

Sound in the CITY

Musik in mitteleuropäischen Städten

Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und-praxis



Tagungsband zum Grazer Symposium

vom 17. bis 18. November 2022

**Florian Wimmer,
Sarah Weiss,
Dietmar Bresnig (Hg.)**



Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und -praxis

herausgegeben von

Florian Wimmer

Sarah Weiss

Dietmar Bresnig

im Auftrag des Steirischen Volks*lied*werks

Florian Wimmer, Sarah Weiss, Dietmar Bresnig (Hg.)

Sound in the City

Musik in mitteleuropäischen Städten

Tagungsband zum Grazer Symposium zu Volksmusikforschung und -praxis

17.–18. November 2022

Graz 2025

Verlag Steirisches Volksliedwerk

Diese Publikation wurde durch folgende Institutionen ermöglicht:



PRIVATE
PÄDAGOGISCHE
HOCHSCHULE
AUGUSTINUM



Zitievorschlag:

Wimmer, Florian, Sarah Weiss & Dietmar Bresnig. Hg. 2025. *Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten. Tagungsband zum Grazer Symposium zu Volksmusikforschung und –praxis 17.–18. November 2022* (= Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und –praxis). Graz: Steirisches Volksliedwerk.

CC BY 4.0 2025 by Florian Wimmer, Sarah Weiss & Dietmar Bresnig



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung der Urheber die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber.

Verlag Steirisches Volksliedwerk

Sporgasse 23/III

8010 Graz

<https://www.steirisches-volksliedwerk.at>

Grafik, Layout & Satz: Armin Haas

Coverfotos:

© Günther Flöck | Richard Griletz | Caro Just | Valerie Maltseva | Martina Unterrainer
Volkskultur Steiermark / Sascha Pseiner | Sarah Weiss

ISBN 978-3-902516-40-4

DOI <https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4>

Inhaltsverzeichnis

Florian Wimmer	
Vorwort	6
Florian Wimmer, Sarah Weiss, Dietmar Bresnig	
Einleitung	8
Kay Kaufman Shelemay	
Challenges for Urban Musical Studies	14
Eva Becher	
Making Musi - Wie die Landeshauptstadt München Volksmusik interpretiert	30
Daniel Fuchsberger, Florian Wimmer	
Das Land in der Stadt - Perspektiven auf das Grazer Aufsteirern und seine Musik	40
Felix Morgenstern	
Irish Folk in Graz - Begegnungen im Dublin Road Irish Pub	60
Jesse Freedman	
Memories and Traces of Pre-Unification Space and Place through the Chilean Musical Community in Exile in East Germany	72
Sarah Weiss	
Grazer Klang - Hearing „Austrian“ Music Communities and Mapping Musical Graz.....	90
Magdalena Maria Wolf	
Volksmusik trifft Volksstadt - Der Einfluss von (schulischer) Ausbildung auf den musikalischen Outcome einer Großstadt am Beispiel Graz	98
Dietmar Bresnig	
Inner- und außerstädtische Musiziergewohnheiten - Singen und Hören von (Volks-)Musik bei 6- bis 14-Jährigen vor und während der COVID-19-Pandemie in den Jahren 2020/2021	113
Hans-Peter Weingand	
Sex and the City - Städtische Lieder und Sprüche aus dem frühen 19. Jahrhundert	123
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	130

STEIRISCHES VOLKSLIEDWERK

Florian Wimmer

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 6–7.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-01>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen,
Screenshots und Logos.

Florian Wimmer, Steirisches Volksliedwerk
florian.wimmer@steirisches-volksliedwerk.at

Unsere Herbst-Symposiumsreihe zu Volksmusikforschung und -praxis wurde im Vorfeld der ersten Abhaltung 2015 von Prof. Helmut Brenner als Kooperationsprojekt des Steirischen Volksliedwerks und des Instituts für Ethnomusikologie der Kunstuniversität Graz initiiert. Der ursprüngliche Beweggrund ist uns nach wie vor ein großes Anliegen: Es ging und geht uns darum, Forschende rund um den breiten Bereich der alpenländischen Volksmusik regelmäßig an einen Tisch zu bekommen, miteinander zu vernetzen und dabei Brücken zur Musikpraxis und -vermittlung zu schlagen, um den Austausch von Forschenden, Musikausbildenden und Vermittelnden zu fördern.

Wie sich am aktuellen Symposium zeigt, hat sich unser Zugang in den letzten Jahren verbreitert und stellt den Bereich der Musikausbildung als immer wichtiger werdende vierte Säule mit ins Zentrum der Betrachtung. Dafür konnte mit der Privaten Pädagogischen Hochschule Graz eine wichtige Partnerinstitution gewonnen werden, deren Beteiligung sich in der Ergänzung musikpädagogischer Fragestellungen und der Abhaltung von musikpraktischen Workshops für Musikpädagog:innen und alle sonstigen Interessierten manifestiert.

Schließlich hat sich, wie an der Wahl des Tagungsthemas erkennbar, auch unser Verständnis des Forschungssubjekts verbreitert: Im Mittelpunkt steht nicht mehr ausschließlich „heimische“ alpenländische Volksmusik – wenngleich wir auch diese immer im weitesten Sinne verstanden haben – sondern potentiell alle „(Volks)Musiken“ aus denen sich der Klang mitteleuropäischer Städte zusammensetzt. Wir sehen diesen Zugang als Konsequenz einer zeitgenössischen Betrachtung von Volksmusik, welche nicht im luftleeren Raum, abgekoppelt von anderen Musiktraditionen und populären Musikformen, existiert, sondern als sich kontinuierlich verändernde kulturelle Erscheinung verstanden wird, die von vielen unterschiedlichen Individuen mit vielfältigen Zugängen geprägt wird.

In diesem Sinne möchten wir uns bei allen Individuen und Institutionen bedanken, die die Durchführung des Symposiums und die Publikation des vorliegenden Bandes ermöglicht haben, allen voran beim Land Steiermark, den drei herausgebenden Institutionen Kunstuniversität Graz / Institut für Ethnomusikologie, Pädagogische Private Hochschule Augustinum und Steirisches Volksliedwerk, bei allen Vortragenden und Autor:innen – auch für Ihre Geduld im langwierigen Publikationsprozess – sowie bei Daniel Fuchsberger für seine Lektorats-Hilfe und Armin Haas für die Verwirklichung eines publikationsfähigen Layouts.



Florian Wimmer, Sarah Weiss, Dietmar Bresnig¹

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig¹, Graz 2025, S. 8–13.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-02>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen,
Screenshots und Logos.

Florian Wimmer, Steirisches Volksliedwerk
florian.wimmer@steirisches-volksliedwerk.at

Sarah Weiss, Institut für Ethnomusikologie, Kunstuniversität Graz
sarah.weiss@kug.ac.at

Dietmar Bresnig, Private Pädagogische Hochschule Augustinum
dietmar.bresnig@pph-augustinum.at

¹ Am ersten Entwurf dieser Einleitung war Eva Maria Hois wesentlich beteiligt.

Der Zusatz „Volk“ wurde und wird nach wie vor häufig verwendet, um die „traditionelle“ Kunst oder Kultur einer Gemeinschaft oder – eine jüngere Erscheinung – einer Nation zu beschreiben. Eine „Volkskultur“ kann dementsprechend als Kultur einer Gemeinschaft von Menschen an einem bestimmten Ort verstanden werden, deren Anfänge üblicherweise über die lebendige Erinnerung hinausreichen. Oft wird diese mit dem Ländlichen assoziiert.

Städte sind jedoch in erster Linie von Menschen bewohnt, die von verschiedenen Orten stammen – selbst, wenn sie keine Landesgrenzen überschritten haben, um dort hinzugelangen. Das bedeutet, dass die Musik, die mit einer Stadt verbunden ist, unweigerlich „Volkskulturen“ bzw. „Volksmusiken“² vieler verschiedener Orte einschließt. Sie bieten einerseits Wege und Erinnerungen zur „alten Heimat“, andererseits werden sie an neue Lebensgegebenheiten angepasst und neu interpretiert. Und sie stehen nicht selten im fluiden Austausch mit den zahlreichen weiteren Klängen und Mustern der Stadt – nicht umsonst wird die Metapher des „kulturellen Schmelztiegels“ so häufig für Städte gebraucht. Allmählich wurden und werden diese verschiedenen „Volksmusiken“ so zum integralen Bestandteil des Stadtlebens und der Stadtkultur. Oder um bei unserem Symposiumstitel zu bleiben: Sie alle sind wesentlicher Bestandteil des Klangs einer Stadt – des *Sound in the City*.

Unser Symposium konzentriert sich besonders auf die Musikwelten mitteleuropäischer Stadtgebiete. Orte, die seit langem kulturelle Schnittstellen sind und an denen nicht zuletzt die jüngsten Migrations- und Flüchtlingsbewegungen zu erheblichen und schnellen Veränderungen in der städtischen Demografie, der Zusammensetzung von Gemeinschaften und Identitäten geführt haben.

Als Ausgangspunkt für diese Tagung, die Teil der regelmäßig stattfindenden Symposiumsreihe des Steirischen Volksliedwerks und des Instituts für Ethnomusikologie ist, haben wir deshalb folgende Fragen vorangestellt:

- Wie klingt das Land in der Stadt? (Wie) Verändern sich ländliche Musikkulturen, wenn sie in städtische Gebiete transferiert werden? Kommt es zu Neukonstruktionen bzw. Neuinterpretationen?
- Werden Musikgemeinschaften in städtischen Kontexten mehr oder weniger offen?
- Ist es immer noch „Volksmusik“ bzw. die Musik eines bestimmten Landes oder einer Region, wenn sie in einer Stadt wie z. B. Graz musiziert wird?
- Ist die Interaktion mit anderen Musikgemeinschaften in städtischen Gebieten für den Weiterbestand von Musikgemeinschaften & -traditionen hilfreich?
- (Wie) Bleiben städtische Musikgemeinschaften in Kontakt mit Gemeinschaften „zu Hause“? Unabhängig davon, ob „zu Hause“ ein ländliches Gebiet in der Nähe oder in einem anderen Land ist.
- Wie tragen urbane Musikgemeinschaften dazu bei, ein Gefühl von „zu Hause“ zu entwickeln?
- Bietet der städtische Kontext Möglichkeiten für interkulturelles Engagement?

² Wie bereits im ersten Symposiumsband unserer Reihe *Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und -praxis* erläutert (Wimmer u. a. 2017), wurde der Begriff „Volksmusik“ im Lauf der Geschichte und von verschiedenen Seiten sehr verschiedenartig verwendet und teilweise auch stark ideologisch aufgeladen. Wir als Herausgeber verwenden den Begriff im vorliegenden Band wertfrei und in weitestem Sinne synonym zum Sammelbegriff „traditionelle Musik“ – mitsamt seinen Unklarheiten. Der Grund, warum wir nicht auf weniger ideologisch aufgeladene Begriffskompositionen zurückgreifen, ist rein pragmatischer Natur: Weil „Volksmusik“ im allgemeinen Sprachgebrauch stark verankert ist.

Einen weiteren Fokus legen wir auf das Thema Schule – als Ort, an dem die verschiedenen Kulturen einer Stadt direkt und unweigerlich aufeinandertreffen. Musik, insbesondere auch traditionelle Musik, kann hier eine besondere Rolle dabei spielen, kulturellen Austausch zu fördern, ein Gefühl von Zugehörigkeit und Gemeinschaft zu entwickeln und identitätsstiftend wirken. Folgende Fragestellungen dienten uns in diesem Bereich als mögliche Ausgangspunkte:

- Wie erleben (und singen) Kinder mit Migrationshintergrund die Klänge und Lieder der Heimat ihrer (Groß-)Eltern und wie nehmen sie im Gegensatz dazu die Musik der neuen Heimat wahr?
- Welche schulische Dimension hat Volksmusik heute und welchen Platz nimmt sie in der Pädagog:innenbildung im 21. Jahrhundert ein?
- Wie kann in den Schulen eine (volks)musikalische Liedvermittlung mit Liedern und Klängen aus aller Welt in einem inklusiven und weltoffenen Unterricht in einem polykulturellen Austausch gelingen?

Als Kooperationspartner und dritte Veranstalter-Institution konnten wir dafür die Private Pädagogische Hochschule Augustinum Graz gewinnen. Parallel zum Symposiumsprogramm fanden am Freitagnachmittag Workshops für Primar- und Sekundarstufenpädagog:innen statt (*Lieder aus aller Welt, Diversität und Musik in interkulturellen Klassen, Volksmusik auf verschiedenen Instrumenten aus Stadt und Land*), um das Symposium für Pädagog:innen – und alle anderen Interessierten – um eine angewandt-praktische Dimension zu erweitern.

Mit dem vorliegenden Symposiumsband, den wir erstmals digital und im Open Access-Format publizieren, wollen wir die Beiträge und Erkenntnisse unserer Tagung allgemein und niederschwellig zugänglich machen und zu einer Fortführung der Beschäftigung mit *Sounds in the City* anregen. Mit Kay Kaufman Shelemay und Eva Becher konnten wir zwei renommierte Key Note-Sprecherinnen gewinnen, die aus sehr unterschiedlichen Bereichen stammen und dementsprechend sehr verschiedene, jedoch gleichermaßen anregende Perspektiven auf das Titelthema geben.

Kay Kaufman Shelemay, G.-Gordon-Watts-Professorin für Musik und Professorin für African American Studies an der Harvard University, präsentiert in ihrem Beitrag einen kompakten Überblick über Herausforderungen und Entwicklungen der urbanen Musikforschung, den sie mit Erfahrungen aus ihren eigenen Forschungen in der äthiopischen Diaspora-Community in den USA ergänzt. Neben einem vergleichenden geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der „urban ethnomusicology“ geht sie dabei auf theoretische Herausforderungen aus ihren Forschungen ein und reflektiert über Methoden und Lösungsansätze.

Eva Becher war 18 Jahre lang Leiterin der Fachgruppe Volkskultur im Kulturreferat der Stadt München – einer der Städte mit dem höchsten Migrant:innen-Bevölkerungsanteil in Deutschland – und gibt in ihrem Beitrag einen Einblick in einige „best practice-Projekte“ aus der Zeit ihrer Tätigkeit. Im Mittelpunkt dabei stehen die Verbindung von getrennten Milieus und (Musik-)Kulturen sowie die Gewinnung neuer Publikumsschichten durch Beschäftigung mit „alten Kulturtechniken“ und ihre Anpassung an neue, urbane Gegebenheiten.

Die weiteren Beiträge bilden ebenfalls ein buntes Kaleidoskop an Stadtklängen ab – analog zur Vielfalt der Klangwelt mitteleuropäischer Städte.

Eine aktuelle Perspektive darauf, wie das „Land in der Stadt“ präsentiert wird, bieten **Daniel Fuchsberger** und **Florian Wimmer** vom Steirischen Volksliedwerk, die sich mit dem Grazer *Aufsteirern* – einem der größten „Volkskulturfeste“ Österreichs – auseinandersetzen und seine Entwicklung, die Rolle der Musik dabei sowie die vielfältigen Sichtweisen ausgewählter Akteur:innen nachzeichnen.

Ebenso mit Graz – wenn auch im Wechselspiel mit dem musikalischen „Mutterland“ Irland – beschäftigt sich **Felix Morgenstern**, der Einblicke in seine Forschung über die Irish Folk-Szene in Graz präsentiert und fragt, wie sich Musiker:innen diese translokale Musikpraxis aneignen und inwieweit dabei Auseinandersetzungen mit Fragen der nationalen Identität eine Rolle spielen.

Das Wechselspiel zwischen Diaspora und neuer Heimat wird auch bei **Jesse Freedman** von der Eastman School of Music der University of Rochester (New York, USA) thematisiert, der sich mit Erinnerungen und Nachwirkungen der DDR-Zeit, betrachtet anhand der chilenischen Musik-Community im ostdeutschen Exil, beschäftigt und dabei gängige DDR-Narrative rund um Berlin infrage stellt.

Die Stadt Graz rückt folgend durch zwei Beiträge, die dem gleichen (Universitäts-)Projekt entspringen, abermals in den Mittelpunkt. **Sarah Weiss** stellt das Soundmapping-Projekt „Grazer Klang“ vor, in dem Studierende Klänge der Stadt verorteten und digital in Kartenform brachten.

Magdalena Wolf, eine der Teilnehmerinnen des Projekts, verwendet Teile ihrer Erkenntnisse daraus für Ihren Artikel *Volksmusik trifft Volksstadt*, der nach dem Einfluss von schulischer Ausbildung auf das Verständnis und die Praxis von Volksmusik fragt und dabei die Ergebnisse aus der Stadt Graz mit jenen des steirischen „Umlands“ vergleicht.

Ebenso im pädagogischen Bereich verortet ist **Dietmar Bresnig** von der Privaten Pädagogischen Hochschule Augustinum, der interessante Einblicke in inner- und außerstädtische Musiziergewohnheiten von 6- bis 14-Jährigen in der Steiermark, sowie die Rolle der Volksmusik dabei, gewährt.

Die Anspielung unseres Symposiums-Titels auflösend, beschäftigt sich der Historiker, Kulturwissenschaftler und *Canorum Styriae*³-Preisträger **Hans-Peter Weingand** unter der Überschrift *Sex and the City* mit städtischen Liedern und Sprüchen aus dem 19. Jahrhundert, die der sexuellen Sphäre zuzuordnen sind. Dabei zeichnet er auch ein interessantes sozialgeschichtliches Bild dieser Zeit.

Unsere Tagungsstadt Graz steht nominal zwar bei der größten Anzahl der Beiträge im Mittelpunkt, allerdings oft mit ihren musikalischen und kulturellen Bezügen auf andere Orte – sowohl ländliche als auch städtische. Dadurch wird demonstriert, dass sich der Klang einer Stadt aus einer großen Vielfalt unterschiedlicher Klänge und Stimmen zusammensetzt, die verschiedenste örtliche, historische und kulturelle Bezüge aufweisen, sich wechselseitig beeinflussen, konstant an die aktuellen Lebensrealitäten anpassen und so ständig in Bewegung bleiben. Erst dadurch wird – und bleibt – der *Sound in the City* lebendig. Wir hoffen, dass es uns mit dem vorliegenden Tagungsband gelungen ist, etwas von dieser Lebendigkeit abzubilden und zur weiteren Erforschung von städtischen Klängen anzuregen.

Literatur

Wimmer, Florian, Monika Primas, Christian Hartl und Zuzana Ronck. Hg. 2017. *Positionen zur Rolle alpiner Musiktraditionen in einer globalisierten Welt. Tagungsband zum Grazer Herbstsymposium zu Volksmusikforschung und -praxis, 22.–24. Oktober 2015* (= Grazer Schriften zur Volksmusikforschung und -praxis). Graz: Steirisches Volksliedwerk.

³ Die *Canorum Styriae*-Preise werden seit 2015 vom Steirischen Volksliedwerk, finanziert vom Land Steiermark, an die Verfasser:innen wissenschaftlicher Arbeiten mit Steiermark-Bezug vergeben, die dem Verständnis musicalischer Volkskultur im alpinen Raum den größten wissenschaftlichen Nutzen erbracht werden
https://www.steirisches-volksliedwerk.at/projekte.php?work_id=53.

Sound in the City

Symposiumsprogramm

Volksmusik im urbanen Raum I: „Ohrenzeugenberichte“ aus dem 19. Jahrhundert*

Dr. Klaus Petermayr (Sammlung für Musik, Oberösterreichische Landeskultur GmbH)

Zagreb case: Changing the face of folk music following a close encounter with 78 rpm gramophone records*

Dora Dunatov, MA (Institute of Ethnology and Folklore Research Zagreb & Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz)

Das Land in der Stadt: Perspektiven auf das Grazer Aufsteirern und seine Musik

Florian Wimmer, MA & MMag. Daniel Fuchsberger, BA (Steirisches Volksliedwerk)

Irish (Folk) Music in Graz: Encounters at the Dublin Road Irish Pub

Dr. Felix Morgenstern (Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz)

„Cultural Hotspots“: Eine App zur Musikkultur im digitalen und städtischen Raum*

Mag.^a Elisabeth Wieland, MA & Mag.^a Rosemarie Demelmair (Department für Musikpädagogik, Universität Mozarteum Salzburg)

Memories and Traces of Pre-Unification Space and Place Through the Chilean Musical Community in Exile in East Germany

Jesse Freedman, PhD (St. Joseph's University, Philadelphia, Pennsylvania)

Grazer Klang: Hearing „Austrian“ Music Communities and Mapping Musical Graz

Univ.Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Sarah Weiss & das Grazer Klang-Team (Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz)

Pluralistic Musicscape of Belgrade: Cases of Old Urban Music and Music of Migrants*

Dr.ⁱⁿ Marija Dumnić Vilotijević (Institute for Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts)

Challenges for Urban Ethnomusicology: Past, Present, Future

Kay Kaufman Shelemay (G. Gordon Watts Professor of Music and Professor of African and African American Studies, Harvard University)

Volksmusik trifft Volksstadt: Der Einfluss von (schulischer) Ausbildung auf den musikalischen Outcome einer Großstadt

Magdalena Maria Wolf, BA MA (Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz)

Inner- und außerstädtische Musiziergewohnheiten: Singen und Hören von (Volks-)Musik bei 6- bis 14-Jährigen vor und während der Pandemie 2020/2021

Prof. Dipl.-Päd. Dietmar Bresnig BEd MEd (Private Pädagogische Hochschule Augustinum Graz)

Podiumsdiskussion zum Thema (Volks)Musikunterricht an urbanen Schulen*

Moderation: Prof. Dipl.-Päd. Dietmar Bresnig BEd MEd (Private Pädagogische Hochschule Augustinum Graz)

„Making Music“ in München

Eva Becher (ehem. Leiterin der Fachgruppe Volkskultur im Kulturreferat München)

Sex and the City: Städtische Lieder und Sprüche aus dem frühen 19. Jahrhundert

Hans-Peter Weingand, MA MA (Freiberuflicher Historiker & Kulturwissenschaftler)

„Who's Playing?“: On the Importance of Music and Musicians at Weddings in Zagreb Area*

Tanja Halužan, MA (Institute of Ethnology and Folklore Research Zagreb & Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz)

Volksmusik im urbanen Raum II: Musikant*innenberichte aus dem 21. Jahrhundert*

Dr.ⁱⁿ Eva Maria Hois (Steirisches Volksliedwerk)

Workshops*

Lieder aus aller Welt

Juan Carlos Sungurlian

Diversität und Musik in interkulturellen Klassen

Prof. Dipl.-Päd. Dietmar Bresnig, BEd MEd

Volksmusik auf verschiedenen Instrumenten aus Stadt und Land

Prof. Markus Oswald, BA BA

*nicht in der Symposiumspublikation enthalten.

Kay Kaufman Shelemay

Challenges for Urban Musical Studies

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
edited by F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 14–29.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-03>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#),
except for images, screenshots, and logos.

Kay Kaufman Shelemay, Harvard University, shelemay@fas.harvard.edu

Abstract

Sounds of the city are an integral part of the lives of well over half the world's population who today live in urban areas. In this essay, I will discuss challenges related to studying sounds of the city, exploring these considerations under the disciplinary umbrella of urban ethnomusicology. If this field of inquiry has taken understanding music of the city as its central mission, the density and diversity of urban life have continued to provide a rich range of musical styles for investigation as well as inspired various theories and methods for their study. The ubiquity of urban life across the globe furthermore provides data for comparative studies, both within and across different regions. That this conference devoted comparative attention to a diverse array of musics stemming from migration to urban areas in Central Europe and other locales provides inspiration for my comments below. I will begin with a very brief and comparative overview of the history of urban musical studies from its beginning in the last quarter of the twentieth century. For the second part of this essay, I will raise some methodological and theoretical challenges that emerged during my on-going ethnography in multiple North American cities among a large Ethiopian diaspora community now marking nearly half a century since the beginning of its migration to the United States. Throughout, I will offer commentary regarding methods that can contribute to studies of urban musical sounds, past and present, and suggest ways in which musical data can provide new perspectives on immigrant community life in the city.

Zusammenfassung

Klänge der Stadt sind ein wesentlicher Bestandteil des Lebens von gut über 50 % der Weltbevölkerung, die heute in urbanen Gebieten lebt. In diesem Essay diskutiere ich Herausforderungen in der Erforschung von Stadtklängen unter dem disziplinären Dach der urbanen Ethnomusikologie, die sich das Verstehen der Musik von Städten zur zentralen Aufgabe gemacht hat. Die Dichte und Vielfalt des städtischen Lebens bietet bis heute ein großes Spektrum an Musikstilen und hat verschiedene Theorien und Methoden zu deren Erforschung inspiriert. Darüber hinaus liefert die weltweite Allgegenwärtigkeit des urbanen Lebens Daten für vergleichende Studien – sowohl innerhalb als auch zwischen verschiedenen Regionen. Der vergleichende Blick des Symposiums auf ein vielfältiges Spektrum an Musik, die der Migration in urbane Gebiete in Zentraleuropa und anderen Orten entstammt, diente als Inspiration für meine folgenden Ausführungen. Ich beginne mit einem sehr kurzen und vergleichenden Überblick über die Geschichte der *urban musical studies* seit ihren Anfängen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Im zweiten Teil des Textes spreche ich einige methodische und theoretische Herausforderungen an, die sich während meiner laufenden Ethnographie in der großen, seit nunmehr fast 50 Jahren in den USA existierenden, äthiopischen Diaspora-Community in mehreren nordamerikanischen Städten ergeben haben. Ich gehe dabei auf Methoden ein, die zur Untersuchung urbaner Musikklänge in Vergangenheit und Gegenwart beitragen können und zeige Wege auf, wie musikalische Daten neue Perspektiven auf das Leben von Immigranten-Communities in der Stadt liefern können.

A Brief and Partial Historical Overview

Urban studies entered the mainstream musical research agenda in the 1960s and 1970s. They may be said to have come of age when Adelaida Reyes-Schramm completed her ground-breaking doctoral dissertation titled “The Role of Music in the Interaction of Black Americans and Hispanos in New York City’s East Harlem” (Reyes-Schramm 1975). Indeed, the first public use of the term “urban ethnomusicology” was evidently by Reyes-Schramm herself at a 1974 Society for Ethnomusicology conference in San Francisco, California (Reyes 2009, 174). The concept of urban ethnomusicology derives from precedents in anthropology and the broader social sciences, a history traced in detail by Adelaida Reyes in an invaluable article (Reyes 2012, 196–197). But given that the concept and practice of urban musical studies vary in different locales, I will first compare selected North American and European contributions to the field of urban ethnomusicology, and then include stimulating concepts and methods that have emerged from well beyond these regions, especially in the global south.

