissertation, Universität zu Köln.

**Kautny, Oliver.** 2025. „Das Cologne Hip Hop Institute. Ein Projekt im Kontext musikpädagogischer Forschung“. In *Zukunft. Musikpädagogische Perspektiven auf soziale und kulturelle Transformationsprozesse*. Hg. K. Martin. Weimar: Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. S. 5–35. [https://www.pedocs.de/volltexte/2025/32532/pdf/Kautny\\_2025\\_Das\\_Cologne\\_Hip\\_Hop.pdf](https://www.pedocs.de/volltexte/2025/32532/pdf/Kautny_2025_Das_Cologne_Hip_Hop.pdf).

- 2025. Rezension zu Kautny, O. (mit L. Eusterbrock und Ch. Kattenbeck). 2024. *It's How You Flip It. Multiple Perspectives on Hip-Hop and Music Education*. Bielefeld: Transcript. Online unter: <https://www.transcript-open.de/isbn/6667>. Rezension von Wilke, Thomas: BEREICHSREZENSION Hip-Hop. In *MEDIENwissenschaft*: Rezensionen | Reviews, Jg. 42, Nr. 2. S. 227–232. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23888>.
- 2025. „Tastend und suchend das Archipel erforschen: Ein neuer Kulturbegriff für die Musikpädagogik“. Rezension zu: Michael Rappe und Christine Stöger: „*Lernen nicht, aber ... – Zur Tanz- und Lernkultur Breaking*. In *Diskussion Musikpädagogik*, H. 105. S. 60–63.
- „Genrespezifische Aspekte in der Musikdidaktik“. In *Handbuch der Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch u.a. Neuauflage. Münster: Waxmann. S. 520–524 (im Druck).
- „Arvo Pärt's *Cantus in Memory of Benjamin Britten* im Musikunterricht – eine rezeptionsästhetische Analyse“. In *Doing Things – Zum Gegenstandsbezug musikpädagogischer Praxis*. Hg. A. Welte / C. Rora u. a. Aachen: Shaker (im Druck).
- (zusammen mit Chris Kattenbeck und Reinhard Schaub). „Die Implementierung des Fachs Producing an der Universität zu Köln“. In *SUSTAIN - Journal for Sustaining Music Education. Special Issue: Songwriting in Music Education: Research, Prospects and Trends* (im Druck).

**Özenç İra, Gözde** (mit S. Çelik und Y. S. Üzar-Özçetin). 2025. „Identifying the culturally sensitive pedagogical competence of teachers of refugees in Türkiye: A mixed-methods study“. In *Educational Studies*, 51(5). S. 935–957. <https://doi.org/10.1080/03055698.2024.2370456>.

- (mit Çelik, S.). 2024. “Being outside the circle vs. squaring the circle: Perceptions of Syrian refugee students and academics on inclusive campus climate”. In *International Journal of Intercultural Relations*, Vol. 102. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2024.102021>.

- (mit S. Çelik und Y. S. Üzar-Özçetin). 2024. „‘What doesn’t defeat me makes me stronger’: Perspectives of Syrian refugee university students in Turkey“. *Psychology, Health & Medicine*, 29 (3), S. 615–630. <https://doi.org/10.1080/13548506.2023.2177782>.
- Prieske, Sean** (mit R. von Appen, S. Chaker und M. Huber) (Hg.). 2024. »Parallelgesellschaften« in populärer Musik? Abgrenzungen – Annäherungen – Perspektiven. (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 48 / ~Vibes The IASPM D-A-CH Series, 3). <https://doi.org/10.14361/9783839473191> / <https://vibes-theseries.org/03-parallelgesellschaften-in-populaerer-musik-abgrenzungen-annaehlerungen-perspektiven/>.
- (mit S. Chaker, M. Huber und R. von Appen). 2024. „„Parallelgesellschaften“ in populärer Musik? Ausgangsposition – Begriffsgeschichten – pop-kulturelle Bezüge“. In »Parallelgesellschaften« in populärer Musik? Abgrenzungen – Annäherungen – Perspektiven. Hg. R. von Appen, S. Chaker, M. Huber und S. Prieske. Bielefeld: transcript. (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 48 / ~Vibes The IASPM D-A-CH Series, 3). <https://doi.org/10.14361/9783839473191-001> / <https://vibes-theseries.org/parallelgesellschaften-in-popularer-musik/>. S. 7–31.
  - (mit U. Öğüt). 2024. „Goethe Going Pop – Von musikalischer Repräsentation zu musikbezogener Interaktion in der Musikarbeit der Goethe-Institute in der Türkei“. In »Parallelgesellschaften« in populärer Musik? Abgrenzungen - Annäherungen - Perspektiven. Hg. R. von Appen, S. Chaker, M. Huber und S. Prieske. Bielefeld: transcript. (= Beiträge zur Populärmusikforschung, 48 / ~Vibes The IASPM D-A-CH Series, 3). <https://doi.org/10.14361/9783839473191-005> / <https://vibes-theseries.org/goethe-going-pop/>. S. 117–138.
  - 2025. *Musik und Flucht. Musikalische Praktiken geflüchteter Menschen in Berlin*. Hg. B. Alge und L. Brusius. Baden-Baden: Nomos (= Musikethnologie im 21. Jahrhundert, 2).
  - 2025. „„Das Volk ist rastlos“. Musikalische Transformationen in spätmodernen Diasporen am Beispiel Irans und Eritreas“. In *Metamorphosen. Wandel und Verwandlung in und durch Musik im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Y. Wasserloos, Göttingen: V&R Unipress. S. 167–182.
  - 2025. (mit W. Fuhrmann, K. Mackensen und B. Sturm). „Zu diesem Heft. Systematik und Geschichte. Musiksoziologie nach Christian Kaden“. In *Die Musikforschung*. 78 (3). S. 312–313 (im Druck).
  - 2025. „Vom Klang in Romantik und Kapitalismus“. In *Die Musikforschung*. 78 (3). S. 418–421 (im Druck).
  - „Musik am Strand. Die Land-Meer-Grenze als klingender sozialer Raum.“ In *Opera where it doesn’t exist*. Hg. U. Hartung und G. zur Nieden. Berlin: Wolke Verlag (im Druck).