In continental Europe and the British Isles, musical studies in cities near the fieldworker’s home were pursued well before the emergence of the disciplinary rubric embracing them. An important milestone in European urban ethnomusicological studies was *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, a nuanced ethnography of amateur musicians performing a cross-section of repertoires in Milton-Keynes (Finnegan 1989). Finnegan’s intent was “to provide an empirically based ethnography of amateur music in one modern English town at a particular period,” and in so doing, “to provoke further investigation of a subject so important for our understanding both of music and of the practices of modern urban life” (Finnegan 1989, 5). Only relatively late in the book does Finnegan address the relevance of the practice of music “for the overall life of the city” and seeks to connect different musical styles to various localities, noting that musicians did not tend to live in the areas where they perform (Finnegan 1989, 299–301). Finnegan proposes the concept of “musical pathway” . . . as one possible metaphor for illuminating certain features of local music and its implications for urban life” (Finnegan 1989, 305). She compares and contrasts what factors impelled individuals to enter into a particular musical domain; what role musical activity played in their everyday lives; and to what extent the backgrounds of musicians in a particular musical style varied (Finnegan 1989, 305–316). Only briefly does she consider locations of musical pathways in the city or their timing (Finnegan 1989, 317–325).

Musical research has increasingly taken into account both urban and rural locations, connecting the two through exploration of migratory patterns incorporating traditional or folk musics. The upsurge of migration across national and international borders in the late twentieth and early twenty-first centuries have led to studies of the manner in which forced and voluntary migration have reshaped urban musical traditions worldwide (Clausen, Hemetek, and Saether 2009).

The active urban research agenda among European scholars includes many milestones. To mention only a very few, the special edited volume of *Urban People* in 2012 on *Theory and Method in Urban Ethnomusicology* (Jurkova 2012) and *Prague Soundscapes* (Jurkova 2014) have documented and interpreted diverse urban musical traditions internationally and musical minorities in the city of Prague, respectively. One also finds evidence of strong European and American collaboration in urban musical studies, such as a 2006 international symposium that resulted in an edited volume *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology* (Hemetek and Reyes 2007).

In North America, the well-established rural topics pursued by American ethnomusicologists who largely worked abroad shifted seismically once urban musical studies seized scholarly attention in the 1970s. By the 1990s, many North American ethnomusicologists were working in urban settings, exploring popular music repertoires instead of studying traditional and folk musics. However, most American ethnomusicologists,

such as those represented in the edited volume *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change* (Nettl 1978), focused on urban musical life abroad, outside of the United States. Essays in Nettl's book discussed urban music in Iran, Africa, Mexico, and India. Only one essay in this landmark collection explored a domestic North American urban area, ensembles in San Francisco's Chinatown (Riddle 1978).

The trend among North American scholars to work in urban sites abroad accelerated through the 1990s, with contributions such as *Moving Away from Silence* (Turino 1993) about the processes of migration of musicians from rural to urban locales within a single country (Peru). One ethnomusicologist led an interdisciplinary collaboration that reconstructed histories of urban musics abroad in twelfth and thirteenth century Hangzhou, China in a notable edited volume (Lam, Lin, De Pee and Powers 2017). Another study, *Bamako Sounds*, focused on explorations of African urban hybridity, such as the reinvention of local musics, in the capital of Mali (Skinner 2015).

There is an active world of urban musical studies long underway worldwide by authors from many regions, with urban musical studies in Africa providing a wealth of insights. Some major African cities have been termed "Afropolitan" due to their indigenous and multicultural distinctiveness while also bearing a connection to global cities worldwide. In this way, urban scholars in Africa emphasize that African cities are both polycentric and international, with their own brands of cosmopolitan culture (Mbembe and Nuttal 2008, 30). Here one must balance both widespread acceptance as well as lively critical discussions of the concept of Afropolitanism. The term acknowledges "the breadth and dynamism of the modern African world".... that is "worldly, morally multiple, and socially plural" (Skinner 2017, 16, 18). In Nuttal and Mbembe's edited volume about Johannesburg, South Africa, it is emphasized that "music has been central to Johannesburg's metropolitan formation", suggesting that African cities can be explored through their cultures of sound by following the ways in which bodies literally move through the city in pursuit of music (Mbembe and Nuttal 2008, 31).

Cities such as South Africa's Johannesburg are viewed as having "the multiplicity of registers in which it is African; European, or even American" (Mbembe and Nuttal, 32). Afropolitanism is but one of several new concepts that can stimulate ethnomusicologists elsewhere in their work in cosmopolitan cities outside of the African continent. The concept of Afropolitan offers welcome methodological suggestions for musical ethnographers, who can both listen closely to testimony by city residents and map the city through its cultures of sound. In sum, studies from the global south suggest that one must document the experiential surface of urban experience on a human level while also paying attention to tracking the depths of urban musical interactions that are architectural, institutional, social, and economic.

Recent studies in urban ethnomusicology have incorporated closer attention to the relationship of musical sound to both the physical places and social histories of the cities in which they occur. One notable article discusses the interactive relationship between a specific urban space in New Orleans and the brass bands performing jazz funerals; these events demarcate a longtime boundary between adjoining neighborhoods produced by policies of segregation in the city (Sakakeeny 2010, 5–8). Here the area surrounding "The Bridge", an overpass of Interstate 10 purposefully constructed in the 1960s to separate the tourist zone of the French Quarter from mainly Black residential areas of the Tremé, is discussed as the site of frequent jazz funeral performances. Drawing on the theory proposed by composer R. Murray Schafer that identifies "the physical and acoustic space of the bridge" ... as a "community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded" (Sakakeeny 2010, 3, citing Schafer 1977, 10) as well as Steven Feld's notion of "acoustemology of place" (Feld 1996, 91), Sakakeeny connects the physical and acoustic space of "The Bridge" to the deeply felt emotional resonance expressed musically by the brass band.

Similarly, Marié Abe's monograph *Resonances of Chindon-ya: Sounding Space and Sociality in Contemporary Japan* (Abe 2018) provides an exploration of space and sound in urban Japan, accompanying costumed street musicians who perform as they walk miles through city streets, a tradition sustained since the nineteenth century to advertise commercial businesses. These mobile urban musicians produce acoustic effects in the urban spaces they travel as well as convey social, political, and economic impacts. Abe draws in part on the importance of sound in the urban environment set forth in the writings of Henri Lefebvre, the French sociologist and philosopher, whose perspectives on music in the city remain relevant and to which we will return later in this paper (Abe 2018, xxiii; Lefebvre 2004).

This brief historical overview of urban ethnomusicology implicitly raises questions it does not answer. What are the central issues that compel urban musical studies internationally? And given the global activity in urban ethnomusicology, are scholars attentive to the methods and theories that have emerged from nearly fifty years of urban research to help guide us now and in the future? Let me turn to my own urban musical studies to further explore these questions and provide some very tentative answers.

Lessons Learned from Ethiopian Migrants to North American Urban Areas



Map of the Horn of Africa. Djibouti, Eritrea, Ethiopia, and Somalia share the peninsula that extends off northeast Africa south of the Arabian land mass.
© Courtesy of Scott Walker, Harvard Map Collection

For decades, Ethiopians and other immigrants from adjacent countries of the Horn of Africa have made their way to cities worldwide; I have focused long-term ethnographic research on their diaspora communities widely scattered across North America (Shelemay 2022). Although mobility was in fact an important aspect of the history of the Horn of Africa, the most recent chapter of forced migration from the region began in 1974 with the start of the Ethiopian revolution. At that time, Emperor Haile Selassie was overthrown by a military junta. I lived in Ethiopia during the first two years of this revolution that extended until 1991, witnessed the departure of many musicians, and have since then tracked the growth of the global Ethiopian diaspora, with the largest numbers of immigrants settling in cities across the United States. It seems particularly appropriate here to discuss a musical migration dating from 1974, the very year that *urban ethnomusicology* formally entered our scholarly lexicon. Let me provide some details of my own extended urban musical research in the Ethiopian diaspora and comment on the insights it provides into research theories and working methods. My earliest ethnographic research with Ethiopian diaspora communities dates to 1977 in New York City, where I then lived. My research area expanded by the early 1980s

to include Washington, DC, which had quickly become the unofficial “capital” of the international Ethiopian diaspora. During the 1990s and 2000s, I began to make short research trips to a dozen North American cities with Ethiopian diaspora populations, including (in alphabetical order) Atlanta, Boston, Chicago, Columbus, Dallas, Houston, Los Angeles, New York, San Francisco, Minneapolis-St. Paul, Seattle, and Washington DC. I also made a field trip to Toronto, Canada (Shelemay 2022, 277–288).

Research Challenges in Urban Locales: Theoretical Perspectives

One of the immediate challenges of the Ethiopian diaspora project was how to familiarize myself with a community settled in multiple unfamiliar urban settings. This was not a surprising challenge given the multi-sited nature of this research, but it did add considerable ethnographic complexity. A further need was to take into account both similarities and differences among these communities, which included immigrants of different Ethiopian ethnic and geographical backgrounds. I was therefore initially at a loss as to what theories should inform my work and what methods I could employ to study a diaspora that was so widely dispersed in so many different places across North America. Although I was keenly aware of the need to study the distinctive spatial and built aspects of a given locale, it was challenging to simultaneously document the equally important manner in which the Ethiopian community living in each place interacted with their new urban landscape in their lives and music making. I was not familiar until later with distinctions that the French urban theorist Henri Lefebvre had offered, including distinguishing between “the planned city” and “the practiced city.” The planned city is the physical infrastructure, the relatively fixed, geometrical layout of city design, while the lived qualities of the practiced city are aspects of the dynamic, inhabited, human interactions and performances that move within and across this framework (Fraser 2009, 383; Fraser 2015, 31). In retrospect, I can say that I was initially baffled as to how one might capture both of these aspects at once and in relation to each other.

Much of earlier ethnomusicological work on the urban area focused primarily on musicians from different ethnic or racial communities and the ensembles with which they made music. This was the approach of Adelaida Reyes-Schramm in her landmark study of East Harlem, but she noted that her data on East Harlem “did not constitute an ethnography” of that particular urban locale (Reyes-Schramm 1975, 51). Only in her subsequent writings did Reyes describe a working method that actively included the urban setting (Reyes Schramm 1982, 1–24) as part of her study of free and public music events in public spaces in New York City. There she took into consideration the distinctiveness of these events and the specific physical infrastructure of New York City:

There are not many places where the following are such an intrinsic part of social life: The diversity of cultures represented in the audience population; the corresponding diversity of musics and musical tastes; the great number of events and sponsoring organizations; the masses of people and the density of their interactions; and the way these elements combine and respond to the city’s public spaces and to the rhythms of its daily life. . . . Such boundaries are to be discovered from ethnographic data that *do not separate the musical from the extramusical* [italics in the original]. (Reyes 1983, 5–6)

Additional useful perspectives for studying the urban area were set forth by Ruth Finnegan, including her theoretical chapter in *The Hidden Musicians* on “musical pathways” briefly noted above (Finnegan 1989, 297–326) and in a short appendix to that book (Finnegan 1989, 342–347). Finnegan makes clear that her intimate knowledge as a resident for decades of the locality in which she carried out urban musical research as well as her participation in some of the ensembles she studied inspired both her theoretical frameworks and working methods. Finnegan collected documentary sources such as local newspaper articles and advertise-

ments that filled in details of the history and location of various music clubs as well as surveyed area schools (92 in total), all town pubs (85), small bands and their venues (52), churches (70), and social clubs (34). In her book, Finnegan provides a number of visual guides to the city, mapping the physical sites and routes of music making. Thus in *The Hidden Musicians*, Finnegan was able to connect the planned urban center Milton-Keynes with the practices of making music within it and provides details as to how she did so.

An Overview of Cultural vs. Structural Elements in Ethiopian Diaspora Communities

Ethnomusicological studies necessarily vary in the connections they seek to make between cultural diacritica associated with music making and the structural aspects of the city itself. Let me share some general observations relevant to this dichotomous model based on my Ethiopian diaspora case study.

First, most Ethiopian diaspora communities in North America live in what are termed heterolocal patterns of residence (Shelemay 2022, 24–28). That is, immigrants primarily live scattered across multiple neighborhoods rather than in Ethiopian-only areas; the residential areas are also not necessarily contiguous. One implication of this residential pattern for research is that one must study the community in multiple places within a given urban locale and move between those places with mobile transport.

Second, most Ethiopian diaspora communities share similar institutions. For instance, official community associations are found in every diaspora city. These organizations tend to be founded early on in the life of the diaspora community and can be viewed as markers of its maturing identity. Each community usually has its own associations for each of the major Ethiopian ethnic groups living there, and in some cases, as in the Somali community in Minneapolis-St. Paul, one finds different community organizations for individual Somali clans or subclans. Thus organizational structure and growth can aid the researcher in reconstructing the historical development of a diaspora community and its salient divisions. Location of these institutions are generally outside the places where people live or work, adding yet another, important spatial dimension to Ethiopian diaspora urban research (Shelemay 2023, 124–125, 128).

Third, Ethiopian immigrants tend to work in certain professions, especially in transportation and hospitality industries. One might wonder if this pattern can be viewed as an urban adaptation (Shelemay 2022, 441).

Fourth is an important point to which we will return in the conclusion: Musicians have played vital roles in shaping not just musical life in these new diaspora communities, but also the broader institutional and cultural sites across each. These places have been described as “third spaces,” locales separate from both home and work such as parks, shops, and restaurants. These are social, economic, and recreational sites where individuals and their communities can come together on a regular basis and construct or reinforce identities (Oldenburg 2001, 2). Let me explore here a theoretical model I have found useful for achieving an overview of musicians’ roles in third places as well as methods for studying them.

Previously, the most straightforward model for approaching urban music in ethnomusicology was set forth by Adelaida Reyes in her 1975 dissertation; she composed a typology of musical groups as a point of departure for her own study. This approach worked well for Reyes’s unit of study with just two ethnic/racial communities in East Harlem and provided a comparative framework for consideration of their musical organizations. However, it did not simultaneously map music making on East Harlem itself in an interactive way. Above I discussed approaches to musical sound in relationship to its urban setting, notably that of Schafer. Although both Reyes’ and Schafer’s approaches are of great utility, I have found it more productive to draw on theoretical models from the field of cultural geography to define better the ways in which members of the Ethiopian American diaspora come together for musical events as a community outside their urban residential areas.

Here I have modified the cultural geography model of ethnic place making developed by Elizabeth Chacko and frame it instead as community place-making, which can accommodate both ethnic and social connections as well as locate places within the city in relation to both other venues and to social life (Chacko 2003, 23). In the Ethiopian American diaspora, one can identify four main types of community places:

- Community Institutions (houses of worship, cultural institutions such as social welfare organizations)
- Community Commercial Places (shops and restaurants that sustain both commercial and social importance)
- Community Arenas (local parks, sports stadiums, hotels and clubs, all of which can be reserved or provide rental space for community events on an occasional basis)
- Virtual Community Places (radio, TV, internet, recordings, film)

Here it is important to emphasize what may not be immediately obvious: All of these community places sustain musical performances, bringing these places in the planned city to life as sites for ethnographic investigation.



Procession with Tabot (sacred altar tablets) at the DSK Mariam Church, Washington, DC, celebrating Masqal, the holiday of the True Cross. 2010.

© Shelemyay

Community Institutions:

I will begin with Community Institutions, focusing briefly on three of the most common that are found within every Ethiopian diaspora community I visited. These include community associations, already discussed above, and houses of worship. In every diaspora community there are Ethiopian or Eritrean Orthodox Churches and other Christian gathering sites such as evangelical churches (Shelemyay 2022, 129–130). The physical location of churches is more a result of local serendipity and not an outcome of planned construction convenient to community residential areas, particularly in the early years diaspora community life, when location most often depended on where an existing church of another Christian denomination had room and inclination to offer an Ethiopian immigrant church a home. Only in more recent years have a few communities (Seattle, Denver, Washington, DC) been able to afford to construct their own church buildings. Given that more than half of the Ethiopian diaspora population in the United States is of Ethiopian Orthodox Christian faith, their churches are among the most common Ethiopian community institutions and command the attachment of a critical mass of people. Additionally, most communities have more than one church, often established by Ethiopian Christians of different ethnic origins who speak different homeland vernacular languages. Most churches

count musicians among their founders since the Ethiopian Christian liturgy is almost entirely sung and cannot be performed without them. Other Ethiopian community religious institutions include mosques, where Muslim Ethiopians initially affiliate in whichever community they settle. But a few communities with large numbers of Ethiopian Muslims of Oromo and Somali descent, including Atlanta, Minneapolis, and Toronto, have over time established their own mosques.

Community Commercial Outlets:

Community commercial outlets include ubiquitous Ethiopian restaurants; in any community where there are Ethiopians resident, one will find an Ethiopian restaurant. It has been said that “cooking and cuisine represent aesthetic knowledge of identity” and that the Ethiopian restaurant is the most visible projection of Ethiopia’s diasporic community abroad (Shelemy 2022, 130, citing McCann, “Response: Doro Fänta,” 385). Restaurants are third spaces for both social and economic exchange, well-marked within their respective urban areas, and serving as magnets at which diaspora Ethiopians and many others converge. Before the pandemic, many restaurants located in American urban areas featured musicians who offered live performances at night and on weekends; others depended on recordings of Ethiopian music, much of it released in the United States. Ethiopian restaurants are generally located in multi-ethnic commercial areas away from Ethiopian residential clusters, therefore becoming third place magnets for community gatherings. Usually, the restaurants carry names that signal the Ethiopian ethnicity or geographical origin of its owners.

Small shops are found in every Ethiopian diaspora community, located in multi-cultural shopping areas where they sell Ethiopian books, specialty items, spices, and other supplies needed for traditional Ethiopian cuisine. These same stores serve as nodes for community communication and advertise local concerts and CD releases, while also selling tapes, cassettes, and music videos (Shelemy 2022, 130).

Community Arenas:

These are third place public facilities used by local Ethiopian communities to celebrate Ethiopian events and special occasions, but that lack permanent connection to or markers of the community (Shelemy 2022, 132–137). Virtually all events held in these places feature music. Commercial arenas include local stadiums that are rented for the annual tournaments that engage more than thirty North American



Traditional Music Ensemble at Dukem Ethiopian Restaurant, Washington, DC, including (left to right) Setegn Atanaw, Tsehay Amare, Solomon Bedany, and Minale Dagnew Bezu, c. 2007. © Shelemy

Ethiopian diaspora communities with competing soccer teams. The games held in these spaces are generally daytime and early evening events, with the same spaces employed during breaks or later at night for concerts. Areas around the stadiums always include temporary commercial booths that sell new music releases, Ethiopian clothing, and food. Major community events such as soccer tournaments and holiday observances bring together members of the Ethiopian diaspora community from across North America, merging familiar institutional and commercial functions with sports or social functions associated with annual celebrations. But the events are almost always held in central locations where such facilities already exist, introducing an occasional Ethiopian presence to city structures otherwise not part of their daily life.

In many cities, local streets and parks become third spaces that can be reserved for community-wide holiday celebrations. Major Ethiopian Christian annual holidays are often held in public areas to accommodate processions and to bring together clergy and choirs from otherwise competing churches.

All Ethiopian diaspora communities hold musical and social events to celebrate major American holidays such as the Western New Year celebration, most often in rented facilities at local hotels or urban facilities. Once again, music is a central ingredient that integrates an otherwise unfamiliar community arena into the broader community's life cycle in the North American urban area.

Virtual Community Places:

Virtual community places include radio, TV, film, internet and sound recordings. Some cultural associations both meet live in third places in their metropolitan areas with virtual use of media or distribution of electronic materials (Shelemy 2022, 137–140). A good example are the practices of the Tayitu Cultural and Educational Center founded in the Washington, DC metropolitan area. The Center does not have its own building, but meets either in rented locales across the metropolitan area or produces cultural events on zoom.

To summarize this overview from an urban geographic perspective of the Ethiopian diaspora place making, one finds music and musicians contributing actively through processes of socialization and insuring the constant presence of musical performance. In this way, the practices of the community bring the larger planned city to life; the planned city is only rendered an integral part of Ethiopian diaspora through these many-faceted social and musical events. It is also evident that third places are themselves an intensely heterogeneous category, serving a variety of needs for social bonding.

Uniting the Planned and Practiced City: Insiders' Perspectives and Methodologies

In sum, the Ethiopian diaspora presents a challenging research situation, in which each diaspora community within North America shares heterogeneous activities and institutions cutting across urban areas. It is surely the case that the practiced city brings sites in the planned city to life. But there are also elements that vary within and between communities. How then can the researcher bring this plethora of sites into ethnographic view and association with each other without devoting more time than is available to this process?

Fortunately, during my visit to Atlanta for a conference in 2009, a colleague who is a member of the Ethiopian diaspora offered a solution to this methodological quandary: He suggested collaborating with a knowledgeable Ethiopian taxi driver long resident in Atlanta who could provide an informative, day-long tour of Ethiopian communities in the Atlanta area, and arranged an introduction. He also provided the name of a driver he knew in Minneapolis for a future trip, an immigrant who had been an early arrival among the large

wave of Ethiopian Oromo and Somali migration to Minnesota. I gratefully embraced these suggestions and spent full days with both of these drivers in Atlanta and in Minneapolis.

The extraordinary utility of the taxi tours quickly became clear. The drivers guided me for hours based on their own longtime community experience and their deeply embedded mental maps of the urban area, past and present. Our routes and the drivers' commentaries effectively fused the planned city with the practiced city, bringing together the urban layout and the people and practices that lent the city its distinctive shape for the diaspora communities over time. We visited residential neighborhoods and third spaces of all types. I watched from the cabs' windows, marked where we had been on printed city maps, a process that can be facilitated more easily now and into the future by new digital mapping technologies (Riches and Lashua



Inside the Somali Mall, Minneapolis. 2011. © Shelemay

2014). I also took detailed notes on each driver's commentary about the community's growth over time as well as the shifting areas of community residence and different sites where social and musical life took place.

I was amazed at the detailed overviews I gained of these complex, multi-ethnic/multi-religious communities on the taxi tours. In Minneapolis, for example, we visited high rise apartment complexes that were somewhat atypically inhabited mainly by recent Oromo immigrants; stopped at a crowded Starbucks coffee shop that proved to be an informal meeting place for immigrant men of a variety of Ethiopian ethnic and religious backgrounds; and toured a hidden Somali mall known mainly to members of that immigrant community, with rug shops, grocery stores, and a remarkable record shop concealed within (Shelemay 2022, 283–284). Thus, I stumbled, through a cogent insider's suggestion, on what has become my research methodology of choice when arriving in an unfamiliar urban locale: I hire a local taxi driver who, by virtue of many years residency and a deep, visceral knowledge of the city and the Ethiopian communities living there, provides expert testimony while we are in motion.

Of course, this research method was uniquely tailored to the immigrant communities with whom I work. As already noted above, many immigrants from different regions of the Horn of Africa drive taxis as their primary occupation as well as engage in a variety of transportation services. A large number of Ethiopian, Eritrean, Oromo, and Somali musicians in particular drive cabs since it ensures that they are able to control their own schedules in order to accommodate performances and recording sessions, and to use their un-

scheduled time between fares to practice their instruments, compose songs, or listen to music. Taxi driving is also a method uniquely suited to the size and sprawl of 21st century urban areas where individuals, especially immigrants and refugees, tend to move frequently from place to place due to financial precarity; they do not remain in a single neighborhood for very long as circumstances change and hence, mobility is a strong component of everyday life. Community institutions and shops also relocate often, with neighborhoods of choice shifting rapidly in response to changing economic situations or events such as the pandemic.



St. Mary's Ethiopian Orthodox Tewahedo Church in Los Angeles, 2011. © Shelemyay

The discussion of the taxi and mobile ethnographic observation may seem to raise small and even obvious methodological points, but they also reveal details relevant to the history of urban studies. The serendipitous strategy of hiring a taxi driver and the relevance of transit to ethnographic method is made clear in recent urban humanities literature. I was startled to come across a discussion revealing that Henri Lefebvre, the French philosopher and esteemed urban theorist, had himself worked as a taxi driver while attending the Sorbonne during the 1920s:

Although generally it is not the first thing mentioned about him, however, it is nevertheless quite significant that at one point Lefebvre (in his own words) “became (of my own free will) a taxi driver. And that was really a laugh! A huge volume could not explain the adventures and misadventures of this existentialist philosopher-taxi driver.” . . . Lefebvre’s “two years earning a living as a taxi driver in Paris” was surely “an experience which deeply affected his thinking about the nature of space and urban life.” . . . First and foremost one must recognize the cab driver’s evolving negotiation of both mental maps of the city and street maps of its built environment for transportation. (Fraser 2015, 29–30)

I bring Lefebvre’s taxi driving into the conversation not just as a fun anecdote and interesting methodological coincidence, but for the insights it provides into the interaction of sound and structure in the urban area.

From the perspective of the mobile taxi, the city itself appears to move, to shift, to flow – an undervalued if somewhat simplistic insight that nevertheless resonates with some of Lefebvre's more complex views on the city. . . . The taxi-cab ride is, of course, a wonderful starting point for beginning to understand many of Lefebvre's hallmark ideas. (Fraser 2015, 29–30)

Transport, Urban Mapping, and the Presence of Urban Sound

Taxi driving in the city contrasts vividly with other modes of transportation feasible in rural areas, or even small towns. Indeed, each study requires its own methods tailored to the characteristics of the particular city, each with its own local planned and practiced realities.

In the literature, one finds discussion of transport (or the opposite phenomenon, consistent with the absence of mobility) as an important theme in recent ethnographic studies. In his monograph *Kwaito's Promise*, Gavin Steingo describes how the ubiquity of urban theft in the South African township of Soweto led musicians he worked with there to remain at home for weeks at a time, making music only with those who lived nearby, and in general, living within a condition that Steingo describes as "immobility and sedentariness" (Steingo 2016, 103). In contrast, another recent South African ethnography, *Song Walking*, explores the mobility of women in Maputaland, who in the past played mouth harps while walking itineraries in their rural African homeland bordering Mozambique; they were able to reconstruct this tradition with the ethnomusicologist from bodily and sensory memory (Impey 2018). Impey focuses on the phenomenology of walking and reconstructed how the women maintained this motion while playing an instrument, with music being associated with "regular courses of spatial and temporal intersection" (Impey 2018, x).

Clearly, one needs a variety of mobile methods in one's ethnographic toolkit for observing music within different localities, allowing the ethnographer to absorb different spatial rhythms as she maps both the built environment and associated musical worlds. Understanding types and pathways of mobility can also reshape our understanding of movement within and between cities, and introduces an approach similar to Lefebvre's rhythmanalysis, his theory that seeks to join the study of space and time in the everyday life of the city, approaching these two phenomena together (Lefebvre 2004, ix).