- „Der Musikraum als Sozialraum. Reflexionen zum Projekt *Klubband Spandau – Musik für Kinder und Jugendliche*“. In *Musikalisch Ankommen: Musicking im Leben geflüchteter Menschen*. Hg. Helena Simonett. Lausanne: Peter-Lang-Verlag (in Vorbereitung).
- (mit T. de Oliveira Pinto) (Hg.). *Circulating Knowledges. Connecting Academic and Traditional Music Knowledge in Colombia and Brazil* (in Vorbereitung).
- „Circulating Knowledges. Fostering Musical Exchange.“ In *Circulating Knowledges. Connecting Academic and Traditional Music Knowledge in Colombia and Brazil*. Hg. T. de Oliveira Pinto und S. Prieske (in Vorbereitung).
- (mit Mitra Behpoori). „Populäre Musik als Immaterielles Kulturerbe. Hip-Hop, Techno und Reggae zwischen Klassifizierungen, Überlebenskampf und Kulturpolitik“. In *Metadaten – Metainformationen. Populäre Musik und ihre Metamorphosen*. Hg. A. Schoenrock, Moritz Ege, Britta Sweers und Penelope Braune (= ~Vibes The IASPM D-A-CH Series, 4) (in Vorbereitung).
- (mit J. Gálvez, N. Grosch und F. Kollinger) (Hg.). *Popular Music Production in Nazi and Fascist Germany and Austria*. London: Bloomsbury Publishing (in Vorbereitung).
- „The ‘Right to Exist.’ Popular Music in National and Foreign Politics of Fascist Germany and Austria.“ In: *Popular Music Production in Nazi and Fascist Germany and Austria*. Hg. J. Gálvez, N. Grosch, F. Kollinger und S. Prieske. London: Bloomsbury Publishing (in Vorbereitung).

**Reimers, Astrid.** 2025. „Dinge, die mir wichtig sind: Musikalische Frühsterziehung.“ In: *Kölner Universitätsmagazin* Nr. 40, Oktober 2025. S. 62.

**Rolle, Christian** (mit T. Hömberg). 2025. „Diskursforschung in der Musikpädagogik. Theorien, Methoden, Forschungsarbeiten - ein Überblick“. In *Diskussion Musikpädagogik*, H. 105. S. 4–11.

In Druck oder Vorbereitung, angenommen:

- (mit R. Hepp). „Risse in der gedeuteten Welt. Über einige Herausforderungen empirischer Forschung in den künstlerischen Fächern am Beispiel des Musikunterrichts“. In *Subjektivierungstheoretische Fachunterrichtsforschung – Erziehungswissenschaft und Fachdidaktiken im Gespräch*. Hg. N. Kuhlmann / K. Rabenstein / H. Roose.
- (mit V. Weidner). „Reflexion als didaktisches Handlungsfeld“. In *Handbuch Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch / J. Knigge / A. Niessen / F. Platz / C. Stöger. Münster: Waxmann. S. 508–515.

- (mit J. Knigge und A. Niessen). „Forschungszugänge in der Musikpädagogik. 7.1 Einleitung“. In *Handbuch Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch et al. Münster: Waxmann. S. 640–643.
- (mit L. Bugiel) „Philosophische Zugänge“. In *Handbuch Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch et al. Münster: Waxmann. S. 651–657.
- (mit A. Günster) „Diskursanalytische Zugänge“. In *Handbuch Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch et al. Münster: Waxmann. S. 682–688.
- (mit K. Johansson) „Artistic Research Approaches“. In *Handbuch Musikpädagogik*. Hg. M. Dartsch et al. Münster: Waxmann. S. 740–746.
- 2025. (mit M. Krebs, M. Kuck, V. Phung, E.-M. Verbücheln und J. Völker). „‘Und ich will nicht immer nur Glockenspielen...‘ Digitale (Nicht-) Instrumente aus Perspektive von Lehrkräften“. In *Konturen einer postdigitalen Musikpädagogik*. Hg. Th. Buchborn / Ph. Stade / J. Treß. Schriften der Hochschule für Musik Freiburg: Olms/ Nomos.
- (mit D. Versaci und S. Gies). „Authentic Musicians as Entrepreneurial Selves. Negotiating Neoliberal Subjectivities in Higher Music Education“. In *Oxford Handbook of Music Education and Neoliberalism*. Hg. R. Crawford / J. Southcott.