But ultimately, we must look for guides for our urban theories and methods in the testimony and practice of our urban interlocutors. For instance, immigrants incorporate discussion of transport into their songs, performing a clear connection between the planned city and the practiced city. We can take as an example a song composed and performed by Ethiopian-American singer songwriter Meklit Hadero, known professionally as Meklit. Born in Ethiopia in 1980 and brought to the US as a toddler after her family gained asylum, Meklit grew up moving from place to place, from Iowa, to Brooklyn, to Florida. A 2002 graduate of Yale University in Connecticut, she moved West to the San Francisco Bay Area in 2004. Mobility is deeply engrained in Meklit's personal experience as well as that of her community. Her most recent 2017 release, *When the People Move, the Music Moves Too*, focuses on the experience of mobility in her life of an immigrant. Meklit not only sings about her immigrant community, she helps bind the community together in the urban area of which she is a part. An example is a song from Meklit's 2017 album, where she sings about transport, points of departure, the vicissitudes of migration, and eventual arrival, bringing the planned and practiced city together in the embrace of songs that "shade and shelter."

Walking, Flying, Sailing, Driving,
 Made it, new shores, hope reign, sky pour
 Seeds that scatter, Songs that shade and shelter
 Names get braided, as we are
 This was made here, This was made here
 Daydreams, Oceans, Compass Open
 Two homes, In strange clothes, Let the seams show
 Translate, Pass on, Transmission and omission
 Names get braided, As we are
 This was made here, This was made here . . . (Meklit Hader, 2017)

Conclusion

If a city may be defined “as an engine of art, architecture, music, fashion, theater, literature, and religious life” (Mbembe and Nuttal 2008, 25), it is clear that music fuels much of this activity or at the very least, accompanies and inspires it in deeply meaningful ways. While ethnomusicologists have studied different music styles performed in urban areas, perhaps nothing demonstrates so graphically the inseparable link of music to third spaces more than the devastation of Baghdad’s musical life during the 2003 U.S. invasion. There, the beloved musical genre Iraqi Maqam (IM), which had long been performed in widely dispersed third spaces ranging from shops in the souk district, to gardens along the banks of the Tigris River where musicians gathered, to coffeehouses scattered on city streets, was silenced. All these third places had been destroyed in the invasion, decimating the very fabric of this pivotal aspects Baghdad’s social life that reached across ethnic, religious, and class backgrounds (Hassan 2022, 14–19).

A city in which music cannot live, move, and be heard freely is an urban area without connective tissue and life. Lefebvre himself suggested that “the urban phenomenon is made manifest as movement” (Lefebvre 2003a, 174, cited on Fraser 2015, 30). Here one can begin to understand the genesis of Lefebvre’s linkage of “the planned city and the practiced city”. To understand the practiced city, which I believe should be an urban priority, one must track at once both the multi-layered layout of the physical city and the musical life within it, charting pathways and mapping how musical practices bring the planned city to life. Ethnographic mappings of the city indeed allow “dynamic contrasts, tension, contradictions, and resistance” to emerge (Richie and Lashua 2014, 236).

Sources Cited

- Abe, Marie. 2018. *Resonances of Chindon-ya: Sounding Space and Sociality in Contemporary Japan*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Clausen, Bernd, Ursula Hemetek, and Eva Saether, eds. 2009. *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*. Study in the frame of the >>ExTra! Exchange Traditions<< project. Bielefeld: [transcript] Culture and Social Practice.
- Feld, Steven. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua, New Guinea." In *Senses of Place*, edited by Steven Feld and Keith Basso, 91–136. Santa Fe: School of American Research Press.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1989. "A Note on Methods and Presentation." In *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 342–347.
- Fraser, Benjamin. 2009. "Narrating the Organic City: A Lefebvrian Approach to City Planning, the Novel, and Urban Theory in Spain." *Journal of Narrative Theory* 39(3): 369–390.
- _____. 2015. *Toward an Urban Cultural Studies: Henri Lefebvre and the Humanities*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hassan, Scheherazade Qassim. 2022. "The Social Spaces of Music Traditions in Baghdad before and after Destruction." *Ethnomusicology* 66(1): 1–20.
- Hemetek, Ursula, and Adelaida Reyes, eds. 2007. *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Impey, Angela. 2018. *Song Walking: Women, Music, and Environmental Justice in an African Borderland*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jurkova, Zuzana, ed. 2012. "Theory and Method in Urban Ethnomusicology." In *Urban People/Lidé Mesta* 14 (2).
- _____. 2014. *Prague Soundscapes*. Prague: Karolinum Press.
- Lam, Joseph S.C., Shuen-Fu Lin, Christian De Pee, and Martin Powers. 2017. *Senses of the City. Perceptions of Hangzhou and Southern Song China 1127–1279*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Lefebvre, Henri. 2004. *Rhythmanalysis: Space, time, and everyday life*. Translated by Stuart Elden and Gerald Moore; with an introduction by Stuart Elden. London: Continuum.
- Livermon, Xavier. "Sounds in the City." In *Johannesburg: The Elusive Metropolis*, edited by Sarah Nuttall and Achille Mbembe, 271–284. Chapel Hill: Duke University Press.
- Mbembe, Achille and Sarah Nuttal. 2008. "Introduction: Afropolis." In *Johannesburg: The Elusive Metropolis*, edited by Sarah Nuttal and Achille Mbembe, 1–33. Chapel Hill: Duke University Press.
- McCann, James. (2006 [pub. 2011]), "A Response: Doro Fänta: Creativity vs. Adaptation in the Ethiopian Diaspora." In *Creating the Ethiopian Diaspora: Perspectives from Across the Disciplines* [Special Double Issue, edited by K.K. Shelemyay and Steven Kaplan], *Diaspora. A Journal of Transnational Studies* 15, no. 2/3: 381–388.

- Meklit Hadero.* 2017. "This was Made Here." [song] *When the People Move, the Music Moves Too*. Dan Wilson, producer. San Francisco: Six Degrees Records.
- Nettl, Bruno, ed. 1978. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Nuttal, Sarah and Achille Mbembe, eds. 2008. *Johannesburg: The Elusive Metropolis*. Chapel Hill: Duke University Press.
- Oldenburg, Ray. 2001. *Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the "Great Good Places" at the Heart of Our Communities*. Edited and Introduction by Ray Oldenburg. New York: Marlowe and Company.
- Reyes, Adelaida. 2009. "Urban Ethnomusicology: Past and Present." In *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*, edited by Bernd Clausen, Ursula Hemetek, and Eva Saether, 173–190. Bielefeld: [transcript] Culture and Social Practice.
- _____. 2012. "Urban Ethnomusicology: A Brief History of an Idea." *Urban People/Lidé Mesta* 14, no. 2: 193–206.
- Reyes-Schramm, Adelaida. 1975. "The Role of Music in the Interaction of Black Americans and Hispanos in New York City's East Harlem." PhD diss., Columbia University.
- Reyes Schramm, Adelaida. 1982. "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. *Yearbook for Traditional Music* 14: 1–21.
- Riches, Gabby and Brett Lashua. 2014. "Mapping the Underground: An Ethnographic Cartography of the Leeds Extreme Metal Scene." *International Journal of Community Music* 7(2): 223–241.
- Riddle, Ronald. "Music Clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Community." In *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change*, edited by Bruno Nettl, 223–269. Chicago: University of Chicago Press.
- Sakakeeny, Matt. 2010. "Under the Bridge: An Orientation to Soundscapes in New Orleans." *Ethnomusicology* 54(1): 1–27.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2022. *Sing and Sing On. Sentinel Musicians and the Making of the Ethiopian American Diaspora*. Chicago: University of Chicago Press.
- Skinner, Ryan Thomas. 2017. "Why Afropolitanism Matters." *Africa Today* 64(2): 2–21.
- _____. 2015. *Bamako Sounds: The Afropolitan Ethics of Malian Music*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Steingo, Gavin. 2016. *Kwaito's Promise. Music and the Aesthetics of Freedom in South Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago and London: University of Chicago Press.

* An Ethiopian name is alphabetized under the first name according to Ethiopian practice.

Eva Becher

Making Musi

Wie die Landeshauptstadt München Volksmusik interpretiert

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 30–39.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-04>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Becher, ehem. Kulturreferat München, eva_becher@web.de

Abstract

“Making ‘Musi’ in Munich”. The name of a Munich EU project from 2010 clearly shows which path Munich has been taking since the turn of the century: the mixture of cross-cultural music represented the inquisitive focus of Munich’s cultural policy. The city with the highest proportion of immigrants in Germany – alternating with Frankfurt and Stuttgart – uses its cultural policy as a successful basis for harmonious coexistence in its urban districts. Best practice projects over 20 years from the specialist fields of folk culture in the Munich Department of Arts and Culture are demonstrated. The esteem and respect for one’s own cultural tradition is a key pillar of the approach to public life in the city. Much of this proves itself to be exceptionally useful, some of it, however, is in danger of dying out in the city and rather seems to be just a passing fashion. Some examples illustrate how new groups can be attracted, separate social environments connected and amazing enthusiasm for age-old cultural techniques in large cities achieved.

Zusammenfassung

„Making Musi“ – Volksmusik in der Großstadt München. Der Name eines Münchener EU-Projekts im Jahr 2010 zeigt deutlich, welchen Weg München seit der Jahrhundertwende gegangen ist: Der Mix der Musikkulturen war die neugierige Zielrichtung der Kulturpolitik Münchens. Die Stadt mit dem höchsten Migrant:innenanteil in Deutschland – sie wechselt unregelmäßig ab mit Frankfurt und Stuttgart – nutzt die Kulturpolitik erfolgreich als Möglichkeit, für ein gutes Zusammenleben in den Stadtquartieren zu sorgen. Best practice-Projekte aus 20 Jahren des Fachgebiets Volkskultur im Kulturreferat München werden vorgestellt. Die Wertschätzung der eigenen kulturellen Tradition ist ein starker Bestandteil des Zugehens auf die Stadtöffentlichkeit. Vieles erweist sich als außerordentlich brauchbar, manches stirbt in der Stadt aus oder scheint eher ein Hype zu sein. An einigen Beispielen wird dargestellt, wie neue Gruppen gewonnen, getrennte Milieus verbunden und erstaunliche Begeisterung für alte Kulturtechniken in der Großstadt erreicht werden können.

Verortung des kulturellen Themas Volksmusik

Die Kulturverwaltung der Landeshauptstadt München hatte seit ihrem behördlichen Beginn mit dem Thema Volkskultur zu tun, denn schon gleich nach dem Ende des 2. Weltkrieges war diese kulturelle Sparte sofort in den Kriegstrümmern wiederzufinden. Der berühmte Volksliedsammler Paul Kiem veranstaltete in den Trümmern der Residenz zusammen mit dem „Kultur-Vogel“, dem Mitarbeiter des Oberbürgermeisters, Hanns Vogel, bairische Adventssingen, die in der Bevölkerung großen Eindruck hinterließen und für Trost und Hoffnung in der zerstörten Stadt sorgten. Auch gab es damals unter den alteingesessenen Unternehmen Unterstützer für Volksmusik und weitere bayrische Kulturaktionen. Als die Behörde *Kulturreferat* gegründet wurde, war es selbstverständlich, dass auch die Volkskultur von Anfang an personell – durch Hanns Vogel – vertreten war.

Im Laufe der Jahrzehnte war das Thema bis heute mit ein bis drei Mitarbeiter:innen besetzt, je nachdem, für wie zeitgemäß und wichtig es in der Konkurrenz zu anderen kulturellen Themen und Sparten gesehen wurde. Volksmusik und Volkskultur in der Behörde sind und waren immer ein Politikum. Entgegen dem Landestrend in Bayern, wo Volkskultur bis zum Eintreten der Grünen in den Landtag von der CSU quasi allein vertreten schien, war in München von Anfang an die SPD Förderin des Themas.

Innerhalb der Kulturbehörde passte das Thema aber nirgendwo strukturell oder inhaltlich so richtig hin und zog deswegen ständig um, auch weil bei Organisationsveränderungen Volkskultur immer wieder anders zugeordnet wurde. Abschaffen konnte kein/e Kulturreferent:in das Thema, denn in Bayern gibt es die Verordnung, dass jede Gebietskörperschaft eine/n Heimatpfleger:in haben muss. Und die sitzt als hauptamtliche Stelle in München in der städtischen Behörde Kulturreferat. Diese Konstruktion und Verortung ist wirklich ungewöhnlich und erklärt, wieso dort bis heute so viel kreative kulturelle Arbeit mit eigenen Haushaltsmitteln geleistet werden kann.

Volker Laturell, mein hoch angesehener Vorgänger bis 1998, war Parteigenosse des SPD-Oberbürgermeisters Georg Kronawitter, auch deswegen sehr wirkmächtig, sehr gut vernetzt und – aus heutiger Sicht – inhaltlich eher traditionell. Dankbar durfte ich konstatieren, dass so verschiedene Themen, z. B. die Trachtenpflege in der Großstadt oder die Volkssänger, durch ihn erforscht und erhalten wurden. In der Zeit von 2000 bis 2018 nahm ich seine Stelle ein, danach folgte Magnus Kaindl, der bis heute tätig ist. Von Laturell „erbte“ ich eine große Zahl Veranstaltungen (Kathreintanz, Kocherlball, das Cäcilienfest mit vier Veranstaltungen, das Coupletsingen usw.). Alle warfen für mich im Jahr 2000 die Frage auf: *Ist es auch weiter sinnvoll, die finanziellen und personellen Ressourcen dafür zu verwenden? Ist das Tableau zeitgemäß?*

Ich stellte mir auch andere aktuelle Fragen, die abschließend immer abgeklopft wurden: *Dient die Veranstaltung inklusiven Zielen in die Bürgerschaft hinein oder schließt sie eher aus?* So wurden manche Veranstaltungen umgebaut, andere beibehalten und wieder andere beendet. Damit macht man sich nicht nur Freunde, aber man gewinnt, wenn man Glück hat, neue!

Beworben hatte ich mich 1999 damit, dass ich darauf hinwies, die Stadtgesellschaft habe sich im halben Jahrhundert seit 1950 stark verändert, München sei eine der drei größten Einwanderungsstädte Deutschlands, die im Jahr 2000 schon einen Anteil von nahezu 25 % an Migrant:innen hatte. Das wissen weder die Tourist:innen noch die Münchner:innen.¹ Und das erfordere neue Strategien im kulturellen Umgang damit.

Nach einem Jahres-Durchlauf des bis dahin üblichen Programms stellte sich heraus, dass die Teilnehmer:innen des Programms nahezu vollständig jenseits der 60 waren und sich aus dem traditionellen Vereinspublikum rekrutierten.

1 2020 war die Reihenfolge der Städte in Deutschland nach der Höhe des migrantischen Anteils der Stadtbevölkerung:
1. Frankfurt 2. Stuttgart 3. München. 2022 lag der absolute Anteil in München schon über 30 %.

Das bekannte Phänomen: Sie waren mit meinem Vorgänger gealtert und fühlten sich so wohl. Ich hatte vorher als Lehrerin gearbeitet und kam direkt aus der Schule, mir fielen die fehlenden jungen Leute ins Auge und ich fragte mich: *Wie kann ich junge Leute für Volkskultur interessieren und vielleicht begeistern?*

An einigen Beispielen möchte ich meine Herangehensweise erörtern. Mir war klar: Junge Leute anzusprechen geht am leichtesten über das Selber-Tun, über Bewegung, speziell über das Tanzen.

Der Kocherlball

Seit 1989 wird der – ursprünglich bis 1904 stattgefundene – allsonntägliche Dienstbotenball am Chinesischen Turm im Englischen Garten einmal im Jahr neu inszeniert. Diese Tradition bot sich an, um junge Leute gezielt einzuladen, denn deren Ausgehzeit samstags von tief nachts bis morgens liegt verlockend nah an der Beginnzeit des Balls, der Sonntag frühmorgens von 06:00 bis 10:00 Uhr stattfindet.

Das gelang dadurch, dass gezielt in den Wochen vor dem Termin (3. Sonntag im Juli) im Hofbräuhaus München, dem weltweit berühmtesten Wirtshaus, die Tanzmeister des Kocherlballs kostenlose Tanzkurse mit Live-Kapellen anboten – ein Termin abends um 19 Uhr, ein zweiter um 21 Uhr. An drei Abenden kann man das Wichtigste zum Thema Volkstanz lernen, kann ab dann an jedem Volkstanzabend teilnehmen. Tanzmeisterin Katharina Mayer hat sich dazu ein bis heute funktionierendes, inzwischen weitverbreitetes, hervorragendes Konzept überlegt.

Und nun kamen sie in Scharen und überfüllen bis heute das Hofbräuhaus und anschließend den Englischen Garten, tanzen mit Gaudi und Begeisterung, holen ihre Wiesndirndl raus und sind zu Tausenden dabei – die jungen Leute von 16–30. Vielen Älteren gefällt das nicht mehr, aber sie müssen zugeben: Das Konzept funktioniert. Aus dem Spezialistentanz Älterer der Anfangszeit – gemütlich, gekonnt, mit schwierigen Landlerfolgen – ist ein unperfektes, wildes, verrücktes Tanzvergnügen der jungen Generation geworden. Das muss man mögen, ich habe oft selber das Gefühl: Die Geister, die ich rief, werden mir zu viel.

Und manche der Begeisterten finden auch zum herbstlichen Kathreintanz, vor dem ebenfalls Tanzkurse stattfinden. Auch hier werden nur noch einfache Tanzformen bevorzugt, die Anfänger:innen gut mitmachen können. Für die Szene der Spezialistinnen und Spezialisten ist das ein herber Verlust, das verstehe ich gut. Aber ich habe entschieden, dass das Neugewinnen junger Leute dringender nötig ist und ihnen auch der Zugang zu städtischen Veranstaltungen so einfach wie möglich gemacht werden muss. Die Volkstanzkreise können eigene Veranstaltungen entwickeln und vom Kulturreferat dabei finanziell unterstützt werden.

Volkskultur im Lebenslauf – Wiegenlieder

Volksmusik charakterisierte sich lange Zeit durch ihre Funktionalität – jede:r konnte sie anwenden, ohne auf professionelle Musiker:innen oder Musiklehrer:innen zurückgreifen zu müssen. Das hat sich insbesondere in den letzten 50 Jahren weitgehend verändert – kaum jemand wagt sich etwa mehr, als „Laie“ öffentlich zu singen. Stattdessen wählt man lieber eine passende Profi-Aufnahme aus und lässt seine Kinder beschallen. Ihnen selber Lieder beizubringen und damit das Singen in der Familie zu fördern, findet immer seltener statt.

Gerade im Zusammenhang mit kleinen Kindern sind die positiven Wirkungen des Singens vielfältig beschrieben, beginnend mit dem Singen der schwangeren Mutter für ihr Baby. Aufgrund der zunehmenden

Professionalisierung und Kommerzialisierung durch den Musikmarkt schwindet die Praxis des Selbersingens allerdings immer mehr. Gerade in Deutschland, dem Land der „beschämten“ Volkslieder, missbraucht von den Nationalsozialisten, haben wir das Kind mit dem Bad ausgeschüttet: Es gibt kein Liedgut mehr, das alle singen könnten. An einem kleinen Beispiel möchte ich unseren Weg in München beschreiben, wie wir versuchen, den Schwund aufzuhalten.

Wiegenlieder dienen dem Alltag mit Kleinkindern und helfen in der Einschlafsituation. Nach unserem Befund hat die heutige Generation deutscher Eltern keine Wiegenlieder mehr selbst zur Verfügung, hantiert deswegen mit homöopathischen Kügelchen, mit professionellen Tonaufnahmen von Wiegenliedern, oder gar mit Medikamenten. Und man wundert sich, dass alle Eltern von ähnlichen Einschlafproblemen erzählen.

Ein Elternteil, sagen wir, ein Vater, der sein Kind einsingt, beschäftigt sich auf komplexe Weise mit dem Einschlafen seines Kindes, er delegiert die Situation nicht. Egal, was er singt oder summt, egal wie „gut“ er das kann – der Vorgang ist ein anderer als die modernen Bewältigungsversuche: Er ist ganz da, hat Zeit, trägt sein Kind oder sitzt am Bett, beruhigt sich zunächst selbst über das eigene Singen. Wie bei einem Mantra wird sein Atem ruhiger, sein Herzschlag gleichmäßiger, seine Muskulatur entspannt – Schlaf, Kindlein, schlaf! Die Arbeitssituation tritt zurück, der Konflikt mit der Partnerin weicht. Das Kind spürt alle Veränderungen der geliebten Person und geht innerlich mit, vertraut sich an, fühlt sich beschützt, kann loslassen und schlaf ein – oft der Vater mit. Gibt es diese Situation immer wieder, vielleicht jeden Abend, wird sie zur Gewohnheit für das Kind. Das ist der zugrundeliegende Prozess! Wie sollten Medikamente oder noch so perfekte Gesangsdarbietungen ausgebildeter Sänger:innen aus der Konservenähnlich wirken können?

Wir haben an verschiedenen Orten Wiegenlieder vermittelt. Ich berichte hier über eine große gynäkologische Praxis mitten in München und eine kinder- und jugendpsychiatrische Abteilung für Kleinkinder eines städtischen Krankenhauses.

Wir durften in einer großen Frauenarztpraxis mitten in der Stadt abends mit den anwesenden Patientinnen singen und sprechen. Das Interesse war nicht so groß, wie wir es uns gewünscht hätten. Da alle Patientinnen angesprochen waren, kamen auch Omas, die ihr ohnehin schon großes Repertoire noch erweitern wollten und Mütter, die nicht einmal „Schlaf, Kindlein, schlaf“ oder auch nur irgendein Lied kannten. Unsere Pädagoginnen standen vor großen Herausforderungen. Wir haben das Programm ein halbes Jahr durchgehalten, dann stellten wir es mit dem Gefühl ein, wir hätten noch andere Orte wählen sollen. Denn die Kulturtechnik lohnt sich in jedem Fall für alle.

In der großen psychiatrischen Kinderklinik (0 bis 6 Jahre) hatten wir zum einen die Krankenschwestern im Auge, zum anderen die Eltern samt kranken Kindern in den Familienzimmern. Der Zeitpunkt war nach dem Abendessen auf Station. Wer wollte, traf sich im Aufenthaltsraum. Wir sangen, ohne zu sprechen, einfachste Wiegenlieder. Bis zu acht Kinder samt Elternteil kamen dazu, summten mit, sangen mit, die Kinder im Arm wurden ruhiger. An einem Termin sagten mir die Krankenschwestern: „Oje, heute sind alle zerstritten und superschlecht drauf, das kann ja heiter werden. Ob überhaupt wer kommt?“ Sie kamen, kein Wort wurde gesprochen, nur gesummt und gesungen, die Schwestern gesellten sich überrascht dazu, konnten es kaum glauben. Ein Segen waren die vielen migrantischen Eltern, sie hatten selber Lieder im Repertoire, sangen sie uns vor, wir summten mit. Nach 20–30 Minuten war das Singen vorbei und die Familien gingen beruhigt in ihre Zimmer. Die Stationsschwestern erhielten von uns alle Lieder, die wir gesungen hatten, eine neue Gitarre und zehn Stunden Gitarrenunterricht, der in der Klinik erteilt wurde. Leider haben wir dieses Projekt nicht evaluiert, eine Wiederholung dort oder an einem vergleichbaren Ort würde bestimmt zu ähnlichen

Ergebnissen führen. Wir haben nicht gefragt, welche Ethnien vertreten waren, wir wussten die Krankheiten nicht – das Singen hatte allein adjuvanten Sinn und war Hilfe in der Einschlafsituation.

Sollen wir wirklich achselzuckend zuschauen, wie derart wirkungsvolle Einsatzmöglichkeiten von Singen vollkommen verloren gehen? Natürlich gibt es für Lebenslaufsituationen noch viele Gelegenheiten für volkskul-turelle Einbindung: Bei Hochzeiten, Namensfesten, Trauerritualen usw. passen traditionelle Musik und Lieder manchmal besser als neu Erzeugtes. Ein Trauerredner hat vor drei Wochen zu unserer Sängergruppe gesagt: Noch nie habe er einen derart passenden Text als Grundlage seiner Ausführungen gehabt. Wir hatten als Nachbarn der Verstorbenen das Lied: „O reichtet mir den Wanderstab“ gesungen.

Making musi 2008/09 – Das EU-Projekt MELT (Migration in Europe and Local Tradition)

Im Kulturreferat München gab es eine Mitarbeiterin, die ständig EU-Projekte auf kulturelle Möglichkeiten hin durchforstete, Herta Pietsch-Zuber. Sie lud uns Inhaltsarbeiter:innen zu einem Workshop, auch das Künstlerhaus der Stadt München, *Villa Waldberta*, war dabei. Mein Vorschlag beim Brainstorming war: „Könnten wir nicht Musiker:innen aus verschiedenen Städten der EU einladen? Sie sollen einige traditionelle Musikstücke ihrer Ethnie mitbringen, in der Villa Waldberta eine Zeitlang zusammenleben, einander die Stücke beibringen und ein *Hoagartn*-Programm einüben.“ Zu meiner völligen Überraschung stimmten die Kolleg:innen zu.

Die Suche nach geeigneten europäischen Kooperationspartnern begann. Schwierig war schon die Frage nach „traditional music“ oder „folkmusic“ oder „popular music“? Was gehört wozu, was davon gibt es in Städten? – schon da waren Entscheidungen und Zuordnungen schwierig. Die teilnehmenden Musiker:innen waren schlussendlich aus Birmingham, Wien, Genova, Sighisoara, Istanbul und die Projektleitung in München. Vom nur Romanes-sprachigen Geiger mit fast 60 bis zum jungen Komponisten Mitte 30, der fest behauptete, in Birmingham gebe es keine Volksmusik, waren die Instrumentalist:innen eine sehr disparate Gruppe. Gerne benenne ich alle Musiker:innen, die damals durch Europa reisten und in der Villa Waldberta ein Vierteljahr zusammengelebt und -gearbeitet haben:

Adrian Ivanitchi und Alexandru Barabas aus Sighisoara in Rumänien

Alessandro Ginevri und Michele Maschi aus Genova

Bilen Isiktas aus Istanbul

Daniela Mayrlechner , Matteo Haitzmann und Sophie Rastl aus Wien

Ian Chapman aus Birmingham

Maria Hafner, Josef Zapf, Familie Servi, Maximilian Pongratz und viele, viele andere aus München.

Sie lebten dann von Januar bis März 2009 in der Villa Waldberta zusammen, wie eine Musiker:innen-WG. Die Villa Waldberta war bis dahin ein sehr stark auf Literatur und Kunst ausgerichtetes Künstlerhaus, das sich nun unter der neuen Leitung von Karin Sommer, Volkskundlerin und vorher Pressesprecherin des Kulturrefe-rats, gerne auch der Musik öffnete.