**Walther, Sara.** 2025. „‘Singing for Survival‘ oder: Mit Musik die Welt verändern? Protestmusik bei Fridays for Future 2019 und 2020 in Berlin“. In *Musik und Klimawandel. Künstlerisches Handeln in Krisenzeiten*. Hg. S. Beimdieke / J. Caskel. Bielefeld: transcript. S. 169–183.



## Call for Papers:

### „Musik, Migration, Diversität. Musikalische Praktiken in pluralistischen Gesellschaften“

Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW) e.V.

22.-24.10.2026

Institut für Europäische Musikethnologie (IfEM)  
Universität zu Köln

Migration und Diversität bedeuten gesellschaftliche Veränderungen, die in den vergangenen Jahren große Aufmerksamkeit erfahren haben und auch in musikalischen Kontexten von Relevanz sind. Immer wieder wird der Einfluss von Migration und kulturellem Austausch auf musikalische Praktiken sichtbar, in Musikstilen (Stokes 1992), in diasporischen Communitys (Bohlman 2002) oder in inklusiven Ansätzen der Musikvermittlung (Hiltner-Hennenberg & Röbke 2022). Zunehmende Diversität zeigt sich in transkulturellen Musikförderprogrammen (Soziokultur NRW 2024), in Angeboten der musikalischen Bildung (Barth & Barlage 2018) oder in der Forderung nach kultureller Ermächtigung von Minderheiten (Hemetek u.a. 2014). Nicht selten aber stoßen diese Entwicklungen auf Ablehnung und werden zur Zielscheibe von Rassismus, Populismus und Nationalismus. Musik ist jedoch nicht nur von Migration und Diversität geprägt, anhand von Musik lassen sich kulturelle Praktiken im Kontext von Migration und Diversität sowie gesellschaftliche Diskurse darüber hörbar und nachvollziehbar machen. Gerade Musik ist dazu besonders prädestiniert „as it is one of the widest spread and most easily created forms of cultural production“ (Baily & Collier 2006: 167).

Für die Tagung bieten sich Vortragsthemen aus vielfältigen musikbezogenen Forschungsperspektiven an. Beiträge aus Fachrichtungen wie Musikethnologie, Musikpädagogik, Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft und Musikjournalismus sind willkommen. Auch praxisorientierte Beiträge aus den Bereichen soziale Arbeit, Community Music oder Diversitätsvermittlung sind ausdrücklich willkommen. Neben klassischen Vorträgen freuen wir uns über

kreative Formatvorschläge wie Lecture Performance, Podcast, etc. Explizit sind auch Early Career Researchers angehalten, einen Beitrag einzureichen.

Die Tagung findet vom 23. bis 24.10.2026 in Präsenz an der Universität zu Köln statt. Am Abend des 22. Oktober wird es eine Begrüßung und ein informelles Essen geben, an den darauffolgenden Tagen reichhaltiges Tagungsprogramm mit Abreise am Nachmittag des 24. Oktober. Am Abend des 23. Oktobers ist zudem ein Musikprogramm geplant.

Bitte reichen Sie Ihren Vorschlag für einen 30-minütigen Vortrag oder ein alternatives Format bis zum 31.01.2026 per Email bei Herrn Elias Sotomayor ein: elias.sotomayor@uni-koeln.de. Neben dem geplanten Vortragstitel, drei Keywords und einem maximal 250 Wörter umfassenden Abstract in deutscher oder englischer Sprache fügen Sie der Einreichung bitte Ihren Namen, ggf. Ihre institutionelle Anbindung, eine kurze biografische Notiz (maximal 100 Wörter) sowie eine Kontaktinformation hinzu. Die Publikation ausgewählter Beiträge ist vorgesehen.

Die anonyme Sichtung und Auswahl der Abstracts übernimmt ein dreiköpfiges Steuerungsboard der Konferenz bestehend aus einem Kommissionsmitglied, einer Person vom IfEM und einem:r Peer Researcher. Mit einer Rückmeldung kann im März 2026 gerechnet werden.

Eine bestehende Mitgliedschaft Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen ist für die Einreichung eines Abstracts und/oder die Teilnahme an der Tagung nicht erforderlich.

Für Nachwuchswissenschaftler:innen, die keine finanzielle Unterstützung seitens einer Institution erhalten, bemühen wir uns um Reisekostenzuschüsse und bitten um Interessensbekundung im Zuge der Einreichung.

Wir freuen uns auf zahlreiche Einreichungen und Vorschläge!

Sean Prieske & Christian Rolle

Institut für Europäische Musikethnologie (IfEM), Universität zu Köln