Eine Kulturmanagerin aus dem Profi-Bereich, Barbara Hein, organisierte für die zweite Hälfte des Zeitraums sehr unterschiedlichen Gaststätten von der Inkneipe *Stragula* bis zum Hofbräuhaus als Spielorte für *Making-Musi-Hoagartn*. Münchener Volksmusik- Musiker:innen wurden dazu eingeladen, manche gingen in der Villa

ein und aus. Die örtliche Presse, Kulturmagazine, das Bayrische Fernsehen mit dem angesehenen Kulturjournal *Capriccio* berichteten. Das Ergebnis war beachtlich, die Jam-Sessions in der Villa Waldberta hatten interessante musikalische Fusionen erbracht. Die Musiker:innen selber waren begeistert, selten waren sämtliche Wirtshäuser derart überfüllt, die Münchner Volksmusik-Szene war im Aufruhr: „Jetzt san ma net amo do mehr unter uns!“, ließ sich aber trotzdem von der Begeisterung anstecken. Ein Fotoprojekt *Zuagroast* und ein Science Lab *Crossing Munich* begleiteten das Musik-Projekt.

In allen teilnehmenden Städten nahmen die Making-Musi-Musiker:innen teil an Projekten unterschiedlicher Aufführungs- und Teilnahmeformate, sie reisten eineinhalb Jahre durch Europa und trafen sich immer wieder in der Gruppe, alle konnten „ihre Stadt“ zeigen, ihre Schule, ihr Festival usw. ...

Was ist davon in der Stadt geblieben?

Leider können wir das nur von München sagen, wahrscheinlich haben wir davon auch den größten Gewinn gehabt. Das Format der Münchner *Hoagartn*, die inzwischen 40 Jahre laufen, hat sich geöffnet, ist spielbar geworden für junge, inzwischen oft professionelle, Musiker:innen und für nichtbayrische Gruppen. Die Covid-19 Pandemie hat den Hoagartn zwei Jahre lang ein Aus beschert, mittlerweile ist das Format aber wieder angelaufen.

Noch immer gibt es ein nach wie vor hochbeliebtes Musikantentreffen im Hofbräuhaus unter der Moderation von Franziska Eimer, einer Harfenistin und Kulturmanagerin, die auch 2009 dabei war. Dieses Musikantentreffen hat sich für nahezu alle musikalischen Genres ausgeweitet: Hier treffen sich Musiker der Münchner Philharmoniker und spielen zusammen mit dem Niederbayrischen Musikantenstammtisch. Franziskaachtet nach wie vor darauf, dass miteinander musiziert wird und keine Solisten brillieren. Sie selber hat den Gedanken von Making musi ins Bayrische Fernsehen getragen und eine Reihe von Beiträgen zum Format *Z'amrocken* angefertigt.

Die Musiker:innen von damals haben nur noch teilweise Kontakt untereinander, der Komponist und Pädagoge Ian Chapman ist seither in München geblieben.

Das Image der Volksmusik als ewiggestriges Musikformat hat sich nachhaltig gewandelt, hin zu einer angesehenen, sehr aufnahmefähigen Musikgattung, die nicht mehr einem vermeintlich rechten Spektrum zugeordnet wird. Diese in der Kulturszene neue Zuordnung ist bis heute geblieben und wird weitergetragen durch neue inhaltliche Impulse.³

Kulturtechniken – Jodeln

Eine Jodelwelle schwappt durch die großen Städte (Berlin–München–Wien) und verbreitet sich von dort wieder auf dem Land. Typischerweise sind viele Fans ganz neue Liebhaber:innen, die über diverse Lernformate (Jodeltankstelle, Festivals z. B. das *OU Jodelfest*, Volkshochschulkurse, Einzelkurse bei namhaften Lehrer:innen usw.) das Jodeln neu erlernen. Sie genießen es, sich keinen Text merken zu müssen, „mit den Ohren zu singen“, sich nach Gehör einzufinden und die unbändige Kraft dieser musikalischen Ausdrucksform zu erleben. Und erfreut stellen sie fest: Das Jodeln gibt es nicht nur in den Alpen!

³ Z. B. von Magnus Kaindl mit Bavarian Line Dance, von Katharina Mayer mit Freestyle bairisch tanzen – beides zu finden auf <https://www.volkskultur-muenchen.de>.

Zu anderen Zeiten wurde in München das Dirndl schneidern vermittelt, heute kommt das Kulturreferat nicht mehr hinterher mit der Nachfrage nach der Kulturtechnik Jodeln, was ja nun wirklich mit der Stadt nur insofern etwas zu tun haben könnte, wenn Traudi Siferlinger aus ihrer Dachwohnung in Schwabing zu Josef Eder, ebenfalls Dachwohnung, Schwabing, hinüberjodelt – *urban yodelling*. Es werden also neue Orte gesucht und gefunden, an denen es passt. Neben den sofort ausgebuchten, kostenlosen Kursen des Kulturreferats bei Traudi Siferlinger gibt es kostengünstige Kurse und Workshops oder Wochenenden in der Münchner Volks hochschule. Soll man darauf überhaupt noch irgendwie reagieren und vertiefen?

Wir meinten: Im Hinblick auf alle Vorurteile zum Thema Jodeln von Loriot bis zum japanischen Oberjodler⁴ kann es nicht schaden, möglichst viele Klischees zu brechen und die vermeintlich informierte Kulturschickeria zu provozieren. *LAUTyodeln* als Festival-Info-Format wurde 2016 entwickelt und durchgeführt. Namhafte Künstler:innen aus aller Jodelwelt wurden eingeladen und zeigten an eingeführten Kulturoren (Allerheiligen Hofkirche -Klassik, Volkstheater -junges Theater), was die Kulturtechnik zu bieten hat. Und einige leiteten die Interessierten auch in Workshops an.

Nicht nur die Kulturredakteure des BR-Magazins Capriccio ließen sich begeistern, sondern auch ein Publikum aus anderen Genres wurde neugierig (Klassik, Folk, Pop, Jazz usw.) Es lohnt sich unbedingt, mutig eine Kulturtechnik an „fremde Orte“ zu verlagern! Wir haben es gut pressetechnisch begleitet, was eine Kulturbörde ja auch kann. Das Festival wurde in einer zweiten Ausgabe 2019 weitergeführt, 2024 ist es erneut geplant und inzwischen durchgeführt.

Besondere städtische Volksmusikkultur – Die Volkssänger und Bally Prell

Eine typisch städtische Volkskultur-Variante sind die künstlerischen Unterhaltungsformate der Volkssänger in München. Deren Lieder wurden seit Beginn des 20. Jahrhunderts in den Bierhallen und Wirtshäusern in München zur Unterhaltung der Gäste gesungen. Sie waren nicht besonders geeignet für den gemeinsamen Gesang, sondern erforderten professionelle Sänger:innen, ihre Refrains jedoch waren wie Gassenhauer bekannt. Alle kannten und konnten sie (mit-)sing, Männer vielleicht sogar noch mehr als Frauen. Denn die Bierhallen waren Männerorte.

Damit sie weiterhin erklingen, hatte schon mein Vorgänger ein beliebtes Format, das *Coupletsingen* durchgeführt. Dort sangen zum Teil hochbetagte Laiensänger:innen, was sie von ihren Eltern kannten. Spannende Abende, deren Publikum jedoch auch sehr speziell war: Wissenschaftler, ältere Wirtshausgänger:innen, die die brüchigen Stimmen zu schätzen wussten. Nur die Cabarett-Gruppe *Couplet-AG* um Jürgen Kirner interessierte sich als jüngere Interpreten schon damals für die alten Lieder.

Mir war zunächst wichtig, diese Lieder aufzuschreiben und neu herauszugeben, denn die historische Ausgabe, das *Münchner Blut* als Lose-Blatt-Sammlung, war praktisch nicht mehr zugänglich. So entstand eine fünf Jahre dauernde Aufgabe. Nun stehen 100 Münchner Lieder aus ca. 80 Jahren allen Interessierten zur Verfügung (Becher und Mayer 2008). Einige Künstler, wie z. B. Konstantin Wecker, waren überrascht vom Liederschatz und beschäftigten sich damit. Künstler:innen wie z.B. Gaby Lodermayer ließen sich zu Programmen anregen, Jürgen Kirner und die *Couplet-AG* wurden mit dem weiterentwickelten Genre bekannt und

⁴ Anm. der Redaktion: Bezieht sich auf Takeo Ischi, geboren 1947 in Tokio, in Deutschland in den 1990er-Jahren als Berufs jodler und Entertainer bekannt geworden.

hochdekoriert, Jürgen Kirner hat seit geraumer Zeit für die Volkssänger einen festen Platz am Sonntagabend im Bayerischen Fernsehen mit dem Format *Brettspitzen* und er brachte die Volkssänger auf die *Oide Wiesn* ins Zelt *Schönheitskönigin*. Da braucht man als Behörde nicht mehr mitwursteln! Die Gattung ist wieder da, wo sie herkommt.

Zum 100. Geburtstag der berühmten Münchner Volkssängerin Bally Prell („Die Schönheitskönigin von Schneizelreuth“) widmete die Volkskulturkollegenschaft des Kulturreferats der Künstlerin einen Infotainment-Abend mit historischen Fotos und Filmaufnahmen. In diesem thematischen Feld gäbe es sicher weitere Möglichkeiten, an andere bekannte oder unbekannte Volkssänger:innen zu erinnern wie Weiß Ferdl oder Erni Singerl. Des Weiteren ist zu diskutieren, ob nicht auch das städtische Repertoire der sogenannten „Bergsteigerlieder“, der „Arbeiterlieder“ oder andere städtische Sammlungen migrantischer Lieder aus der alten Heimat nicht eigentlich auch zu städtischer Volksmusik gehören (Moser und Becher 2012).

Thesen zur Volkskultur in der Stadt

Was ist anders an der städtischen Kulturarbeit mit Volkskultur im Vergleich zur regionalen Kulturarbeit? Oder gilt das Folgende nicht überall? Nach meiner Erfahrung ist es für das enge friedliche Zusammenleben im urbanen Raum absolut zuträglich, die Volksmusik selbstbewusst und offen ins Spiel zu bringen. Wir haben etwas beizutragen, keine Frage! Auf Augenhöhe begegnen bedeutet auch, zum Eigenen zu stehen. Das hat sich in München sehr gelohnt. Kein schamvolles sich Anbiedern und nur migrantische Kultur präsentieren – gemeinsame Formate bringen Verständnis, das gelebt werden kann. Allerdings sollten alle Formate genau überprüft werden, ob sie wirklich alle mitnehmen oder ob sie Grenzen aufbauen (zwischen Jung und Alt, Bayern und Nicht-Bayern, Intellektuellen – einfachen Milieus, Künstlern – Laien, Wirtshaus – Konzertsaal, Männern – Frauen usw.).

Experimente bergen Gefahren, aber sie bringen Erfahrungen mit sich, die in jedem Fall weiterhelfen. Ausprobieren, nachjustieren, neu aufsetzen, weglassen, weitermachen – ins Risiko gehen, ist der richtige Weg speziell, wenn man mit der Tradition arbeitet. Sie gibt uns Rückhalt, macht uns sicher und lässt uns offen und mutig auf andere zugehen, freundlich und voller Neugierde. Was wäre verbindender als Interesse am anderen?

Jeder Ort kann der richtige sein, keiner ist von vorneherein unpassend. Jede Veranstaltungsform kann probiert werden, zu klein gibt es nicht (Wiegenlieder), zu groß auch nicht (Kocherlball – über 15.000 Menschen). Besonders interessant können moderne Orte werden, an denen man Volkskultur nicht vermutet. Jedes Miteinander macht Freude, quer durch Altersgruppen, Ethnien, Berufsgruppen, sexuelle Orientierung – urban hält.

München ist das beste Beispiel dafür, dass Volksmusik viel beitragen kann zum Miteinander in der Stadt, Menschen interessiert und wirklich nachhaltig Wirkung zeigt.

Quellenverzeichnis

- Becher, Eva und Wolfgang A. Mayer. 2008. *Solang der Alte Peter am Petersbergl steht*. München–Hamburg: Dölling und Gallitz.
- Couplet-AG. 2004. *Münchner Blut* [CD].
- Lodermeier, Gabi. 2005. *München, Du aufplatzte Weißwurst* [CD].
- Lodermeier, Gabi. 2012. *Hommage an Bally Prell* [CD].
- Ian Chapman. 2009. *A musician's Impression*, Buchpublikation zum Projekt MELT.
- Lienke, Tjark (Regisseur). 2024. *Tanz Ma* [Dokumentarfilm]. Volkskultur München. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=xAHYnx_in9U&t=2s.
- Moser, Johannes und Eva Becher, Hg. 2012. *München-Sound. Urbane Volkskultur und populäre Musik*. München: Utz.

Daniel Fuchsberger und Florian Wimmer

Das Land in der Stadt

Perspektiven auf das Grazer *Aufsteirern* und seine Musik

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 40–59.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-05>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Daniel Fuchsberger, Steirisches Volksliedwerk, daniel.fuchsberger@steirisches-volksliedwerk.at
Florian Wimmer, Steirisches Volksliedwerk, florian.wimmer@steirisches-volksliedwerk.at

Abstract

The Graz based *Aufsteirern Festival* was founded in 2002 and has quickly evolved into one of the largest folkloric events in Austria. It is attended by over 100,000 people every year. According to the organizers, the festival transforms the city center of Graz into "Austria's largest village square" (Ivents 2025). By displaying Styrian costumes, cuisine, customs, handicrafts and music, usually associated with rural life, the countryside should be brought into the city. Although questions about "invented traditions", identity formation and commercialization immediately come to mind, the festival yet hasn't been in the focus of cultural sciences. We intend to start to close this gap and raise the question how and with what intention the Aufsteirern Festival was founded and developed and which role music plays and has played in it. The investigation is based on primary sources like newspaper articles and programs as well as interviews with selected key people and various actors, who represent different perspectives on the festival. The first part of the article generally deals with the development of the festival, its underlying intentions and its music program and shows that music is consciously curated and used as an integral part of the festival. The second part shows different perspectives of participating actors on the festival and demonstrates that there are varying but quite differentiated opinions on it and that there is consistent agreement about its general right to exist and its high relevance.

Zusammenfassung

Das 2002 gegründete Grazer *Aufsteirern Festival* hat sich wenige Jahre nach seiner Gründung zu einer der größten volkskulturellen Veranstaltungen in Österreich entwickelt und wird jährlich von über 100.000 Personen besucht. Die Grazer Innenstadt wird laut Veranstalter dabei zum „größten Dorfplatz des Landes“ (Ivents 2025), durch die Zurschaustellung von steirischen Trachten, Kulinarik, Bräuchen, Handwerk und Musik soll das Land in die Stadt gebracht werden. Obwohl sich Fragestellungen zu „invented traditions“, Identitätsstiftung und Kommerzialisierung aufdrängen, wurde das Festival bislang kaum kulturwissenschaftlich untersucht. Wir machen einen ersten Anfang um diese Lücke zu schließen und beschäftigen uns damit, wie und mit welcher Intention das Aufsteirern gegründet und entwickelt wurde und welche Rolle Musik dabei spielte und spielt. Die Grundlage für unsere Darstellungen bilden Primärquellen wie Zeitungsartikel und Programmhefte sowie Interviews mit ausgewählten Schlüsselpersonen und beispielhaften Akteur:innen, die verschiedene Perspektiven auf das Festival repräsentieren. Im ersten Teil des Artikels wird allgemein auf die Entwicklung des Aufsteirerns, die dahinterliegenden Intentionen und sein Musikprogramm eingegangen und gezeigt, dass Musik als integraler Bestandteil des Festivals bewusst kuratiert und eingesetzt wird. Der zweite Teil beschäftigt sich mit unterschiedlichen Perspektiven mitwirkender Akteur:innen auf das Festival und demonstriert, dass diese durchaus differenzierte Meinungen zum Festival haben, über seine grundlegende Existenzberechtigung und hohe Relevanz aber durchwegs Einigkeit herrscht.

Einleitung

Das Grazer *Aufsteirern* lockt seit über 20 Jahren jährlich über 100.000 Besucher:innen in die Grazer Innenstadt und steht als Synonym für das „Land in der Stadt“, d. h. die Präsentation von als „ländlich“ konnotierten Bräuchen, Kulinarik, Handwerk und Traditionen im Zentrum der steirischen Landeshauptstadt. Dementsprechend gilt es als „größtes Volkskulturfest“ der Steiermark (Land Steiermark 2019), mitunter auch ganz Österreichs (vgl. *Aufsteirern* 2019, 110). Trotz seiner Größe und Strahlkraft gibt es bis dato, abgesehen von Zeitungs-, Zeitschriftenartikeln und -beilagen sowie einem Jubiläums-Fotoband, der einige Essays, Kurzreportagen und Interviews enthält (*Aufsteirern* 2019), erstaunlich wenig Literatur über das Aufsteirern, geschweige denn wissenschaftliche Auseinandersetzungen darüber.

In den Fokus wissenschaftlicher Betrachtung geriet das Festival bisher vordergründig aus wirtschaftlicher Sicht im Rahmen von Wertschöpfungsstudien, die von der Organisationsagentur beauftragt wurden¹ sowie als Muster-Versuchsbeispiel für die Analyse von Besucherströmen (Fellendorf u. a. 2016). In geistes- bzw. sozialwissenschaftlichen Abhandlungen trat das Aufsteirern bisher, wenn, dann meist nur am Rande oder als ein Beispiel von vielen auf. Der Grazer Geograph Walter Zsilincsar betrachtet es in seiner Abhandlung über Übergangsgebiete zwischen Stadt und Land etwa als Musterbeispiel für Events als neues Phänomen zur Kultivierung der Beziehungen von ländlichen und städtischen Räumen. Er sieht dabei kulturelle, soziale, wirtschaftliche, touristische und politische Aspekte vereint und erkennt sowohl Potential für Marketing als auch für gegenseitiges soziales Verständnis (vgl. Zsilincsar 2003, 47–48). Doebring und Ginkel besuchten das Aufsteirern im Rahmen einer Feldforschung für ihre sozio-musikalische Studie über das *Bierzelt*, allerdings beziehen sie sich lediglich auf den Besuch eines „Silent-Disco“-Events im Rahmen des Aufsteirerns, der einen Teil ihrer Fallstudie zum Song „Fürstenfeld“ darstellt (Doebring & Ginkel 2023:68). Die Autoren stellen dabei eine „Sehnsucht nach dem Ländlichen“ fest, die sie im Lied „Fürstenfeld“ performativ „auf den Punkt [gebracht]“ sehen (vgl. Doebring & Ginkel 2023:73). Das Aufsteirern vergleichen sie mit einem „großen Festzelt“ – die Eigenschaften, anhand derer sie diesen Vergleich festmachen, würden Personen, die mit ländlichen Volksfesten vertraut sind, wohl gar nicht mehr nennenswert auffallen, weil sie so weit verbreitet sind:

Die gesamte Grazer Innenstadt gleicht beim *Aufsteirern* einem großen Festzelt. Es gibt eine Reihe von markanten Akteuren, die wir hier identifizieren können: die überall aufgestellten Bierbänke, die pseudo-traditionelle Kleidung; die Musik; die alkoholischen Getränke (überwiegend Bier und Wein), die am frühen Nachmittag öffentlich konsumiert werden; der allgegenwärtige Fleischkonsum. (Doebring & Ginkel 2023, 68)

In einigen Diplomarbeiten kommt das Aufsteirern ebenfalls als eines von mehreren Beispielen zur Geltung: Spieler sieht das Festival in ihrer Masterarbeit über öffentliche Stadträume in Graz als Beispiel für die „Eventisierung“ des öffentlichen Raums (Spieler 2015:76), Pekari analysiert den medialen Aufruhr um die fatale Aussage eines ehemaligen Grazer SPÖ-Bezirksrats, der zufolge beim Fest „eine taktische Atombombe in der Grazer Innenstadt keine Unschuldigen töten würde“, als Beispiel für *Social Media als Grundlage zur Skandalisierung in den klassischen Medien* (Pekari 2014, 55–57) und Fürst schildert detailliert die beim Aufsteirern 2009 abgehaltenen Feierlichkeiten zum Erzherzog Johann-Gedenkjahr in Graz (Fürst 2009, 90–101).

Mit dem vorliegenden Artikel wollen wir das Festival erstmals direkt ins Zentrum einer kulturwissenschaftlichen Abhandlung rücken und uns dabei seiner Entstehung und Entwicklung widmen – insbesondere im Hinblick auf seine Musik und seine Konnotation als „typisch ländliche“ Veranstaltung in der Stadt.

¹ Diese wurden / werden jedoch nie vollständig veröffentlicht. Eine Zusammenfassung der aktuellen Wertschöpfungsstudie wurde uns dankenswerterweise von Alexandra Lientscher (Ivents) im August 2024 zur Verfügung gestellt (Economixs 2024).



Die Kellerstöckl Musi auf der Volksliedwerk-Bühne im Hof der Wiener Werkstätten beim Aufsteirern 2023. © STVLW

und Verkaufsstands und in den letzten Jahren auch einer eigenen Bühne (*Volksliedwerk-Bühne* im Hof der Wiener Werkstätten, gilt für beide Autoren) bzw. Musiker in verschiedenen Gruppen / Ensembles und Lied- / Musikvermittler (Daniel Fuchsberger). Wir haben uns bemüht, diese Verbindung und unsere eigenen subjektiven Aufsteirern-Erfahrungen wenn, dann transparent in die Arbeit einfließen zu lassen, und vermehrt andere Beteiligte zu Wort kommen zu lassen, um ein möglichst differenziertes Bild liefern zu können.

Teil 1: Allgemeines zum Aufsteirern und seiner Musik

Das Aufsteirern wurde erstmals 2002 abgehalten und findet seitdem ununterbrochen jährlich am ersten Wochenende nach Schulbeginn im September statt.⁴ Allein am Haupttag, dem „Aufsteirern-Sonntag“, besuchen seit Jahren über 100.000 Personen das Festival. 2022 waren es „an die 120.000“ Besucher:innen am Sonntag und „rund 25.000“ am Samstag, zudem „mehr als 900 Musiker und 800 Tänzer“ sowie „200 Aussteller“

2 www.steirisches-volksliedwerk.at.

3 Für eine Erklärung und Anführung der volkskulturellen Verbände der Steiermark siehe S. 44.

4 Mit Ausnahme des Corona-Jahres 2020, in dem stattdessen die Aufsteirern TV-Show stattfand, die mittlerweile parallel zum Festival stattfindet. 2021 fand das Festival ebenfalls Corona-bedingt in einer reduzierten Form mit „Hofkonzerten“ statt.

(Kronen Zeitung 2022, 2–3). Am Festival wie auch an dessen Planung sind alle volkskulturellen Verbände des Landes Steiermark beteiligt, namentlich sind das: Volkskultur Steiermark GmbH & Steirisches Heimatwerk, Steirischer Blasmusikverband, Chorverband Steiermark, Steirisches Volksliedwerk, Landestrachtenverband Steiermark, ARGE Volkstanz Steiermark, Verein Steirische Sänger- und Musikantentreffen, Bund Steirischer Heimatdichter,⁵ Steirische Landesjägerschaft, Steirischer Jagdschutzverein, Volkskundemuseum Graz UMJ, Steirisches Volksbildungswerk sowie MUSIS – Steirischer Museumsverband. Das Festival wird von Land Steiermark und Stadt Graz gefördert⁶ und seit 2006 von einer professionellen Event-Agentur, der Ivents Kulturagentur, organisiert.

Anfänge und Entwicklung

Das Festival wurde 2001 vom damaligen Volkskultur-Referenten des Landes Steiermark und Vizelandeshauptmann Leopold Schöggel (FPÖ) initiiert. Seine Grundidee war es nach eigener Aussage, „als damaliger Verantwortlicher für die Volkskultur die Volkskultur in die Stadt [zu] bringen“ (Schöggel 2022). Oliver Haditsch, Mitinitiator im damaligen Organisationsteam, bestätigt diese Sichtweise: Die steirische Volkskultur sollte mit dem Fest „dorthin gebracht [werden], wo sie gar nicht so offensichtlich gelebt wird, um die Leute anzustecken, die noch nicht angesteckt sind“ (Haditsch 2022).

Dieser Idee zugrunde liegt ein weit verbreitetes Verständnis von *Volkskultur* als etwas, das primär am Land verbreitet ist und gepflegt wird. Die Ethnologin Silke Götsch bestätigt, dass der Begriff in seiner alltäglichen Verwendung stark mit ländlichen, bäuerlichen Aspekten verbunden wird und dass sich diese Assoziationen gut vermarkten lassen:

... Volkskultur ist nicht nur eine wissenschaftliche Kategorie, sondern bezeichnet zugleich eine vor- und außerwissenschaftliche Vorstellung von der Lebenswelt, der Kultur bestimmter Bevölkerungsschichten. Volkskultur, das sind diesem Verständnis folgend bunte Trachten, ländliches Leben, Bräuche, Volkskunst usw., also Segmente einer traditionellen bäuerlichen Kultur, über deren Ursprung und Authentizität nicht viel nachgedacht wird, die aber in Tourismus und Unterhaltungsindustrie mit großem Erfolg vermarktet wird. (Götsch 2003, 83)⁷

Die von Schöggel zur Mitwirkung am Fest eingeladenen volkskulturellen „Akteure“ – die Vertreter:innen der volkskulturellen Verbände – zeigten sich laut diesem anfangs skeptisch, wurden von ihm aber überzeugt, geschlossen am Fest teilzunehmen (vgl. Schöggel 2022). Zwei wesentliche Elemente, um die es Schöggel bei der Veranstaltung des Aufsteirerns ging, waren Identität und Authentizität:

5 Die bis zu dieser Stelle aufgezählten Verbände werden von der Volkskultur Steiermark GmbH, die im Besitz des Landes Steiermark ist und die Dachorganisation der steirischen volkskulturellen Verbände darstellt, im engeren Sinne als „volkskulturelle Verbände“ der Steiermark aufgeführt: <https://www.volkskultur-steiermark.at/verbaende-institutionen> (Abrufdatum: 16.05.2024), die weiter angeführten sind der Homepage des Veranstalters entnommen (Ivents 2023, Abschnitt Philosophie).

6 Seitens des Landes betrug das Fördervolumen im Jahr 2022 € 570.000, wobei in dieser Zahl auch die Förderung für die Aufsteirern TV-Show inkludiert ist (Land Steiermark 2023). Das Fördervolumen der Stadt Graz für das Aufsteirern 2022 betrug € 105.000 (Abt. f. Wirtschafts- und Tourismusentwicklung, Amt der Bürgermeisterin), zudem erfolgte eine Kombinationsförderung für „Aufsteirern und Adventmarkt“ des Kulturamts über € 44.500 (Kulturamt der Stadt Graz 2023).

7 Auf den umfangreichen wissenschaftlichen Diskurs um den Begriff *Volkskultur* kann hier nicht weiter eingegangen werden. Es sei nur abermals Götsch zitiert, die erwähnt, dass in heutigen Begriffsverwendungen „das Spannungsverhältnis von Fund – wissenschaftlicher Analyse frühneuzeitlicher Lebenswelten – und Erfindung – dem sich seit dem 19. Jh. konstituierenden Blick auf das Land – [stets] mitgedacht“ sei (Götsch 2003:83). Für eine Übersicht über Begriffsdiskurs, Begriffsgeschichte und Begriffsproblematik von Volkskultur sei auf Wietschorke & Schmidt-Lauber (2016) verwiesen, die für einen Abschied vom „analytisch[en] Begriff „Volkskultur“ plädieren, jedoch darauf hinweisen, dass dieser aufgrund seiner vielfältigen Verwendungen nach einer „kritischen Begleitung der Geschichts- und Kulturwissenschaften verlang[t]“ (Wietschorke & Schmidt-Lauber 2016, 25).



Volksliedwerk-Bühne beim Aufsteirern 2023 im Hof der Wiener Werkstätten. © STVLW

Wenn die Volkskultur lebt und ein Volk, sag ich jetzt einmal ein bissel pathetisch, seine Wurzeln kennt, weiß, wo es herkommt, hat es auch die Kraft, die Gegenwart zu bewältigen. (Schöggel 2023)

Ich hab' gesagt, ihr müsst authentisch bleiben. Kein Kunststoff, kein Plastik, keine Verstärker, keine Marktfahrer, sondern es muss wirklich authentisches Liedgut und auch authentisches Kulturgut der Steiermark dort angeboten werden. . . Ich hab' gesagt, alles, was selber gemacht ist, von den selber gestrickten Stutzen bis zum G'selchten, kann dort alles vermarktet werden, aber es muss wirklich steirisch sein. (Schöggel 2023)

Ein Pressetext der Veranstaltungsagentur betont ebenfalls die „Authentizität, Tradition und Ursprünglichkeit der dargebrachten Inhalte“ (Ivents 2018, 1). Sowohl *Authentizität* als auch *Identität* dienen heute häufig als Orientierungssanker in einer immer komplexer erscheinenden Welt und sind zentrale Begriffe in vielen kultursissenschaftlichen Diskursen, wobei diese zunehmend als multidimensionale soziale Konstrukte, nicht als absolute bzw. klare Größen, betrachtet werden.⁸

Schöggel beauftragte ein junges Team rund um den damaligen Landesbediensteten und Mitarbeiter des Steirischen Volksliedwerks Oliver Haditsch, der später aus dem Veranstaltungsteam ausschied,⁹ mit der Planung und Durchführung des Festes, und ließ dem Team viele Freiheiten¹⁰ und großzügige Vorlaufzeit für die Planung.¹¹ Im Laufe der Planungsarbeit wurde der Name *Aufsteirern* geboren, der, wie Haditsch erklärt, den Appell an die Besucher:innen in sich trägt, selbst aktiv zu werden:

⁸ Wir erlauben uns hier lediglich zwei Quellen exemplarisch anzuführen, die das Fachgebiet der Ethnomusikologie betreffen: Für die Multidimensionalität von Identität vgl. Turino, der anschaulich auf die Multiplizität, parallel existierender Identitäten hinweist (2008, 101–105), für die Entwicklung des Begriffsverständnisses von Authentizität hin zu einem konstruktivistisch geprägten multiplen und veränderlichen Begriffsverständnis vgl. Stamatis (2017).

⁹ Das Veranstaltungsteam bestand neben dem seit 2006 nicht mehr im Organisationsteam tätigen Haditsch aus den noch heute tätigen Organisatoren Markus Lentscher, Giuseppe Perna und Alexandra Lentscher (damals Ofner); bzw. Astrid Magerl, die später von Astrid Perna-Benzinger (damals Benzinger) ersetzt wurde, welche heute das 4-köpfige Geschäftsführungsteam der Ivents-Eventagentur komplettiert.

¹⁰ Organisatorin Alexandra Lentscher erklärt im Interview, dass die Vorgaben „überhaupt nicht“ eng waren, Markus Lentscher ergänzt: „Die Vorgabe waren die Verbände“ (Lentscher & Lentscher 2022).

¹¹ Laut Organisator Markus Lentscher betrug die Vorlaufs- bzw. Planungszeit des ersten Aufsteirerns „fast ein Jahr“ (Lentscher & Lentscher 2022).

Das war der erste Grundgedanke dieses Volkskulturfestes, dass man das tut in der Stadt . . . dass vor allem die Städter das tun. Und wenn sie es nicht können, dann soll man sie . . . anleiten und ihnen zeigen, wie lustig das . . . ist. Und deshalb hab' ich gesagt wir tun aufsingern, auftanzen, aufspielen, auftischen – da war Aufsteirern naheliegend. (Haditsch 2022)

Ein neuerer Pressetext der Veranstaltungsagentur macht dieses Begriffsverständnis der „seit 2002 geschützte[n] Marke“ Aufsteirern ebenfalls deutlich:

Aufsteirern ist ein Wort, das als Aufforderung gedacht ist, sich zum Steirischen zu bewegen, etwas zu tun. Die Präposition „auf“ wurde auch deswegen gewählt, weil ein Teil des Konzeptes verlangt, den Besucher aktiv zu integrieren, um dann Teil des Gesamterlebnisses zu werden. Alle Dinge die vermittelt werden sollen, verdichten sich in diesem reduzierten Wort. (Ivents 2018, 1)

Insgesamt erkannte das Organisationsteam sehr früh die Notwendigkeit des Marketings: „Du brauchst ein Marketing, weil sonst nimmt dich dort [im urbanen Raum, Anm. FW] keiner wahr“, so Markus Lientscher (Lientscher & Lientscher 2022). Bereits vor dem ersten Festival wurden Medienkooperationen mit der Kleinen Zeitung und dem ORF Steiermark geschlossen (Haditsch 2022), das Veranstaltungsteam beschäftigte sich von Beginn an intensiv damit, welche Bilder transportiert werden sollten.¹² Nach etwa einjähriger Vorarbeit und Planung wurde am 15. September 2002 das erste, damals ausschließlich am Sonntag stattfindende, Aufsteirern in Graz durchgeführt. Die Innenstadt wurde dabei in ländliches Dekor getaucht, drei LKW-Ladungen Rindenmulch wurden verteilt, dazu wurden Holzzäune mit Wegweisern, Holzhütten, Strohballen, zahlreiche Fichtenbäume, Kürbisse etc. aufgestellt (Haditsch 2022). Einiges davon – etwa der Rindenmulch und die hohe Anzahl an Bäumen und Kürbissen – fiel in den Folgejahren weg, die charakteristischen Holzhütten und eine generell an ländliche Idylle angelehnte Dekorations-Optik ist bis heute erhalten geblieben.

Das Thema Authentizität beeinflusste laut Organisatorin Alexandra Lientscher von Anfang an die Nachhaltigkeitsplanung des Festivals: „Kein Kitsch, kein Plastik war so die Überschrift bei uns“ (Lientscher & Lientscher 2023).¹³ Die Veranstalter:innen versuchen sich seit Beginn bewusst von Jahrmarkts-Veranstaltungen „abzuheben“ und setzen dabei neben dem Verzicht auf „allgemeine Kirchtagsprodukte“ (Ivents 2018, 1)¹⁴ auf Gläser und Geschirr und gegen „Musikbeschallung vom Band“. Die vier Säulen der Veranstaltung bestehen laut Markus und Alexandra Lientscher bis heute: 1. Die volkskulturellen Verbände der Steiermark als „wichtigste Grundsäule“, 2. Handwerk, 3. Kulinarik, 4. Kinder und Familie (Lientscher & Lientscher).

Im Laufe der nächsten Jahre und Jahrzehnte dehnte sich das Fest kontinuierlich aus – sowohl zeitlich als auch örtlich: Es kamen weitere Plätze in der Innenstadt dazu,¹⁵ zudem wurde das Fest 2010 und 2011 auf ein ganzes „Aufsteirern-Wochenende“ ausgedehnt. Mittlerweile sprechen die Veranstalter vom

12 Alexandra Lientscher: „. . . wir [haben] uns ganz viel beschäftigt damit, wie wir da nach außen gehen . . . und [welche] Bilder . . . wir da nach außen transportieren“ (Lientscher & Lientscher 2022).

13 Sie erklärte im Interview weiter, dass das Fest bereits vor der erstmaligen offiziellen Auszeichnung 2017 als „green event“ diese Standards erfüllte (Lientscher & Lientscher 2022). Zur Auszeichnung „green event“ vgl. Land Steiermark o. J.

14 Im Interview wurde das folgendermaßen formuliert: „. . . keine Würstelwägen, keine Zuckerwatte, keine Fahrgeschäfte . . .“ (Lientscher & Lientscher 2022).

15 2010 etwa Kaiserfeldgasse und Hammerlinggasse (Stadtbauernhof), 2015 Opernring, Karmeliterplatz und Freiheitsplatz. 2022 fielen nach Corona Opernring und Kaiserfeldgasse wieder weg, dafür wurden Stationen im Burghof und auf der Passamtswiese ergänzt. 2023 wurde erstmals der Marihilferplatz auf der östlichen Murseite miteinbezogen. Nach Aussage des Organisationsteams sei am Sonntag mittlerweile eine gute Mischung aus „Besucherstrom [...] und dem, wie sich die Menschen bewegen können“ erreicht. Eine weitere Vergrößerung der Zuseherzahl am Sonntag sei daher „kein Fokus“ (Lientscher & Lientscher 2023).

„Aufsteirern-Festival“ und verstehen sich als „Kulturfestival“ (Lientscher & Lientscher 2023) bzw. als „nationale Großveranstaltung mit internationalem Charakter“ (Ivents 2018, 1). Im Laufe der Zeit wurde viel an Programm und Ablauf experimentiert, zwischen 2010 und 2019 (Corona) etablierte sich ein gewisser Ablauf: Am Freitag erfolgte als Auftaktveranstaltung eine Trachten-Modenschau, die sogenannte *Pracht der Tracht* mit viel Prominenz und VIP-Bereich am Grazer Hauptplatz, der Samstag wurde mit der Programmlinie *VolXmusik on Air* dem „Genre der Crossover- bzw. neuen VolXmusik“ gewidmet (vgl. Ivents 2018). Der Sonntag gilt als „traditionelle[r] Aufsteirern Tag“ (Ivents 2018), als eigentliches Kernstück des Festivals, an dem sich die volkskulturellen Verbände an verschiedenen Plätzen in der Innenstadt präsentieren, kombiniert mit Kulinarik- und Handwerksständen, einem zusätzlichen kuratierten Musikprogramm auf verschiedenen Bühnen und Plätzen sowie weiteren wechselnden Programmpunkten.¹⁶ Die verschiedenen Plätze sind thematisch gegliedert – 2022 war die Stubenberggasse etwa „dem Thema Handwerk gewidmet“, im Burghof gab es eine „Tanzarena“ und einen Kinderbereich, der GRAWE-Innenhof wurde von der „Steirischen Jägerschaft“ bespielt u. v. m. Teilweise werden diese aber auch nach Ausstellern gegliedert – so stand 2022 der Bischofsplatz etwa unter dem Motto „Slowenien mit dabei beim Aufsteirern“, am Hauptplatz präsentierten sich „in gewohnter Weise“ die steirischen Regionen Mariazeller Land und Hügelland / Schöcklland sowie Eggersdorf / Weinitzen und am Freiheitsplatz fand die „Regionspräsentation: Schladming-Dachstein“ u. a. mit einer „doppelstöckigen Wuidara Hütte“ statt.¹⁷

2022 – im ersten Jahr, in dem die Veranstaltung nach der COVID-19-Pandemie wieder im Großformat durchgeführt wurde – erfolgten einige programmatische Änderungen im Vergleich zu den Jahren davor: Das Freitags-(Trachten-)Programm wurde gestrichen, das Festival findet seitdem an zwei Tagen, Samstag und Sonntag, statt (Stand 2024). Am Samstag wurden, ähnlich wie im Corona-Jahr 2021, 10 Höfe der Grazer Innenstadt mit thematisch unterschiedlichem Musikprogramm bespielt, der Sonntag erfolgte in üblicher Manier mit „19 bespielten Gassen und Plätze[n] (so viele[n] wie noch nie)“ (Kronen Zeitung 2022).

Seit 2017 existiert eine bundesweite Medienpartnerschaft mit der Kronen Zeitung im Gegensatz zur darvor existierenden Medienpartnerschaft mit der nur einige Bundesländer erfassenden Kleinen Zeitung. Von 2011–2015 wurde das Aufsteirern auch bundesweit via Servus-TV übertragen (Aufsteirern 2023).

Seit 2020 existiert die zuerst als Corona-Ersatz konzipierte und seit 2021 zusätzlich zum Festival stattfindende *Aufsteirern TV-Show*, bei der laut Markus Lientscher der „Cross-Over-Aspekt“ der früheren Samstags-Veranstaltung übernommen wurde (Lientscher & Lientscher 2022) und prominente „Stargäste“ aus verschiedenen Bereichen gemeinsam mit Akteur:innen aus dem Bereich der steirischen Volkskultur auftreten. In den (PR-)Worten der Veranstaltungsagentur: „Ein Fernsehabend voll steirischem Charme und mit zahlreichen Stargästen – mit Kulinarik, Musik, Volkstanz und Tracht.“¹⁸

Tragweite des *Aufsteirerns*

Das Aufsteirern ist großer Wirtschafts- und Tourismus-Faktor: Der aktuellsten Wertschöpfungsstudie zufolge brachte das Festival inklusive Fernsehshow 2023 „mehr als 17 Millionen Euro Wertschöpfung in der Steiermark“ bzw. „knapp 21 Millionen“ Euro Wertschöpfung in ganz Österreich ein und sicherte „238 Vollzeit-

¹⁶ 2022 fand etwa ein „Walzer-Weltrekordversuch“ statt, bei dem möglichst viele Tanzpaare in Tracht im Grazer Stadtpark Walzer tanzten.

¹⁷ Die Programminformationen inklusive der direkt zitierten Bezeichnungen stammen von www.aufsteirern.at/buehnen-samstag (Abgerufen am 17.09.2022). Die Inhalte können aktuell nicht mehr abgerufen werden, da hier nun das aktuelle Programm zu finden ist, sind aber online noch über die wayback-machine des Internet Archive einsehbar: <https://web.archive.org/web/20221207210605/https://aufsteirern.at/buehnen-samstag> (Speicherung vom 07.12.2022).

¹⁸ <https://aufsteirern.at/show> (Abrufdatum: 21.4.2024).

arbeitsplätze (VZÄ) in der Steiermark . . . durch indirekte und induzierte Effekte des Veranstaltungswochenendes“ (Economixs 2024, 3). Wie von den Veranstalter:innen mitgeteilt, reicht die wirtschaftliche Tragweite des Aufsteirerns bis hin zur Einrichtung von ÖBB-Sonderzügen nach Graz, um das Aufsteirern-Publikum – wortwörtlich – vom Land in die Stadt zu bringen (Lientscher & Lientscher 2022).

Neben der vielzitierten Wirtschaftskraft ist das Aufsteirern auch zur Präsentationsfläche für Politik, Wirtschaft und Prominenz geworden: U. a. wurde dieses 2018 medienwirksam von Arnold Schwarzenegger besucht, 2016 vom damaligen Präsidentschaftskandidaten Alexander Van der Bellen sowie jährlich von zahlreichen weiteren Landes- und Bundespolitiker:innen – insbesondere im Vorfeld anstehender Wahlen. Darüber hinaus von Prominenten aus Medien, Sport und Wirtschaft, regelmäßig nachzulesen in entsprechenden Zeitungsartikeln über die „Promis“ beim Aufsteirern.¹⁹

Obwohl von Veranstalterseite explizit Wert darauf gelegt wird, dass das Aufsteirern nicht politisch ist und nicht politisch vereinnahmt werden soll, wurde das Fest auch abseits der etablierten Parteien wiederholt für politische und aktionistische Zwecke genutzt: Etwa von der vom Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW) als „offen rechtsextrem identifizierbar[en]“ sowie dem Neofaschismus zuordnabaren (DÖW o. J.) Identitären Bewegung, die 2016 den Besuch des damaligen Bundespräsidentschaftskandidaten Alexander Van der Bellen zu stören versuchte,²⁰ oder vom feministischen Grazer Aktionistinnen-Kollektiv Burschenschaft Thyrannia, welches beim Aufsteirern 2019 satirische Flyer mit einer „Kleiderordnung für den anständigen Mann“ verteilte.²¹

Nicht zuletzt dient das Aufsteirern Prominenten, Politiker:innen und Aktionist:innen deshalb als ideale Auftrittsfläche, weil es so gut besucht ist und für hohe mediale Aufmerksamkeit sorgt. Einen subjektiven Eindruck des Autorenteams beim Besuch des Aufsteirerns konnten die Veranstalter:innen ebenfalls bestätigen: Das Aufsteirern ist auch bei der jungen Bevölkerung „in“ – 2022 waren laut Ivents über 38 % der Aufsteirern-Besucher:innen unter 30 Jahre alt (Lientscher & Lientscher 2023).

In der Zeitspanne seitdem das Aufsteirern stattfindet, hat auch ein gewisser gesellschaftlicher Wandel stattgefunden, der von einigen direkt auf das Aufsteirern zurückgeführt wird: Wurden Tracht und Tradition bis in die 1990er-Jahre vor allem in der jungen Bevölkerung noch häufig als etwas Veraltetes, Konservatives, auch Reaktionäres angesehen,²² so kam es im Laufe der 2000er-Jahre zum regelrechten „Trachtenboom“. Der Grazer Autor, Schreibtrainer und FH-Lehrende Werner Schandor beschreibt diesen Trend mit ironischem Unterton in seinem Text *Superhirne unterm Steirerhut. Verstreute Beobachtungen zur Steiermark im Steirischen Architekturjahrbuch 2013*:

19 Vgl. etwa https://www.kleinezeitung.at/steiermark/6191551/Leute_Aufsteirern (Abrufdatum 22.08.2023).

20 Ein Nachweis zu diesem Vorfall, bei dem die Aktionisten mit großen Buchstaben das Wort „Heuchler“ hochhielten, um zu verdeutlichen, dass Van der Bellen sich „volksnah und traditionsbewusst“ gebe, jedoch für eine „Bereicherung“ (Abschaffung!) unserer Kultur durch Massenzuwanderung und Multikulti“ eintrete, findet sich zum Zeitpunkt der Abfassung des Beitrags noch auf der einschlägigen Website <https://www.zaronews.world/zaronews-presseberichte/protest-gegen-van-der-bellen-in-graz> (Abrufdatum 16.04.2024).

21 Vgl. den dazugehörigen Facebook-Beitrag vom 15.09.2019 auf https://www.facebook.com/photo?fbid=2378077785843337&set=pcb.2378077912509991&locale=de_DE (Abrufdatum 22.08.2023).

22 Der leider schon verstorbene Universitätsprofessor Helmut Brenner (1957–2017), der aus Mürzzuschlag stammte und im Umfeld der Kreisky-SPÖ sozialisiert wurde, teilte uns etwa mehrfach mit, dass es in seiner Jugend in seinem Umfeld aus ideologischen Gründen undenkbar gewesen wäre, Tracht zu tragen, da diese als konservativ und reaktionär galt. Mündliche Mitteilung von Helmut Brenner an Daniel Fuchsberger und Florian Wimmer, o. D. Aufsteirern-Veranstalter Markus Lientscher berichtete im Interview ebenfalls davon, dass er in der Anfangszeit des Festes häufiger gefragt wurde, ob dieses politisch „rechts“ sei (Lientscher & Lientscher 2023).

Wenn es in den letzten zehn Jahren in der Steiermark einen auffälligen gesellschaftlichen Trend gegeben hat, dann ist es die „Vertrachtung“ des Landes. Ab 1970 hat sich besonders Graz mit Festivals wie dem steirischen herbst oder dem Musikprotokoll und einer großen Zahl visionärer Architekten in Sachen zeitgenössischer Kunst und moderner Architektur international einen Namen gemacht. Seit der Jahrtausendwende kann man nun eine starke Gegenbewegung weg vom Modernen, hin zum Bodenständigen ausmachen. . . . Am augenfälligsten zeigt sich dieser Trend an der Volksmusikveranstaltung „Aufsteirern“ Die Landeshauptstadt verwandelt sich dabei in einen Catwalk für Trachtengewand. (Schandor 2013, 26)

Ohne ironischen Unterton wird diese Entwicklung im Veranstalter-Pressetext formuliert: „Aufsteirern war auch der Beginn einer Trendumkehr, denn trotz der schnellen und scheinbar unaufhaltsamen Entwicklung hin zur Globalisierung haben die Menschen eine starke innere Bindung zu ihrer Tradition entwickelt und bewahrt“ (Ivents 2018, 1). Heute gilt Tracht auch unter jüngeren Generationen vielfach als „cool“, der Jugend wird mittlerweile ein ungezwungenerer Umgang mit Tracht und Tradition attestiert, wie ihn auch die Aufsteirern-Veranstalter:innen sehen: „. . . heute ist es ja auch schick, generell Trachten zu tragen. . . . Da stört sich keiner mehr dran. Das war vor 20 Jahren tatsächlich nicht so, ganz im Gegenteil . . .“ (Lientscher & Lientscher 2023). Anders gesagt: Tracht und Volkskultur sind „zum Zeitgeist“ geworden (Lientscher & Lientscher 2023). Inwieweit das Aufsteirern verantwortlich oder mitverantwortlich für den erwähnten „Trachten-Boom“ bzw. die erwähnte „Trendumkehr“ ist, lässt sich ohne detaillierte Studien schwer sagen – zweifelsohne bildet es diesen Trend aber unmittelbar ab.

Der „Soundtrack“ des Aufsteirerns

Laut Organisationsteam kommt der Musik beim Aufsteirern eine zentrale Rolle zu – Alexandra Lientscher spricht von „eine[r] der wesentlichsten Ingredienzien überhaupt“, Musik mache alles „gemütlich und lustig“ (Lientscher & Lientscher 2022). Wie Markus Lientscher erklärt, wird versucht, einen „Soundtrack“ durch die gesamte Innenstadt zu kreieren, dabei sei wichtig, dass jede Straße „ihre(n) Klangkörper habe“ (Lientscher & Lientscher 2022). Die Wichtigkeit der Musik schlägt sich auch quantitativ zu Buche: Am Aufsteirern 2022 waren laut Kronen Zeitung 800 Tänzer:innen und über 900 Musiker:innen beteiligt, davon „5 Blasmusikkapellen“ sowie „35 Tanzlmusigruppen“ (Kronen Zeitung 2022, 12), in Summe gab es laut Medienangaben an den beiden Festivaltagen „250 Stunden lang Musikprogramm“ (Kronen Zeitung 2022, 2).

2022 wurden einzelne Plätze mit bestimmten Schwerpunkten betitelt und entsprechend programmiert. Um einen Eindruck zu verschaffen, wie viele Musikgruppen beim Aufsteirern mitwirken und wie die Veranstalter dieses kategorisieren und bewerben, wird folgend kurz exemplarisch auf das Samstagsprogramm 2022 eingegangen.²³ An diesem Tag stand der Hauptplatz unter dem Motto „Blas, Brass & Co. – energetisch und mitreißend“ mit fünf Gruppen der Kategorie „Blas, Brass & Co.“ sowie einer Headliner-Gruppe der Kategorie „Ska, Polka, Reggae, Balkanklänge“, die „Trachtenmeile ,alles Tracht“ in der Schmiedgasse wurde mit Gruppen der Kategorien „Tanzlmusi“, „Jugendgesangsensemble“ und „Blech“ bespielt, im „Bradlhof“ des Steirischen Volksliedwerks fanden drei „Musikantenstammtische“ sowie ein „Jodel-Crashkurs“ und ein „offenes Singen und Musizieren“ statt, im „Grawe Innenhof der Steirischen Jägerschaft“ spielten zwei „Tanzlmusi / Blech“-Gruppen, und je eine Gruppe der Kategorien „Jugendgesangsensemble“, „Volxmusik“, „Blasmusik“ und „Männersextett“, im Lesliehof gab es einen Gesangsschwerpunkt (zwei „A-capella“-Gruppen, je eine der Kategorien „Jugendgesangsensemble“, „Wienerlied trifft Steirerkas“ und „Volxmusik“), im Burghof fand die „Tanzarena ,zwa linke Fiaß“ statt, bei der vier Tanzgruppen aus der Steiermark (2), Italien und Rumänien

²³ Die Programminformationen inklusive der Kategorie-Bezeichnungen stammen von www.aufsteirern.at/buehnen-samstag (Abgerufen am 17.09.2022). Zur aktuellen Abrufbarkeit der Inhalte siehe Fußnote 17.

mitwirkten, ebenso gab es dort vier Tanzworkshops bzw. „offene Tanzen“ sowie eine neu choreografierte „steirische Fächerpolonaise“ und zum Abschluss eine „POLKANIGHT“. Der Karmeliterplatz stand unter dem Motto „Volxmusik und Cross / kulturübergreifend“ und wurde von vier Gruppen der Kategorie „Volxmusik & Cross“ bespielt, am Freiheitsplatz spielten unter dem Schirmtitel „Tanzbodenmusik“ sechs Gruppen „Tanzl-musi / Blech“ sowie eine Gruppe „Bläser“. Zudem fand im Landhaushof der „Oberlander Kirtag“ statt, der von drei Musikvereinen sowie zwei Musikgruppen, die beide „Blech“ im Titel trugen, musikalisch umrahmt wurde.

Die Planung der einzelnen Bühnen bzw. das Engagement von Musikgruppen erfolgt teilweise direkt durch die volkskulturellen Verbände, die einzelne Plätze und Bühnen bespielen und dafür teilweise vom Veranstalter ein Budget erhalten, zum anderen Teil wird das Musikprogramm direkt vom Veranstalterteam kuratiert (vgl. Lientscher & Lientscher 2022). Auch dabei werden teilweise die volkskulturellen Verbände, wie etwa das Steirische Volks*lied*werk, zur Expertise herangezogen, jedoch verfügen die Veranstalter nach eigener Aussage mittlerweile über ein großes Netzwerk von Musikgruppen und Interpret:innen und der Musikauswahl gehen „lange Findungsphasen“ voraus (Lientscher & Lientscher 2022).

Wie die Veranstalter:innen im Interview erläuterten, wird in der Planung des Musikprogramms wie in der gesamten Planung zunehmend analytisch vorgegangen: Mittels quantitativer digitaler Publikumsanalyse, die auf Mobiltelefon-Ortungsdaten beruht, können Verweildauer, welche Publikums- und Altersgruppen sich wann und wo aufhalten, im Nachhinein genau analysiert werden (Vgl. Lientscher & Lientscher 2022). Darauf aufbauend wird versucht, die Musik auf die Stimmungslage der jeweiligen Uhrzeit und das jeweils anwesenden Publikum abzustimmen (vgl. Lientscher & Lientscher 2022). Die konkrete Umsetzung dessen sah 2022 so aus, dass versucht wurde, das Musikprogramm tagsüber „sehr traditionell“ bzw. „bodenständig“ zu planen und am Abend, „wo [du] auch dann mehr Jugend hast und wo die Leute ein bisschen Gas geben wollen und Spaß haben wollen,“ Gruppen ausgewählt wurden, die „genau das auch bedienen“ (Lientscher & Lientscher 2022). So wurde abends am Samstag verstärkt auf Brass- und Cross-Over-Gruppen, die teilweise elektrisch verstärkt und mit Schlagzeug spielten, gesetzt – etwa die bayrisch-österreichische Gruppe Desperate Brass-wifes („Blas, Brass & Co.“), die Niederösterreichische Band Skolka („Ska, Polka, Reggae, Balkanländer“) am Hauptplatz oder Crossfiedler Blech („Volksmusik & Cross“) am Karmeliterplatz. Am Sonntag, an dem das Musikprogramm bewusst „traditioneller“ kuratiert wird, was sich z. B. dadurch zeigt, dass weitgehend Gruppen auftreten, die ohne elektrische Verstärkung spielen können,²⁴ wurde mit fortschreitender Tageszeit verstärkt auf Gruppen mit hohem Blechbläseranteil gesetzt, die über Erfahrung in der Unterhaltung großer Publikumsgruppen verfügen, etwa die Blaskapelle EBB („Blas & Brass“), Brodjaga Musi („Tanzl-musi“), die Greim Brass („Tanzl-musi / Blech“) oder das Blechreiz-BrassQuintett („Brassquintett“).

Teil 2: Wahrnehmung des Aufsteirerns durch Akteur:innen

Das Aufsteirern ist ein Festival, bei dem Besucher:innen und Akteur:innen meist nicht räumlich getrennt sind oder Musik z. B. nur aus großer Distanz erlebt werden kann, sondern, im Gegenteil, die Musik – zu großen Teilen – quasi „mittendrin im Publikum“ stattfindet. Die (musikalischen) Akteurinnen und Akteure sind also nicht nur gebuchte „Konzertacts“, sondern bestimmen gleichzeitig auch unmittelbar das Ambiente des Festivals mit. Die „Innensicht“ der Akteur:innen über die so entstehende spezielle Ausgangslage – also beispielsweise die oft beengte Platzsituation am Festival, unterschiedliche Abgeltungsmodalitäten, vielfältige Auffassungen von „Volkskultur“ oder auch ein (mitunter wahrgenommenes) Polarisierungspotential der Großveranstaltung – soll im Folgenden dargestellt werden.

24 Wenngleich auch solche Gruppen auf den größeren Bühnen und Plätzen aufgrund der schieren Größe und Publikumsmenge zunehmend verstärkt werden.

Methodik

Um die einzelnen Meinungen und Wahrnehmungen möglichst ungefiltert zu erfassen, wurden qualitative Einzelinterviews durchgeführt. Die sehr kleine befragte Stichprobe von acht Personen lässt selbstverständlich keinerlei statistisch relevante Aussagen zu, diese scheinen uns für den Untersuchungsgegenstand aber auch wenig zielführend. Dafür wurde zum einen versucht, die Stichprobengruppe thematisch einzuschränken – auf ausschließlich im musikalischen Programm tätige Personen. Unberücksichtigt blieben alle übrigen Bereiche, also etwa Tourismus, Gastgewerbe, Handwerk oder Handel, auch (zuhörende) Festivalbesucher oder (auf großen Bühnen auftretende) Showacts. Zum anderen wurde dafür versucht, innerhalb dieser limitierten Gruppe eine möglichst breite Streuung der Teilnahmeparameter zu erzielen, beispielsweise in Bezug auf die am Festival ausgeführten Tätigkeiten (Tanzen, Spielen / Singen, Moderieren), die unterschiedlichen Besetzungsformen der Musikgruppen, oder Häufigkeit und Zeitpunkt(e) der Teilnahme.²⁵

Als Basis zur Auswahl der Gewährspersonen dienten persönliche Kontakte aus dem volkskulturellen Umfeld sowie eine von der Veranstaltungsagentur Ivents zur Verfügung gestellte Liste der volkskulturellen Akteure der Jahre 2019–2022 mit 193 Nennungen.²⁶ Um eine Vergleichbarkeit der Aussagen zu gewährleisten, wurde in den einzelnen Interviews (in freier Form ins Gespräch eingebettet) auch folgende fixe Themenliste abgefragt:

- Art / Anzahl / Zeitpunkt der Aktivität beim Aufsteirern
- Erleben der Teilnahme / Rahmenbedingungen / Publikum / Folgen
- Bezahlung / Spesenabgeltung / Zufriedenheit damit
- Inhaltliche Ausrichtung (Zufriedenheit / Änderungswünsche)
- Einfluss des Aufsteirerns auf die steirische Volkskultur

Auswertung der Einzelgespräche

Im Folgenden werden aus den Einzelgesprächen ableitbare Tendenzen zusammengefasst, also Aussagen, die von mehreren oder gar – wie im folgenden Punkt – von allen Gesprächspartnern gemacht wurden. Die Zitate entstammen den Einzelinterviews, die Quellenangabe entspricht einer anonymisierten Gesprächspartnerkennzeichnung.

Gemeinsamkeiten in allen Gesprächen

Durchgängig differenzierte Betrachtungsweisen: Keine:r der Befragten hat eine durchgängig einseitige (lobhudelnde oder schimpfend negative) Wahrnehmung beschrieben, alle waren um Differenzierung bemüht. Jeder der eingebrachten Aspekte schien mir unter dem jeweiligen Gesichtspunkt grundsätzlich nachvollziehbar – wenn auch die einzelnen Schlussfolgerungen daraus mitunter sehr unterschiedlich ausgefallen sind.

Kein grundsätzliches Infragestellen der Veranstaltung: Dass es das Aufsteirern gibt, finden alle Befragten (oder fanden es zumindest in der Vergangenheit) positiv. Eine Abschaffung ist für keine der befragten Personen eine gute Option.

²⁵ Im Rahmen der Befragungen stellte sich heraus, dass viele der Akteurinnen und Akteure mehrere Funktionen innehaben, z. B.: Musizant bei verschiedenen Ensembles, Moderator und Schuhplattler.

²⁶ Gruppen_Verbände_Aufsteirern.xlsx, gemäßt an den Autor am 27.10.2022 von Alexandra Lientscher, Ivents.

Positiv wahrgenommene Aspekte – lang-/mittelfristig

Präsentationsplattform für Volkskultur: Ein Teil der Interviewten ist der Meinung, dass durch diese Veranstaltung die Wahrnehmung von Volkskultur gestiegen ist.

Aufsteirern hat der Volkskultur medial so einen Platz verschafft, . . . dass man mehr gesehen wird. . . Und wie und was einem jeden gefällt, ist eine eigene Geschichte, das kann man extra diskutieren, aber es hat zumindest in der Wahrnehmung die Volkskultur in den Vordergrund gerückt. (Gewährsperson 8)

Da war ein anderer Geist einfach. . . Das ist sehr schwer zu definieren. . . Das war am Anfang sicher da, da habe ich mich wahnsinnig gefreut über das, wie es gelaufen ist. Weil da ist einmal wirklich von der Steiermark das alles ‚hergezaht‘ [hergeholt, Anm. DF] worden, da haben sie vollkommen recht gehabt, sieht man ja [sonst] nicht. (Gewährsperson 1)

Werbewirksamkeit – für Akteur:innen (Folgeauftritte / Renommee): Beinahe alle Gesprächspartner:innen haben angegeben, dass sie zumindest irgendeine Folgeaktivität durch ihr Auftreten beim Aufsteirern lukrieren konnten oder ihre Bekanntheit damit erhöhen konnten.

Es hat auch immer wieder FolgegeschäftIn [Folgeaufträge, Anm. DF] gegeben. . . Wir haben immer ein paar tolle Spielereien [Auftritte, Anm. DF] durchs Aufsteirern gehabt, weil uns irgendwer dort gehört oder gesehen hat. (Gewährsperson 7)

Es gibt dann ganz viele Leute, die uns dann schon fragen: ‚Seid ihr beim Aufsteirern wieder dabei, wo tanzt ihr da, wo sollen wir hinkommen?‘ Also wir haben da schon einen eigenen, fast Fan-Club, die uns dann auch begleiten. (Gewährsperson 8)

Werbewirksamkeit – für die Steiermark (überregionale Wahrnehmung und Besucher): Viele Interviewpartner:innen nehmen einen positiven Effekt auf die Bekanntheit bzw. das Image der Steiermark wahr.

Aufsteirern, das kennt ein jeder. (Gewährsperson 7)

Man kriegt das sehr wohl über die Landesgrenzen hinaus auch mit, und die Leute kommen eben von weiter weg auch her. Ist schon ein Renommee für Graz und die Steiermark. (Gewährsperson 4)

Werbewirksamkeit – für die steirische Volkskultur (Trachten-„Boom“ u. a.): Wie schon im Abschnitt *Tragweite des Aufsteirerns* thematisiert, glauben einige der Befragten, dass die in den letzten Jahren verstärkt wahrzunehmende „Renaissance“ der steirischen Volkskultur – insbesondere der Trachten bzw. der Kleidung mit Trachtenbezug – auch mit dem Aufsteirern zu tun hat.

Man braucht ja nur den Boom anschauen, was Leute Tracht, oder Halb-Tracht, oder wie man das auch immer nennt, oder kitschige Tracht, anziehen, was früher nicht so war. Und das ist, bilde ich mir ein, mit dem Aufsteirern schon immer mehr geworden. (Gewährsperson 7)

Auf jeden Fall ist da ein Umdenken. . . Früher war eine Lederhose . . . das hat keiner mehr angezogen, das hat keiner mehr wollen. (Gewährsperson 3)

Positiv wahrgenommene Aspekte – kurzfristig

Rein akustische Bespielung: Für einige Interviewpartner:innen ist die am Aufsteirern – zumindest auf den kleinen Bühnen – übliche „akustische“ Musizierweise (d. h. ohne elektronische Verstärkung) ein positives Merkmal der Veranstaltung.

Die ‚richtige‘ Volksmusik, die man dort hört, das ist auch einzigartig, ohne Verstärker, ohne irgendwas. Und richtig alte Volksmusik, in jeder Richtung, was da präsentiert wird, das ist einzigartig. (Gewährsperson 2)

Das finde ich schon gut, dass viele unverstärkte Partien [Musikgruppen, Anm. DF] sind. Weil sonst oft . . . wird schon viel Musik genommen, die als echte steirische Volksmusik präsentiert wird, die aber verstärkt spielen, und das kommt mir . . . komisch vor. Und beim Aufsteirern wird hauptsächlich unverstärkte Musik genommen, und das finde ich schon gut, dass die tradierte Musik präsentiert wird. (Gewährsperson 6)

„Festivalcharakter“ / Vernetzungseffekt: Das gleichzeitige Vorhandensein vieler Akteurinnen und Akteure ermöglicht gegenseitiges Anschauen / -hören, vielfach wird die Freude betont, Teil dieser Veranstaltung zu sein.

Das Schöne beim Aufsteirern: Du triffst andere Musikkollegen, du hast auch Zeit zwischendurch, um auch anderen Gruppen zuzuhören, das hat ein eigenes Flair, das Ganze. (Gewährsperson 2)

Für uns war's immer ein Erlebnis, es war immer ein Highlight. (Gewährsperson 3)

Professionelle Organisation: Die Organisation wurde durchwegs als sehr professionell wahrgenommen, mit kleineren Kritikpunkten, für die meistens – aufgrund der Dimension der Veranstaltung – Verständnis gezeigt wurde.

Ambivalent wahrgenommene Aspekte

Inhaltliche / stilistische Änderungen / Erweiterungen: Das vermehrte Auftauchen stilistisch gemischter Musik bzw. Tanzformen („Cross-Over“) wird nicht von allen befragten Akteuren gleich positiv bewertet.

Der Sonntag passt schon. Alles andere drumherum – es wird immer mehr, gleitet ab von der Volkskultur, geht immer mehr zu dem Crossover und Verschnitt, das ist nicht das, was mir gefällt. . . . Die Breakdancer sollen Breakdancer bleiben und die Schuhplattler Schuhplattler. (Gewährsperson 5)

Ich finde, dass die Veranstaltung total gut angenommen wird von den Leuten, von jung bis alt. . . . Das teilt sich dann ein bisschen, Samstag eher für die Jugend ansprechend, und Sonntag ist dann eher ein reiferes Publikum. . . . Insgesamt eine Erfolgsgeschichte, das muss man echt sagen. (Gewährsperson 2)

Ich habe auch kein Problem, wenn der Gabalier spielt, oder . . . irgendeine Jazzparty. . . . In irgend-einer Richtung ist das ja alles unsere Kultur, einer macht halt das, einer macht das. . . . Für den einen ist halt das eine Musik, für den anderen das. Für den anderen ist das Tanzen wichtig, oder das Singen, es muss alles Platz haben, ist auch wurscht in welche Richtung. (Gewährsperson 7)

Großer Besucherzustrom: Der große Erfolg der Veranstaltung hinsichtlich der Publikumsresonanz wird ebenfalls unterschiedlich bewertet.

Es waren ja wilde Massen, wir haben das ein paarmal in der Herrengasse gespielt . . . das war dann schon extrem, nur mehr eine Schieberei und Schopperei [Gedränge, Anm. DF], aber gut, das ist einfach so bei so etwas, das weiß man eh vorher. Aber sonst, das hat schon gepasst, die Auftritte selber. Das ist so ein Festl und das passt. (Gewährsperson 7)

Voriges Jahr [2021, unter COVID-19-Sicherheitsmaßnahmen, Anm. DF] war ja ein bisschen ein Ausnahmezustand, Leute waren auch nicht so viele wie sonst, aber das war auch für uns als Musiker total angenehm, weil die Leute auch wirklich zugehört haben und eine super Stimmung war. (Gewährsperson 2)

Wobei ich die großen Bühnen auch wichtig finde, weil wo habe ich sonst eine Bühne, wie Karmeliterplatz oder Hauptplatz, wo ich wirklich vor 3.000 Leuten ein lässiges Programm machen kann. . . . Weil's eben eine tolle Ebene ist, direkt an 100.000 Leute, wo man sonst nicht ‚zuwinkommt‘ [die man sonst nicht erreicht, Anm. DF], Volkskultur vermitteln zu können. (Gewährsperson 8)

Ungleiche (finanzielle) Behandlung der Akteure: Nicht alle am Aufsteirern auftretenden Akteurinnen und Akteure tun das zu gleichen Bedingungen.

- Großgruppen (Tanzgruppen, Schuhplattler-Gruppen, Blasmusiken, Chöre usw.) agieren in der Regel gratis oder gegen einen Kleinbetrag, mit oder ohne Fahrkostenersatz (oder zur Verfügung gestellter Fahrtgelegenheit), manche haben auch einen eigenen Verkaufsstand.

- Klein(musik)gruppen treten meist gegen Bezahlung auf, sind manchmal durch andere Aussteller:innen engagiert, auch manchmal ohne Bezahlung.

Zu diesem Thema ist eine gewisse Bandbreite an Sichtweisen feststellbar.

- keine Bezahlung: für Ehrenamtliche in Ordnung:

Wir haben schon Aufwände, aber . . . wir haben meistens ein kleines Standl gemacht und auch etwas dabei verdient. Das hat dann immer gepasst. . . . Aber wir haben durch das Aufsteirern . . . so viele Folgegeschichten schon gehabt. . . . Das ist ein Geben und ein Nehmen. . . . Da wird den volkskulturellen Verbänden wirklich eine super Ebene geboten. (Gewährsperson 8)

- keine Bezahlung: nicht in Ordnung:

Die Gruppen bekommen kein Getränk, nichts zum Essen, gar nichts. Die sollen auf ihre Kosten alles machen. Das Aufsteirern-Büro, die profitieren davon, bekommen auch sehr viel Geld vom Land. Und geben den Gruppen aber, die das Programm gestalten, nichts weiter. . . . Das, finde ich, ist nicht ganz in Ordnung. . . . Die Musikgruppen, die kriegen schon etwas gezahlt, aber die Chöre, die Blasmusikkapellen, die Schuhplattlergruppen – haben nichts gekriegt. (Gewährsperson 5)

- geringe Bezahlung: in Ordnung wegen zusätzlicher Werbewirkung:

Man muss auch sehen, das ist dort schon eine Mischung aus quasi Werbung und bei einem tollen Event mitmachen. Dass man nicht umsonst spielt, finde ich schon wichtig. (Gewährsperson 4)

Wenn man bei so einer Veranstaltung dabei ist, würde ich es auch für gar nichts machen, sage ich

einmal. . . . Wenn die Unkosten gedeckt sind, ist das für so eine Veranstaltung okay, man sollte nicht dazuzahlen müssen. Wir haben eine super Veranstaltung miterleben dürfen, wir haben auch gut gelebt, wir haben Essen und Trinken gratis gehabt. (Gewährsperson 2)

Wir haben etwas bezahlt bekommen, ich weiß gar nicht mehr genau, wieviel, es ist auf jeden Fall wenig gewesen. Es ist aber nicht so, dass wir deshalb nicht spielen würden. (Gewährsperson 3)

Als Konsens aller Gewährspersonen lässt sich zusammenfassen: Man sollte nicht draufzahlen müssen.



Aufsteirern-Bühne am Grazer Hauptplatz am Aufsteirern-Samstag 2022. © Florian Wimmer

Negativ wahrgenommene Aspekte

Wirtschaftlichkeit / Konsum steht über volkskulturellen Inhalten: Manche der Interviewpartner:innen haben den Eindruck, dass für viele Besucher und / oder die Veranstalter teilweise andere Aspekte wichtiger sind als die (volks-)kulturellen Inhalte.

Wie es angefangen hat, das Aufsteirern, der Grundgedanke und wie es gemacht war, war ja super. Aber das hat sich ja so entwickelt, dass es sich nur mehr – 'tschuldigung – ums Fressen und ums Saufen dreht, und alles andere ist Nebensache. . . . Das Volkstümliche und das Brauchtum ist nebensächlich, das brauchen sie nur, damit sie die Veranstaltung machen können. (Gewährsperson 7)

Da geht's schon mehr ums Geschäft und nicht wirklich um das Brauchtum, da ist das nur ein Anhänger. (Gewährsperson 5)

Politische Instrumentalisierung: Manche der Interviewpartner stellen eine Instrumentalisierung vonseiten politischer Akteur:innen fest.

Und die Politik sonnt sich jetzt in der Geschichte, da laufen sie alle umeinander, auf einmal ziehen sie alle die Tracht an. . . . Auf einmal rennen sie aus allen Lagern umeinander, und wie lässig, und jeder hängt sich das auf die Fahne. Zum Speiben. . . . Extreme Meinungen und radikale Vertretungen

dieser Volkskulturgeschichte, das haben wir alles schon gehabt, und wir wissen, wo es hingeführt hat. Und das ist absolut zu verhindern. . . . Wenn ich jetzt das Aufsteirern hernehm' und dort tu ich wieder so, dann – das trau ich mich jetzt fast nicht sagen – dann geht's auch wieder in so eine Richtung. Wo man das mit Lust und Freude und Saufen usw. vereinheitlicht irgendwie und riesengroß aufreißt . . . also es sind Parallelen da, ob das jetzt wirklich Parallelen sind oder das nur wirtschaftlichen Hintergrund hat, das traue ich mich auch nicht zu beurteilen. (Gewährsperson 1)

Entwicklungsempfinden / -vorschläge

Schon zu Beginn verschiedene Zugänge der Akteure: Befragte Personen, die schon bei den ersten Aufsteirern-Veranstaltungen dabei waren, erinnern sich an die schon zu Beginn ambivalente (positive bis skeptische) Sichtweise der Akteure.

Wie das gegründet worden ist, da war ja gar nicht so selbstverständlich, dass der Trachtenverband da mittut, . . . Und wir haben aber gesagt, das ist eine super Aktion, wir interessieren uns dafür, haben dann von uns aus auch Kontakt aufgenommen . . . und von Anfang an diese Idee unterstützt, weil wir's gut gefunden haben, so sind wir zum Aufsteirern gestoßen. (Gewährsperson 8)

Da haben sie auch zuerst Probleme gehabt, dass sie überhaupt Leute gekriegt haben, weil unter den Brauchtumsträgern herrscht auch die Meinung, was wollen die da unten [in Graz, Anm. DF], . . . die sollen heraufkommen [zu uns kommen, Anm. DF], wenn sie uns sehen wollen. (Gewährsperson 1)

Weiterentwicklung ist spürbar: Die Änderungen im Veranstaltungskonzept der letzten Jahre werden teilweise positiv hervorgehoben.

Es ist jetzt qualitativ wieder gestiegen, mit den Innenhöfen [Konzertprogramm in verschiedenen Innenhöfen am Samstag, Anm. DF], weil da . . . wirklich auch auf Qualität präsentiert werden kann und nicht nur auf Masse. (Gewährsperson 8)

Heuer . . . hat sich's ein bisschen aufgeteilt, so habe ich es empfunden, weil's . . . zwei Tage waren. . . . Jetzt war's nicht ganz so dicht. (Gewährsperson 4)

Mehr Platz gegen Raumnot: Als Lösung für die Beengtheit wird von einem Interviewpartner auch über ein größeres Veranstaltungsareal nachgedacht.

Man sollte es auf die Stadt weiter ausdehnen, durch den Stadtpark oder so. . . . Mir ist schon klar, es ist nicht so einfach, die Stadt noch mehr zu belagern. . . . Ich glaube, besser wäre es, wenn man es ausweiten würde. Dann hätten die Leute mehr Platz, und dann käme vielleicht alles andere ein bisschen mehr zur Geltung. Und es wäre nicht nur eine Schieberei. (Gewährsperson 7)

Diskussionsprozess starten: Für eine positive Weiterentwicklung mit breiter Akzeptanz unter den Akteuren regt ein Gesprächspartner einen Diskussionsprozess unter den Akteuren an.

Da hat sich nämlich auch viel getan, in der Zeit. Es ist irrsinnig viel passiert, und die Welt hat sich geändert. Und natürlich ist die Volkskultur auch gefordert, an ihrem eigenen Bild zu arbeiten und das in irgendeiner Art und Weise umzuändern. . . . Es wäre eine Möglichkeit, vom Aufsteirern aus . . . einen Ideenprozess einzuleiten. Oder nur einen Diskussionsprozess, vielleicht kommt was heraus, keine Ahnung. (Gewährsperson 1)

Zusammenfassung

Insgesamt lässt sich sagen, dass das Aufsteirern viele Gesichter hat und viele Aspekte repräsentiert – alleine deshalb, weil so viele Individuen daran beteiligt sind. Es ist Präsentationsfläche für die volkskulturellen Verbände der Steiermark, von der Politik subventionierter Teil des öffentlich geförderten (Volks-)Kulturgeschehens, aber auch bedeutender Wirtschafts- und Tourismusfaktor, politisches sowie kommerzielles Werbe- und Präsentationsfeld, Projektionsfläche für „steirische“ Tradition und Identität sowie Großveranstaltung und Beispiel für die oft zitierte „Eventisierung“ im Kulturbetrieb. Dabei ergibt sich ein Spagat zwischen „authentischem steirischen Volkskulturfest“ und „Großveranstaltung mit internationalem Charakter“ (Ivents 2018, 1) zu der Tourist:innen aus Nah und Fern anreisen.

Musik ist ein zentraler Teil des Festivals wie sich am umfangreichen Musikprogramm und dem gezielten Kuratieren und Planen der zahlreichen Musikbühnen zeigt. In der Planung wird sowohl auf das „Insiderwissen“ der volkskulturellen Verbände als auch auf das immer größer werdende Erfahrungswissen der Veranstaltungsagentur zurückgegriffen, wobei technisch gestützte Datenanalysen des Publikums, wer sich zu welcher Zeit wo aufhält und welche Musik für diese Zielgruppe passt, immer wichtiger werden.

Aus den Interviews mit ausgewählten teilnehmenden Akteur:innen sticht heraus, dass trotz unterschiedlicher Ansichten hinsichtlich Bezahlungsgerechtigkeit, Größe bzw. „Eventisierungsgrad“ des Festivals oder inhaltlicher und stilistischer Erweiterungen des Programms, keine der Gewährspersonen das Aufsteirern grundsätzlich in Frage stellen würde und durchwegs differenzierte Sichtweisen vorherrschen. Positive Faktoren wie die Präsentationsfläche für die steirische Volkskultur insgesamt aber auch die Werbewirksamkeit für die eigene Gruppe, die professionelle und gute Organisation, das Festhalten an „unverstärkten“ kleineren Bühnen sowie Austausch und „Festivalcharakter“ werden negativen Aspekten wie Kommerzialisierung und politische Vereinnahmung gegenübergestellt, wobei die positiven Aspekte für die meisten in Summe überwiegen.

Ob seiner Größe, Einflusskraft und vielfältigen Perspektiven ist das Aufsteirern heute nichts anderes als ein großes Diskursfeld, welches noch umfangreicher weiterer Forschung bedarf. Wir hoffen, wir konnten einen – wenn auch kleinen – ersten Grundstein dafür legen.

Quellenverzeichnis

- Aufsteirern. 2019. *Aufsteirern. Ein „Krone“-Bildband zum Volkskultur-Festival der Steiermark*, Graz: Krone Verlag.
- Aufsteirern. 2023 (05.05.). In *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Aufsteirern&oldid=233448311>.
- Doehring, André, & Kai Ginkel. 2023. „Der Modus des Bierzelts: Zur Sozio-Materialität eines vernachlässigten Raumes und seiner populären Musiken.“ In „*All the Things You Are*“. *Die materielle Kultur populärer Musik*, herausgegeben von Ralf von Appen & Peter Klose, 57–80. Bielefeld: transcript.
- DÖW. O. J. Identitäre Bewegung Österreich (IBÖ), aufgerufen am 20.07.2025. [https://www.doew.at/erkennen/rechtsextremismus/rechtsextreme-organisationen/identitaere-bewegung-oesterreich-iboe](https://www.doew.at/erkenennen/rechtsextremismus/rechtsextreme-organisationen/identitaere-bewegung-oesterreich-iboe).
- Economixs. 2024. *Public Value Report Aufsteirern 2023. Das größte Volkskulturfest Österreichs*. Auszug für PK 2024, zur Verfügung gestellt von der Ivents Kulturgentur, o.O. 2024.
- Fellendorf, Martin, Michael Cik, & Erich Schweighofer, Hg. 2016. *AGETOR - Echtzeitanalyse von Bewegungsströmen auf Basis von Daten aus Mobilfunk und sozialen Medien bei Großveranstaltungen*. KIRAS-Forschungsprojekt Nr. 840906, Abschlussbericht. Wien: Österreichische Computergesellschaft.
- Fürst, Hermine. 2009. „Erzherzog Johann und sein Gedenkjahr 2009“. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. Graz.
- Göttsch, Silke. 2003. „Volkskultur“. In *Handbuch Populäre Kultur*, hg. von Hans-Otto Hügel, 83–89. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Ivents 2018. *Presseinformation Aufsteirern 2018*. https://www.greenevents.steiermark.at/cms/dokumente/12624254_140912480/34ff181c/Presseinformation%20Aufsteirern%202018.pdf.
- Ivents 2025. *Aufsteirern.at*, aufgerufen am 02.07.2025. www.aufsteirern.at.
- Kronen Zeitung (Hg.). 2022. *Aufsteirern Extra: Wir sind zurück!*, Kronen Zeitung Extrabeilage zum Aufsteirern vom 19.09.2022, 12 Seiten.
- Kulturamt der Stadt Graz (Hg.). o. J. [2023]. *Kultur Graz: Bericht 2022 Kulturamt*. Graz. Online Version. https://www.graz.at/cms/dokumente/10426459_13470256/f4e254d4/kunst_kulturbericht_2022.pdf.
- Land Steiermark. O .J. *Aufsteirern. Green Event Erfolgsgeschichte*, aufgerufen am 22.08.2023. <https://www.greenevents.steiermark.at/cms/beitrag/12624254/140912480#tb4>.
- Land Steiermark. 2019. *Größtes Volkskulturevent lockt rund 130.000 Besucher in die Innenstadt: Landeshauptmann Hermann Schützenhöfer eröffnet Aufsteirern*. Pressemitteilung vom 15. September 2019. <https://www.kommunikation.steiermark.at/cms/beitrag/12750330/29767960/>.
- Land Steiermark, Abteilung 9 Kultur, Europa Sport, Hg. o. J. [2023]. *Kulturförderungsbericht des Landes Steiermark 2022*. Online-Version. https://www.kultur.steiermark.at/cms/dokumente/12535941_166342003/43e24022/Kulturf%C3%B6rderungsbericht%202022%20-%20Online%20Version%20Juli%202023.pdf.
- Pekari, Bernhard. 2014. „Einfluss von Social Media auf die mediale Berichterstattung der ‚alten Medien‘ am Beispiel des österreichischen Nationalratswahlkampfes 2013.“ Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Master of Arts im Rahmen des Universitätslehrgangs „Medienlehrgang“, Karl-Franzens-Universität Graz und UNI for LIFE. Graz.

Schandor, Werner. 2014. „Superhirne unterm Steirerhut. Verstreute Beobachtungen zur Steiermark“, zweisprachig enthalten in Deutsch und Englisch [engl. Titel: masterminds under the Styrian hat. Scattered observations on Styria]. In *Architektur. Landschaft: Architekturjahrbuch Graz Steiermark 2013*, herausgegeben von Nathalie de Vries, Eva Guttmann und HDA, 20–31. Wien: Ambra.

Spieler, Sarah. 2015. „Öffentliche Stadträume: Rückgewinnungsmöglichkeiten für BürgerInnen am Beispiel des Lendwirbels in Graz.“ Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Science an der Karl-Franzens-Universität Graz. Graz.

Stamatis, Yona. 2017. „Authenticity“. In *Sage Encyclopedia of Ethnomusicology*, o. S. https://www.academia.edu/93052890/_Authenticity_in_Sage_Encyclopedia_of_Ethnomusicology.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life. The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Wietschorke, Jens & Brigitta Schmidt-Lauber. 2016. „‘Volkskultur’ zwischen Wissenschaft und Gesellschaft: Eine kritische Begriffsgeschichte.“ *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 27/2: 10–32.

Zsilincsar, Walter. 2003. “The rural-urban fringe: Actual problems and future perspectives.” *Geografski vestnik* 75/1: 41–58.

Interviews

Gewährsperson 1 (Mitglied mehrerer Traditionsviere). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, November 2022.

Gewährsperson 2 (Mitglied einer Musikgruppe), 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, Oktober 2022.

Gewährsperson 3 (Mitglied einer Musikgruppe). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, Oktober 2022.

Gewährsperson 4 (Mitglied einer Musikgruppe). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, November 2022.

Gewährsperson 5 (Mitglied einer Tanzgruppe, Moderator:in). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, Oktober 2022.

Gewährsperson 6 (Mitglied einer Musikgruppe). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, November 2022.

Gewährsperson 7 (Mitglied einer Musikgruppe). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, November 2022.

Gewährsperson 8 (Mitglied einer Tanzgruppe). 2022. Telefonisches Interview mit Daniel Fuchsberger, Oktober 2022.

Haditsch, Oliver (ehem. Aufsteirern-Organisator). 2022. Interview von Florian Wimmer, September 2022.

Lientscher, Alexandra & Markus Lientscher (Aufsteirern-Organisator:innen, Geschäftsführerteam Firma Ivents). 2022. Interview von Florian Wimmer, September 2022.

Schöggel, Leopold (ehem. Kulturlandesrat, Aufsteirern-Initiator). 2022. Telefonisches Interview von Florian Wimmer, November 2022.

Felix Morgenstern

Irish Folk in Graz

Begegnungen im Dublin Road Irish Pub

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 60–71.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-06>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos

Felix Morgenstern, Universität Wien, felix.morgenstern@univie.ac.at

Abstract

Irish folk music has long been established in the cultural fabric of Graz. Many enthusiasts meet to play informal sessions in Irish pubs, while some of them frequent the many concert events in the city. Others regularly travel to the music's place of origin in Ireland, seeking to expand upon their expertise through exchanges with local source musicians. Based on my fieldwork among the Irish-music community in Graz, this article interrogates the extent to which translocal folk-music practices in the city encounter questions of national identity. Moreover, I examine folk musicians' engagement with other parameters of their social practice, such as the acquisition of instrument-specific techniques. While precisely this engagement foregrounds issues of authentication, the text also sheds light on historical, discursive manifestations of Irishness in the perspectives of Graz-based folk-music practitioners.

Zusammenfassung

Irische Folkmusik ist seit langem in der kulturellen Landschaft von Graz etabliert. Heute treffen sich viele Enthusiast:innen zu informellen Sessions (Musik-Stammtischen) in Irish Pubs, während einige von ihnen irische Konzertveranstaltungen in der Stadt besuchen. Andere reisen zum Ursprungsort der Musik, um in Irland ihre Expertise durch den Austausch mit lokalen Musiker:innen auszubauen. Basierend auf meiner Feldforschung in der irischen Musikszene von Graz hinterfragt dieser Beitrag, inwiefern sich translokale Folkmusik-Praktiken in der Stadt mit Fragen nationaler Identität auseinandersetzen. Zudem wird untersucht, inwiefern sich Grazer Folkmusiker:innen mit weiteren Aspekten, wie dem Erlernen irischer Spieltechniken, befassen. Während diese Auseinandersetzung Dynamiken der Authentifizierung in den Vordergrund rückt, setzt sich der Text außerdem mit historischen und diskursiven Manifestationen von „Irishness“ in den aktuellen Perspektiven von Grazer Künstler:innen auseinander.

Einleitung: Wöchentliche Sessions im *Dublin Road Irish Pub*

Die steirische Hauptstadt Graz im Südosten Österreichs war in den 1970er und 80er Jahren nicht nur die Heimat mehrerer professioneller irischer Folkbands¹ mit Namen wie Brehons, Shenanigans und Boxt (Safer 1999, 115–208), sondern brachte später auch ihre eigene aktive Irish-Folk-Szene hervor, deren Mitglieder sich regelmäßig zu informellen Sessions² treffen und oft zu Festivals und Workshops nach Irland reisen. Interessanterweise unterscheidet sich diese „community of practice“ (Wenger 1999) maßgeblich von den bisher in der musikethnologischen Forschung untersuchten irischen Folkszenen außerhalb Irlands, die sich hauptsächlich auf große anglophone irische Diaspora-Gemeinschaften in Großbritannien (Kjeldsen 2020; Moran 2012) oder den USA (Williams 2014; Dillane 2013; Spencer 2010) bezogen.³ Im Gegensatz dazu sind meine österreichischen Interviewpartner:innen weder irischer Nationalität, noch basiert ihre Affinität zu Irish Folk auf einem primären Bezug zur irischen Diaspora. Mit der Intention, einen weiteren wichtigen Beitrag zur nicht-diasporischen Irish-Folk-Forschung zu leisten, folgt dieses Essay den Spuren Grazer Musiker:innen, die ich 2022 im Rahmen meines FWF-geförderten Forschungsprojektes „Irish Folk in Österreich“ an der Kunstuniversität Graz interviewt habe.⁴ Basierend auf teilnehmenden Beobachtungen als Musikethnologe und praktizierender irischer Dudelsackspieler⁵ im Rahmen der wöchentlichen Session im *Dublin Road Irish Pub* im Stadtzentrum von Graz, befasst sich dieser Artikel mit drei zentralen Themen. Erstens wird kritisch hinterfragt, inwiefern translokale und partizipative (Turino 2008) Folkmusik-Praktiken in der Stadt das problematische Erbe des extremen Nationalismus in der modernen europäischen Kulturgeschichte umgehen und sich, stattdessen, auf die Erlangung technischer Kompetenzen in der „Musik an sich“ (Slominski 2020) fokussieren. Zweitens untersuche ich, wie Grazer Folkmusiker:innen andere Parameter ihrer musikalischen Praxis, beispielsweise, die Beherrschung irischer Spieltechniken auf ihrem Musikinstrument, definieren. In diesem Kontext zeige ich auf, dass ebendiese Auseinandersetzung mit technischen Parametern der performativen Praxis die Musik selbst im Hinblick auf einen vermeintlich „authentischen“ Ursprungskontext (Claviez 2020) in Irland entscheidend prägt. Zuletzt ergründe ich in diesem Beitrag, wie sich performative und diskursive Vorstellungen von „Irishness“ (Dillane 2014) in den ethnographischen Aussagen von österreichischen Folkmusiker:innen und deren Publikum widerspiegeln.

1 Die Begriffe „Irish Folk“ und „irische Folkmusik“ werden in diesem Beitrag absichtlich anstelle des weiter verbreiteten Terminus „traditionelle irische Musik“ verwendet, um neben instrumentaler Tanzmusik ebenfalls populäres Liedgut mit Gitarrenbegleitung miteinzubeziehen (Breathnach 1971, 1–2).

2 Als „Sessions“ werden in der irischen Folkszene informelle Treffen von Musiker:innen in Pubs oder anderen öffentlichen Räumlichkeiten bezeichnet, im Rahmen derer ein nicht immer vorgegebenes Repertoire an traditionellen Tanzmelodien und Liedern untereinander geteilt wird (Williams 2020, 17–19).

3 Weitere Studien außerhalb der Diaspora befassen sich beispielsweise mit irischen Folkszenen in Brasilien (Santos 2020) und Japan (Williams 2006).

4 Ziel dieses Lise-Meitner Projektes (FWF-Fördernummer: M3292-G) ist es, durch Interviews mit Mitgliedern der traditionellen irischen Musikszene Österreichs (und deren Zuhörerschaft) zu ergründen, inwiefern sich die translokale Praxis und Rezeption von Volksmusik mit den Traumata des extremen Nationalismus in der modernen europäischen Kulturgeschichte auseinandersetzt.

5 Der irische Dudelsack wird auch *uilleann pipes* (gälisch/englisch: „Ellenbogen-Pfeifen“) genannt. Die Luftzufuhr wird hier mithilfe eines Blasebalgs (bellows) unter dem Ellenbogen des sitzenden Spielers geregelt. Zusätzlich zur Spielpfeife (chanter) mit einem Tonumfang von zwei Oktaven verfügt dieser Dudelsack über drei Bordunpfeifen (drones) und drei mit Klappen versehenen Harmoniepfeifen (regulators) (Breathnach 1971, 73–83).

Die Vorrangstellung der „Musik an sich“

Auf die Frage nach ihrer österreichischen Nationalität und der Auseinandersetzung mit einer anderen europäischen Volksmusiktradition antworteten viele meiner Interviewpartner:innen mit einer vehementen Abgrenzung ihrer translokalen Praxis von jeglichen Identitätsmarkern nationaler Zugehörigkeit. Stattdessen betonten sie die primäre Bedeutung von technischen Fähigkeiten in der „Musik an sich.“ In ihrem Buch *Trad Nation* argumentiert die amerikanische Musikethnologin und Geigerin Tes Slominski, dass der Diskurs über die „Musik an sich“ in der heutigen transnationalen irischen Musikszene durchaus weit verbreitet ist, denn er signalisiert die Fähigkeit Praktizierender, ebendiese Musik auf Grundlage der notwendigen technischen Kompetenzen aufzuführen (Slominski 2020, 139). Laut Slominski, die sich auf die Arbeit des Psychologen Mihaly Csíkszentmihalyi (1990) bezieht, besteht die ideale Spielpraxis in irischen Musiksessions darin, ein gemeinsames, optimales musikalisches Erlebnis im Sinne der passenden Mischung aus Konzentration, musikalischem Können und Herausforderung mit Mitmusiker:innen zu teilen.

Nach Csíkszentmihalyi verwendet Slominski den Begriff „trad-flow“, um diesen optimalen Zustand, der vor allem durch den Erwerb kulturellen Kapitals (Bourdieu 1984) ermöglicht wird, zu beschreiben.⁶ Nike, eine junge Geigerin aus Graz, die momentan für ihren Bachelor in irischer Musik an der renommierten *Irish World Academy of Music and Dance* (University of Limerick) in Irland studiert, fasst diese Komplexität wie folgt zusammen:

Meine österreichische Nationalität spielt für mich überhaupt keine Rolle. Die Musik belebt und macht Freude. Deshalb macht es, meiner Meinung nach, keinen Unterschied, woher man kommt. Wenn überhaupt, gestaltet eine gewisse Diversität die Musik noch interessanter, da sich mehr Variation und verschiedene Einflüsse entfalten können. . . . Dennoch sind viele Stücke technisch sehr anspruchsvoll und bei hohem Tempo soll es trotzdem noch leicht und mühelos klingen. (Bielau 2022)

Dudelsackspieler Christoph Gößl nimmt ebenfalls oft an der Grazer Session teil. Auch Christoph schiebt, wie Nike, den Faktor seiner nationalen Identität beiseite und betont stattdessen die partizipativen Charakteristika dieses musikalischen Events (Turino), in dem es um den von Christopher Small (1998) beschriebenen Prozess des *musicking* geht.⁷ Christoph erklärt diese Sichtweise folgendermaßen:

Musik gehört nicht zu einem bestimmten Ort. Das hört sich vielleicht komisch an, vor allem, wenn man unsere eigene [österreichische] Volksmusik betrachtet. Davon halte ich nichts. Ich finde, dass Musik überall gespielt werden kann. . . . Natürlich muss man üben und kontinuierlich daran arbeiten, ein besserer Musiker zu werden. . . . Ich übe zunächst die Stücke langsamer, indem ich ein Metronom verwende. (Gößl 2022)

Bemerkenswerterweise stehen diese Aussagen bezüglich der Vorrangstellung technischen Könnens in der irischen Musik „an sich“ jedoch in klarem Kontrast zur historischen Verbindung zwischen Volksmusik, deren Sammlung und der Bildung von kultureller und nationaler Identität im Rahmen des irischen und österreich-ungarischen Kulturnationalismus des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.⁸ Daher ist es sinnvoll, diesen wichtigen historischen Hintergrund im folgenden Abschnitt zumindest kurz zu beleuchten.

⁶ Der französische Soziologe Pierre Bourdieu definiert „kulturelles Kapital“ in seinem Werk *Dinstinction* als tief verkörperte Kenntnisse, Fähigkeiten und Expertise, die von Individuen durch den Einsatz ökonomischen Kapitals erworben werden können und dadurch zur sozialen Unterscheidung der Besitzer:innen von kulturellem Kapital führen (Bourdieu 1984, 113–115).

⁷ Smalls Konzept des *musicking* bezieht sich auf eine prozessuale Auffassung von Musik. Er argumentiert, dass Musik kein abstraktes Objekt darstellt, sondern vielmehr eine Aktion ist, die verschiedene Aktivitäten und soziale Beziehungen verbindet. Small stellt klar: „To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, listening, by rehearsing or practicing, by providing material for a performance . . . or by dancing“ (Small 1998, 9).

Volksmusik und österreichischer Nationalismus

Auf Grundlage der vom deutschen Philosophen und Theologen Johann Gottfried Herder (1744–1803) in der Spätaufklärung aufgestellten Thesen zu Volksmusik und deren Artikulation kultureller Einzigartigkeit (Herder 1778–79), entstanden auch im österreichischen Kontext des neunzehnten Jahrhunderts wichtige Volksliedsammlungen (Brenner 2016, 18). Dazu gehörten die 24 Bände des Werks *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* von 1886, in denen die kulturelle Vielfalt innerhalb des deutschsprachigen Zentrums und in den mehrsprachigen Randgebieten Österreich-Ungarns festgehalten werden sollten (Bohlman 2011, 142). Während Österreich-Ungarn laut Eva Maria Hois zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf politischer und konstitutioneller Ebene geeint war, bestand dennoch durchaus eine kulturelle Einheit im Sinne eines Vielvölkerstaats (Hois 1999, 130). Zwischen 1904 und 1918 initiierte das österreichisch-ungarische Ministerium für Kultur und Bildung das staatlich geförderte Projekt *Das Volkslied in Österreich*, welches dem Zweck der Dokumentation von Volksmusik und -Tanz aller ethnischen Gruppen innerhalb der Donaumonarchie diente. Das Projekt wurde von einer Gruppe von Volksliedsammlern und Experten aus allen Kronländern geleitet (Hois 1999, 133). Insgesamt umfasste *Das Volkslied in Österreich* 30 deutschsprachige Bände, 20 in slawischen Sprachen und 10 Bände in romanischen Sprachen (Deutsch und Hois 2004 [1918], 9). Als die Frage nach einer Einleitung in deutscher Sprache aufkam, trat Nationalismus in Form einer Debatte über die gleichwertige Repräsentation der Interessen einzelner Kronländer, wie Mähren und Schlesien, Slowenien und Serbokroatien, erneut zutage (Hois 1999, 133–134).

Im Rahmen dieser Diskussion vertrat der österreichische Volksliedforscher Josef Pommer (1845–1918) eine chauvinistische und völkische Haltung (Morgenstern 2015, 14), indem er versuchte, Österreich-Ungarn am Ende des neunzehnten Jahrhunderts als eine exklusive, deutsch-geprägte, Kulturlandschaft darzustellen. Diese Intention spiegelte sich sowohl in Publikationen wie Pommers *Liederbuch für die Deutschen in Österreich* von 1905, als auch in seiner ab 1899 erschienenen Zeitschrift *Das deutsche Volkslied*, wider. Vor allem sein *Liederbuch* manifestierte einen Diskurs von Authentizität, der primär auf der deutschsprachigen Gemeinsamkeit des gesammelten Liedguts basierte (Bohlman 2011, 144). Dieser chauvinistische Diskurs gewann vor allem im zwanzigsten Jahrhundert an Momentum, insbesondere vor dem Hintergrund der „Annexionierung“ der ersten Republik Österreich (1919–1933) durch das Nationalsozialistische Regime im Jahr 1938 (Neuhäuser 2020, 2). Aufgrund dieses traumatischen Ereignisses entwickelte sich ein prominenter Diskurs der Visktimisierung, der, Lamb-Faffelberger (2003, 291) zufolge, möglicherweise prominent genug war, um eine nachhaltige diskursive Unterdrückung dieser austrofaschistischen Geschichte in der Gegenwart zu begünstigen. Infolgedessen gestaltet sich eine österreichische Identifikation mit Volkskultur und „Heimat“ möglicherweise so, dass der oben angeführte Prozess des Beiseiteschiebens von nationaler Identität zugunsten von technischer Kompetenz in der „Musik an sich“ zumindest begünstigt wird. Im Nachgang dieses kurzen historischen Abisses möchte ich darstellen, inwiefern die Affinität österreichischer Künstler:innen und deren Publikum zu irischer Folkmusik diesen Individuen anscheinend eine alternative kulturelle Identität als Zusatz zu einheimischen Volksmusiktraditionen eröffnet. Dazu ziehe ich das von Svetlana Boym (2001, 12) formulierte Konzept der *Seitwärts-Nostalgie* („sideways nostalgia“) heran, welches Boym als ein (nostalgisches) Verlangen nach den Erfahrungen von sozialen Akteuren in anderen Zeiten und an anderen Orten definiert. Im restlichen Verlauf dieses Essays liefert Boyms Modell gute Ansatzpunkte, um die Reisen österreichischer Folkmusiker nach Irland, sowie deren Adaption von stilistischen Narrativen aus dem Ursprungsland der Musik (O’Shea 2008, 7), zu ergründen. Bevor ich zu ebendiesen Aspekten komme, behandelt der nächste Abschnitt jedoch zunächst

⁸ Als besonders wichtige irische Volksmusiksammlungen des neunzehnten Jahrhunderts sind Edward Buntings (1773–1796) *The Ancient Music of Ireland* (Bunting 1840) und George Petries (1790–1866) *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland* (Petrie 1855) zu nennen.

die Art und Weise, in der sich historische Vorstellungen von irischer Identität als Ausdruck von musikalischer Begabung und antikolonialer Rebellion in den Aussagen von Interviewpartner:innen widerspiegeln.

Seitwärts-nostalgische Vorstellungen von „Irishness“ in der österreichischen Gegenwart

Die von Boym beschriebene Sehnsucht nach musikalischen Erfahrungen in anderen Zeiten und Orten spiegelt sich besonders prägnant in den Perspektiven österreichischer Folkmusiker wider, die im Kontext des österreichischen Folkrevivals der 1970er und 1980er Jahre Bezug zu Irish Folk fanden. Josef Seewald, der ehemalige Gitarrist, Dudelsackspieler und Sänger der Grazer Folkband Brehons⁹, fasst seine Begeisterung für Irish Folk folgendermaßen zusammen:

Ich spiele sehr gerne Irish Folk. Diese Begeisterung und Freude habe ich in der österreichischen Folklore nie gespürt. . . Ich hatte eigentlich einen gewissen Widerstand zur österreichischen Volksmusik aufgebaut, weil sie mir nicht lebendig genug erschien. . . Für mich löst irische Musik eine gewisse Sehnsucht nach einer anderen Heimat aus. Es ist eine schöne, filigrane und virtuose Musik. Diese unglaubliche Finesse hat mich immer wieder zutiefst beeindruckt. Das gibt es bei uns in der österreichischen Volksmusik so nicht. (Seewald 2022)

Die von Josef thematisierte Sehnsucht nach einer alternativen europäischen Volksmusiktradition spielt auch für Rob Hirsch, den Leiter der Grazer Folkband Molly and the Men¹⁰, eine zentrale Rolle:

Österreichische Instrumentalmusik ist hier [in Graz] nicht wirklich sehr verbreitet. Es gibt eine kleine Nische, wo wirklich noch Hausmusik in der Familie gemacht wird, aber es gibt keine Veranstaltungen diesbezüglich und man nimmt es [sic] selten öffentlich wahr. Im Radio gibt es das fast nie . . . und in Irland ist es einfach viel enger verwoben. (Hirsch 2022)

Wenngleich die Aussagen von Rob Hirsch und Josef Seewald die Signifikanz eines, mit Boym charakterisierten, „seitwärts nostalgischen“ Verlangens nach Irish Folk suggerieren, ist es dennoch sinnvoll, die Perspektiven anderer Interviewpartner:innen miteinzubeziehen, die österreichische Volksmusik aktiv spielen. Geigenspielerin Nike Bielau, deren Interesse an österreichischer Volksmusik durch ihre Mutter geprägt wurde, erinnert sich an ihre ersten Begegnungen mit dieser Musik:

Ich habe ebenfalls gelernt, österreichische Volksmusik zu spielen. Bei Workshops in Vorarlberg und Innsbruck hat uns Hermann Härtel österreichische Stücke beigebracht. Diese Musik ist sehr ähnlich im Vergleich zu irischer Volksmusik. Es ist Tanzmusik mit Polkas und schwunghaften Stücken. Man hört einen Unterschied, aber das Gefühl ist sehr ähnlich. All diese österreichischen Märsche sind sehr schön. Ich würde in Zukunft gerne mehr davon lernen. (Bielau 2022)

Im Rahmen mehrerer musikalischer Reisen nach Irland, den Ursprungsort der irischen Folkmusik, auf dessen Bezug hin „authentische“ Reproduktionen der Musik im translokalen Kontext ausgewertet werden (O’Shea 2008, 98), fiel Josef Seewald vor allem das Talent der örtlichen Folkmusiker:innen auf. Josef schildert:

9 Die Grazer Band Brehons war zwischen 1979 und 1985 als irische und schottische Folkband aktiv. Bandmitglieder waren Susanne Zellinger (Gesang, Geige), Wolfgang Schauersberger (Geige, Dudelsack, Tin-Whistle, Gesang), Wolfgang Heigl (Mandoline, Gitarre, Tin-Whistle, Gesang) und Josef Seewald (Gitarre, Dudelsack, Tin-Whistle, Gesang) (Safer 1999, 116).

10 Die Folkband Molly and the Men aus Graz wurde 2014 gegründet und tritt noch immer hauptsächlich in der Steiermark auf. Die aktuelle Besetzung der Gruppe besteht aus Rob Hirsch (Gesang, Gitarre), Romana Rabic (Geige, Gesang) und Marc O’Cribin (Akkordeon, Gesang). Bei gelegentlichen Auftritten spielen Gastmusiker:innen Anna Riepl (Geige) und Philip Daniel (Banjo, Mandoline) ebenfalls mit.

Ich habe spontanes Musizieren in Pubs mit den treibenden irischen Tanzmelodien erlebt. Als ich in Clifden [an der Westküste] war, trafen sich einige Musiker im Pub, packten spontan ihre Instrumente aus und spielten wunderschöne Musik . . . Ich habe auch einen irischen Dudelsackwettbewerb in Ennis besucht. Die Atmosphäre dort war total still und die Zuhörer:innen waren total aufmerksam. Dann dachte ich: Super, sie alle sind fantastische Musiker:innen! (Seewald 2022)

Bemerkenswerterweise knüpfen Josef Seewalds Beobachtungen an einen früheren historischen Diskurs über eine scheinbar besondere musikalische Begabung der Iren an. Dieses Bild findet sich erstmals in den Reiseberichten des cambro-normannischen Mönchs Giraldus Cambrensis (1146–1223) wieder, bevor es im neunzehnten Jahrhundert erneut vom irischen Nationalisten und Schriftsteller-Aktivisten Thomas Davis (1814–1845) aufgegriffen wurde. Während Cambrensis die Iren als „incomparably more skilled in these [musical instruments] than any other people I have seen“ (Cambrensis und O’Meara 1982, 103) beschrieb, war Musik, laut Davis, die „first faculty of the Irish“ (Davis 1845, vi). Damit fand Davis im musikalischen Ausdruck der Iren einen wesentlichen Grund, warum Irland nicht nur auf kultureller, sondern auch auf politischer Ebene die Unabhängigkeit von Jahrzehnten britischer Kolonialherrschaft zustünde (White 1998, 60). Im Zuge unseres Interviews distanzierte sich Josef Seewald wiederum von anderen, durch Populärkultur verbreiteten, Vorstellungen von „Irishness,“ wie dem Konsum von grünem Bier anlässlich des irischen Nationalfeiertags im März (Cullen 2015, 148) oder dem Singen irischer Rebellenlieder (sogenannte „rebel songs“) in Ermangelung des notwendigen Fachwissens über die irische Kolonialgeschichte. Josef führt an:

Ich bin an diesen St. Patrick’s Day-Feierlichkeiten mit grünem Bier nicht interessiert. Das hat, meiner Meinung nach, nichts mit der Musik an sich zu tun. . . . Die Gruppe Brehons hat sich nie mit irischen Rebellenliedern auseinandergesetzt, da wir nicht viel über sie wussten. (Seewald 2022)

Jedoch sind es offenbar genau diese (oftmals stereotypischen) Bilder von irischer Identität, die Teile des österreichischen Publikums erwarten, wenn sie Konzertveranstaltungen erfolgreicher Grazer Folkbands wie Shenanigans besuchen,¹¹ die jährlich anlässlich des St. Patrick’s Day vor enthusiastischem Publikum in der Grazer Konzerthalle *Dom im Berg* auftreten. Auf meine Frage hinsichtlich der Publikumserwartung bei Shenanigans-Auftritten antwortet die ehemalige Sängerin der Band, Synnøva O’Gorman aus Dublin: „Man spielt für Leute, die am St. Patrick’s Day einfach mal feiern wollen, richtig? Es geht darum, was das Publikum noch heute mit irischer Folkmusik assoziiert, also die Dubliners und andere Künstler:innen, die als Irish-Folk-Act im Ausland vermarktet wurden“ (O’Gorman 2022).

Annette Casey aus Wexford im Südosten Irlands, die aktuell als Sängerin mit den Shenanigans auftritt, fügt hinzu:

Unser Repertoire besteht hauptsächlich aus Songs, die mit einem gewissen Rock-Flair präsentiert werden. Manchmal gibt’s auch ein Instrumentalstück, aber es geht prinzipiell darum, was das Publikum gerne hört. Da geht es viel um Pub-Songs, denke ich. Ich bin die einzige Irische im Line-Up der Band. Daher betont das unser Leadsänger Rob Cheese gerne. Da ich aus Wexford komme, legitimiere ich anscheinend in gewisser Weise das, was die Gruppe performt. (Casey 2022)

Manchmal geht es aber auch um Vorstellungen von „Irishness“, die durch ihre enge Verbindung mit der Kolonialgeschichte des Landes politisch geprägt sind. Doch obwohl meine Interviewpartner:innen aus der österreichischen Irish-Folk-Szene die Signifikanz der „Musik an sich“ im Gegensatz zu nationaler Identität wie-

¹¹ Die Shenanigans spielten 1993 ihr erstes Konzert in Graz und gelten mittlerweile als bekannteste irische Folkband der Steiermark (Safer 1999, 207–208). Zur aktuellen Bandbesetzung zählen Igmar Jenner (Geige), Karin Silldorff (Flöten, Perkussion), Annette Casey (Gesang), Rob Cheese (Gitarre, Gesang) Tom Wilding (Bass), Uwe Schmidt (Akkordeon, Keyboard, Gesang), Michael Willmann (Schlagzeug) und Kolja Radenkovic (Gitarre, Trompete).

derholt hervorheben, können irische Künstler:innen wie Annette und Synnøva die politisch-nationalistische Dimension irischer Rebellenlieder (Millar 2020, 12) nicht so leicht umgehen. Tatsächlich wecken anti-koloniale irische Folksongs für viele eine Form von Scham und reumütiger Selbsterkenntnis, die der Anthropologe Michael Herzfeld (1997, 3) als „kulturelle Intimität“ bezeichnet. Herzfeld unterscheidet zwischen offiziellen Repräsentationen der Nation und den mitunter stereotypischen Formen der Selbstrepräsentationen, auf die Individuen in der privaten Sphäre der Nation oft zurückgreifen. Doch im klaren Gegensatz zur kulturell-intimen Aneignung von (oft gewaltsamen) irisch-republikanischen Sentiments (Chapman 1992, 254) durch das expressive Medium irischer Rebellenlieder, distanzieren sich Annette und Synnøva klar vom Singen bekannter anti-kolonialer irischer Folksongs, wie „Come Out Ye Black and Tans.“¹² Synnøva betont:

Im Fall der Shenanigans konnten Annette und ich oft entscheiden, welche Songs wir in unser Programm aufnehmen. Wir haben uns, zum Beispiel, gegen ‚Come Out Ye Black and Tans‘ entschieden, da wir die politische Dimension nuancierter einordnen konnten, als der Rest der Band. (O’Gorman 2022)

Bevor ich zur Conclusio dieses Essays übergehe, möchte ich meine Überlegungen nochmals über dieses politische Narrativ ausweiten und im vorletzten Abschnitt betrachten, inwiefern irische Diskurse über Stilistik und lokale Identität, die selbst eng mit der Geschichte des irischen Kulturnationalismus verknüpft waren (O’Shea 2008, 7), das oben angeführte Engagement österreichischer Folkmusiker:innen mit „die Musik an sich“ entscheidend beeinflussen.

Die Verlockung des irischen Ursprungsortes

Wie bereits in Bezug auf Josef Seewald angeführt, spielen regelmäßige Reisen zum Ursprungsort des Irish Folk, von Claviez (2020, 45–46) auch als „point of origin“ bezeichnet, eine wesentliche Rolle für Grazer Künstler:innen. In ihrer ethnographischen Studie über australische Folkmusiker:innen im Westen Irlands bezeichnet Helen O’Shea diese Prozesse als „Pilgerreisen“ zu Festivals und Workshops mit renommierten Künstler:innen der irischen Szene, durch deren erfolgreichen Abschluss nicht-irische Musiker:innen kulturelles Kapital in der Form von Prestige und Anerkennung in ihren translokalen Communities (so auch in Österreich) verdienen (O’Shea 2008, 113). Diese Reisen werden besonders durch die relative geographische Nähe zwischen Irland und Österreich innerhalb Europas (die Flugzeit von Wien nach Dublin beträgt unter drei Stunden), sowie durch das nötige Eigenkapital dieser vorwiegend der Mittelschicht angehörenden Musiker:innen, ermöglicht (Taylor 1997, 202). Nike Bielau beschreibt ihre Motivation, in Irland zu studieren, folgendermaßen:

Bei Workshops in Österreich fokussiere ich mich stark auf das Erlernen von Ornamentik. . . . Viele Instrumentalstücke sind technisch anspruchsvoll, doch bei normaler Spielgeschwindigkeit sollten diese dennoch leicht und mühelos klingen. . . . Ich studiere derzeit traditionelle Musik an der University of Limerick in Irland, da ich den Drang verspüre, am Ursprungsort der Musik, die ich schon so lange spiele, zu leben. (Bielau 2022)

Sowohl Nike, als auch Dudelsackspieler Christoph Gößl betonen somit die Signifikanz von musikalischer Kompetenz auf ihrem jeweiligen Instrument und verfolgen das Ziel, „die Musik an sich“ unter Integration aller

¹² Das bekannte irische Rebellenlied „Come Out Ye Black and Tans“ wurde von Dramatiker Brendan Behan (1928–1989) geschrieben und gewann durch Bands wie The Wolfe Tones an Popularität. Die im Titel erwähnten Black and Tans waren Reservekräfte des britischen Militärs, die die Polizei der Royal Irish Constabulary (RIC) im Kampf gegen die Irish Republican Army (IRA) während des irischen Unabhängigkeitskrieges (1919–1921) unterstützten (Millar 2020, 76).

technischen Parameter, wie Ornamentik, zu performen (Keegan 2010, 67). Diesen Drang zum Ursprungsort verspürt ebenfalls Rob Hirsch von Molly and the Men, der sich an die erste Reise seiner Band zum *Fleadh Cheoil na hÉireann* in Irland erinnert:¹³

Vor drei Jahren besuchten wir das Fleadh mit Molly and the Men. Wir haben dort auch an Sessions teilgenommen, aber eigentlich hatte nur unser Akkordeonist Marc einen richtigen Zugang dazu. Wir haben dort die ‚echte Musik‘ hautnah erlebt und haben sogar Fotos für unsere zweite CD gemacht. Es war also kein richtiger Urlaub und wir wollten einfach wirklich dort sein. (Hirsch 2022)

Rob zufolge sollte diese Reise über die typischen Einblicke von Tourist:innen in Irland (Kaul 2009) hinausgehen. Doch obwohl die Nähe der Band zum „authentischen Ursprungsort“ (Claviez 2020, 46) durch eine Vielzahl an Fotos belegt werden konnte, hatte Rob den Eindruck, dass lediglich ihr Dubliner Akkordeonist nahe genug herankam, um Einblicke in die Musizierpraxis der Sessions während des Fleadhs in Irland zu erhalten.

Conclusio: Umgangene nationale Identität?

Abschließend kann festgehalten werden, dass meine hier vorgestellten Interviewpartner:innen aus der irischen Folkszene von Graz auf die Abgrenzung ihrer translokalen Praxis der „Musik an sich“ von der Frage nach nationaler Identität bestehen. Somit distanzieren sie sich ebenfalls von der oben ausgeführten, historischen, Verbindung zwischen Volksmusik und der Geschichte des österreichischen Kulturnationalismus. Gleichermaßen validieren sie jedoch ihre „authentische“ Reproduktion von Stilistik, technischem Können und der Aufführungspraxis dieser Musik in klarem Bezug zu deren Ursprungsort. Zudem gewinnen sie durch regelmäßige Aufenthalte und Interaktionen mit prominenten Musiker:innen in Irland an Status und Prestige, was sich vor allem nach ihrer Rückkehr nach Österreich auszahlt. Ihre Zugehörigkeit zur Mittelschicht und das nötige ökonomische Kapital ermöglichen es ihnen, auf relativ unkompliziertem Weg nach Irland zu reisen. Außerdem schaffen sie Aufführungskontexte in Österreich, in denen die Vorrangstellung von technischer Expertise, kulturellem Kapital und sozialem Engagement in Sessions ebenfalls Diskussionen über mögliche national(istisch)e Implikationen dieser „anderen“ Volksmusikpraxis umgehen. Dennoch werden weitere politische Diskurse, wie die Frage nach anti-kolonialer Rebellion der Iren, oftmals durch Populärkultur anlässlich des St. Patrick’s Day „seitwärts-nostalgisch“ (Boym 2001) für ein österreichisches Publikum umgesetzt, wenngleich mögliche „kulturell intime“ (Herzfeld 1997) Dimensionen von rebellischem irischen Liedgut gelegentlich eine problematische Rolle für die Künstler:innen selbst spielen. Dieses Fallbeispiel translokaler irischer Folkmusik in Österreich veranschaulicht folglich im weiteren Sinne die von Philip Bohlman (2004, 11) in *The Music of European Nationalism* angeführte „Polyphonie des Nationalismus.“ Laut Bohlman tritt die Nation in Musikpraxis und -konsum nicht nur durch staatliche Institutionen und Ideologien ein, sondern kann Musik über viele Wege beeinflussen, solange wie es genügend Musiker:innen und Publikum gibt, um sie als nationale Musik zu mobilisieren.

13 Das *Fleadh Cheoil na hÉireann* (irisch-gälisch: „Festival der Musik Irlands“) ist ein Musikfestival, das jeden Sommer von der staatlichen irischen Revival-Organisation *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (irisch-gälisch: „Vereinigung irischer Musiker:innen“) veranstaltet wird. Das Event, welches seit der Gründung von Comhaltas im Jahr 1951 auch internationales Publikum anzieht, bietet Besucher:innen ein vielfältiges Programm an Sessions, Konzerten und Wettbewerben (Fleming 2004, 233).

Quellenverzeichnis

- Bohlman, Philip Vilas, Hg. 2011. *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, 2. Aufl. New York und London: Routledge.
- _____. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Breathnach, Breandán. 1971. *Folk Music and Dances of Ireland*. Cork: Mercier Press.
- Brenner, Helmut. 2016. „LiedSammlerVolk.“ In *LiedSammlerVolk: Volksliedsammler und sammlerinnen in der Steiermark*, herausgegeben von Helmut Brenner, Juan Bermúdez, Lisa Fellner und Kurt Schatz, 17–28. Graz: Steirisches Volksliedwerk.
- Bunting, Edward. 1840. *The Ancient Music of Ireland, Arranged for the Piano Forte*. Dublin: Hodges and Smith.
- Cambrensis, Giraldus und John O’Meara. 1982. *The History and Topography of Ireland*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Chapman, Malcolm. 1992. *The Celts: The Construction of a Myth*. London: St. Martin’s Press.
- Claviez, Thomas. 2020. “A Critique of Authenticity and Recognition.” In *Critique of Authenticity*, herausgegeben von Thomas Claviez, Kornelia Imesch und Britta Sweers, 43–58. Wilmington, DE: Vernon Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins.
- Cullen, Thérèse. 2015. “The Pub and the Pulpit: The Evolution of St. Patrick’s Day in Ireland.” In *Consuming St. Patrick’s Day*, herausgegeben von Jonathan Skinner und Dominic Bryan, 148–71. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Davis, Thomas, Hg. 1845. *The Spirit of the Nation: Ballads and Songs of the Writers for ‘The Nation’ with Original and Ancient Music, Arranged for the Voice and Piano-Forte*. Dublin: James Duffy and Sons.
- Deutsch, Walter und Eva Maria Hois, Hg. 2004 [1918]. *Das Volkslied in Österreich: Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker*. Wien: Böhlau.
- Dillane, Aileen. 2014. “Aislings and Avatars: Irish (Traditional) Music, Performativity and Cultural Intimacy.” In *Seán Ó Riada Memorial Lecture 25*, herausgegeben von Mel Mercier und Mary Mitchell-Ingoldsby, 1–22. Cork: UCC Traditional Music Archive and The Irish Traditional Music Society.
- _____. 2013. “Composing Identity, Fiddling with (Post)Ethnicity: Liz Carroll’s ‘Lake Effect’.” *MUSICultures* 40, Nr. 1: S. 7–34.
- Fleming, Rachel. 2004. “Resisting Cultural Standardization: Comhaltas Ceoltóirí Éireann and the Revitalization of Traditional Music in Ireland.” *Journal of Folklore Research* 41, Nr. 2/3: 227–257.
- Herder, Johann Gottfried. 1778–79. *Stimmen der Völker in Liedern und Volkslieder*. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.

- Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Hois, Eva Maria. 1999. „Völkerbindend oder national?: Die Funktionalisierung des Volksliedes in der Habsburgermonarchie.“ In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Band 48, herausgegeben von Michaela Brodl, Walter Deutsch und Maria Walcher, 130–148. Wien: ÖBV & HPT.
- Kaul, Adam R. 2009. *Turning the Tune: Traditional Music, Tourism, and Social Change in an Irish Village*. New York: Berghahn.
- Keegan, Niall. 2010. “The Parameters of Style in Irish Traditional Music.” *Inbhearr: Journal of Irish Music and Dance*, 1: 63–96.
- Kjeldsen, Svend. 2020. “Mancunian Irish: Identity, Cultural Intimacy and Musical Hybridization.” In *Cultural Mapping and Musical Diversity*, herausgegeben von Britta Sweers und Sarah M. Ross, 35–53. Sheffield: Equinox.
- Lamb-Faffelberger, Margarete. 2003. “Beyond ‘The Sound of Music’: The Quest for Cultural Identity in Modern Austria.” *The German Quarterly* 76, Nr. 3: 289–299.
- Millar, Stephen. 2020. *Sounding Dissent: Rebel Songs, Resistance, and Irish Republicanism*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Moran, Angela. 2012. *Irish Music Abroad: Diasporic Sounds in Birmingham*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Morgenstern, Ulrich. 2015. “Folk Music Research in Austria and Germany: Notes on Terminology, Interdisciplinarity and the Early History of *Volksmusikforschung* and *Vergleichende Musikwissenschaft*.” *Musicalogica Austriaca* 2015: 1–24.
- Neuhäuser, Stephan. 2020. “Coming to Terms with the Past: The Case of the ‘House of Austrian History’ (Haus der Geschichte Österreichs) in the Wake of the Rise of Populist Nationalism in Austria.” *Modern Languages Open* 1: 1–18.
- O’Shea, Helen. 2008. *The Making of Irish Traditional Music*. Cork: Cork University Press.
- Petrie, George. 1855. *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland*. Dublin: M.H. Gill.
- Safer, Andreas. 1999. *Folk und Volxmusik in der Steiermark*. Gnas: Weishaupt Verlag.
- Santos, Caetano M. 2020. “(Hy-)Brazil, Celtic Land?: An Ethnomusicological Study of the Formation and Characteristics of the Irish-Celtic Music Scene in Brazil.” *Ethnomusicology Ireland* 6: 41–60.
- Slominski, Tes. 2020. *Trad Nation: Gender, Sexuality, and Race in Irish Traditional Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Spencer, Scott. 2010. “Wheels of the World: How Recordings of Irish Traditional Music Bridged the Gap between Homeland and Diaspora.” *Journal of the Society for American Music* 4, Nr. 4: 437–449.
- Taylor, Timothy Dean. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wenger, Étienne. 1999. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- White, Harry. 1998. *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770–1970*. Cork: Cork University Press.
- Williams, Sean. 2006. "Irish Music and the Experience of Nostalgia in Japan." *Asian Music* 37, Nr. 1: 101–119.
- _____. 2014. "Irish Music Revivals Through Generations of Diaspora." In *The Oxford Handbook of Music Revival*, herausgegeben von Caroline Bithell und Juniper Hill, 598–617. New York: Oxford University Press.
- _____. 2020. *Focus: Irish Traditional Music*, 2. Aufl. New York: Routledge.

Interviews

- Bielau, Nike. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 4. Juli 2022.
- Casey, Annette. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 17. Februar 2022.
- Gößl, Christoph. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 11. Oktober 2022.
- Hirsch, Rob. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 21. Februar 2022.
- O'Gorman, Synnøva. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 17. Februar 2022.
- Seewald, Josef. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 4. April 2022.

Jesse Freedman

Memories and Traces of Pre-Unification Space and Place through the Chilean Musical Community in Exile in East Germany

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
edited by F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 72–90.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-07>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#),
except for images, screenshots, and logos.

Jesse Freedman, University of Rochester, freedmanja@gmail.com

Abstract

This paper explores the legacies of the Chilean political song movement *nueva canción* (new song) on a number of LPs produced in the German Democratic Republic (DDR). Due to the movement's role in the 1970 election of socialist president Salvador Allende, it was received as a powerful political resource. After the military coup in September 1973, and the concomitant flight of nearly 200,000 Chileans to the DDR and dozens of other countries around the world, the music became a critical global force. This article examines the ways this music participated in imaginaries and visualizations of urban space in the DDR between 1970 and the fall of the Berlin Wall. It argues that recordings of Chilean musical activity from this era might complicate narratives of present-day Berlin and the traces it bears of the former GDR capital. By engaging these discs with discourses around East German nostalgia it proposes alternative ways of considering GDR space in the past, present, and future.

Zusammenfassung

Dieser Artikel untersucht das Erbe der chilenischen politischen Liedbewegung *nueva canción* (neues Lied) anhand einer Reihe von LPs, die in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) produziert wurden. Aufgrund ihres Einflusses auf die Wahl des sozialistischen Präsidenten Salvador Allende im Jahr 1970 wurde die Bewegung als mächtige politische Ressource wahrgenommen. Nach dem Militärputsch im September 1973 und der damit einhergehenden Flucht von fast 200.000 Chilenen in die DDR und dutzende andere Länder auf der ganzen Welt wurde die Musik zu einer wichtigen globalen Kraft. Der Artikel untersucht, auf welche Art und Weise diese Musik zwischen 1970 und dem Fall der Berliner Mauer zu Vorstellungen und Visualisierungen des urbanen Raums in der DDR beitrug. Es wird argumentiert, dass Aufzeichnungen chilenischer Musik aus dieser Zeit gängige Narrative des heutigen Berlins und seiner Spuren aus der Zeit als DDR-Hauptstadt komplizieren können. Durch die Verknüpfung der Aufnahmen mit Diskursen rund um die ostdeutsche Nostalgie ergeben sich alternative Betrachtungsweisen des DDR-Raums in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Introduction

On a cold January afternoon in 2022, I was invited to go for a walk in the Mitte neighborhood in what was formerly East Berlin with a political scientist who grew up in the German Democratic Republic (GDR).¹ I was conducting research at the time for my dissertation project on the role, reception, and circulation of Chilean political music in the GDR during the years of the military dictatorship under Gen. Augusto Pinochet (1973–1990). After the coup, led by Pinochet's military forces and with backing by the United States government under the Nixon administration, tens of thousands of Chileans with either overt or perceived ties to the democratically elected socialist president Salvador Allende (1970–1973) fled the country or were forcibly expatriated to dozens of countries around the globe. In the case of the GDR, the musical movement *nueva canción* (new song) garnered a unique political resonance due to its affiliation with the Allende administration. My political scientist collaborator had become aware of my research through a mutual Chilean acquaintance who lived in exile in the GDR and thought it would be interesting to take me on a kind of “walking tour”, threading his political, cultural, and urban memories of this era and of this particular community.

We headed west down Karl-Marx-Allee. He was patient and even complimentary of my clumsy German. He pointed out sights like the Kino International where he recalled seeing one of the most prominent Chilean ensembles of the *nueva canción* movement, Inti-Illimani, perform in 1978 as well as several other locations connected with the musical memories of his past. Inti-Illimani had been on tour in Italy during the coup, which left the ensemble ostensibly marooned in Europe for a seventeen-year “solidarity tour” (Fairley 1984, 108). He bristled at the “scheußliches Schloss”, the modern replica of an eighteenth-century Hohenzollern palace on the site of what was the former East German parliament building and today is a complex of state-funded cultural initiatives known as the Humboldt Forum. When we approached the corner of Otto-Braun-Straße, he pointed across the street in the direction of Alexanderplatz. A modern electronics chain store and a *dm-drogerie markt* stood between us and the square. Quietly lamenting the building’s presence, noting that it was obviously not there during the era to which we were time-traveling, he put his hand up and sort of imaginatively “pushed” the structure to the side, thereby reconstructing the site and sound of a concert from the yearly Festival of Political Song.

After figuratively removing the obstruction from our journey through one man’s past in the GDR, he was able to offer me a sonic-urban portrait that matched the one in his memory. Momentarily, the sonic activity of a community that once lived in exile in a state that no longer exists served to functionally reshape the space of modern Berlin.

¹ The identity of this interlocutor is intentionally kept anonymous.



The left image was taken by Johan van Elk during the Alexanderplatz demonstration in November 1989 and was a critical moment leading to the fall of the Berlin Wall and German reunification. The right photo was taken from the same angle 30 years later by Jo Furch (who also edited the composite image) and reflects some of the changes described in the opening anecdote. Both photos appear here with permission of the artists. Right Foto © Johan van Elk (<https://www.flickr.com/photos/jmvanelk/3158905981>) Left Foto © Jo Furch (<http://jofurch.org/95>)

This personal anecdote illuminates a singular, albeit prominent instance of the ways that music might interact with memory to render ideas and experiences of urban space as porous, dynamic, and flexible. Oksana Zaporozhets and Alexandra Kolesnik (2020) use the term “institutionalization” to refer to a matrix of relationships between musical participants and space. In their framing, institutionalization is “the purposeful and repetitive activities of individuals, communities, associations, and institutions that bind music tightly to particular places [and] involves numerous agents with complex relations between them, ongoing negotiations from contestation to dialogue, various processes, and power hierarchies” (Zaporozhets & Kolesnik 2020, 6). Their analysis demonstrates how urban sites and structures become imbued with a kind of unruly identity as cultural actors like fans, artists, and concert organizers participate in them over time. This activity can be personal, incoherent, and at odds with other experiences and memories of spatial and cultural participation, especially as institutionalized sites continue to accrue and shed different meanings over time.

In the case here, these memories center around the Chilean community in exile, a condition frequently understood as lacking a firm connection to statehood in particular, and space more generally. I argue that this group’s musical activity recorded East German space in ways that support complex and dynamic memories and resist erasure. Although the GDR had been developing foreign policy relations with the Chilean state for over a decade (Dufner 2017), Allende’s election in 1970, the 1973 coup overthrowing his administration and the Popular Unity (UP) coalition, and the concomitant flood of exiles into the state generated an increase in popular attention towards the community. Over 2,000 Chileans arrived in the GDR after fleeing or being forcibly expatriated. This group represented the last and largest group of asylum seekers received by the East German state. Due to the broadly leftist political affiliations of this community and the global condemnation of the dictatorship, they were received as freedom fighters in the GDR (Poutrus 2014, 125). *Nueva canción*, the unofficial soundtrack to the Allende presidency and the global Chilean solidarity movement for the seventeen years of the dictatorship, was received as a powerful sonic and political resource that continues to have unexpected consequences within East German cultural memory.

Nueva canción is a term first coined in Cuba at the *Encuentro de la Canción Protesta* (Meeting of Protest Song) in 1967 (Fairley 1984, 107) and has been connected to a range of musical activities across Latin America leading up to this day. In Chile, the origins of the movement are typically located in the folk song collecting activities of *cantautores* (singer-songwriters) like Violeta Parra, Hector Pávez, and Victor Jara. While maintaining a firm commitment to political and social issues, this music further developed in the late-1960s and early-1970s among various groups of college students who incorporated elements of rock, jazz, and western classical music along with Indigenous and folkloric themes. Groups like Quilapayún, Inti-Illimani, and Aparcoa were lionized in the GDR as representatives of new and progressive political directions due to their support of the Allende campaign and the democratic elections that launched his presidency. As Javier Rodríguez Aedo has noted in his analysis of *nueva canción* as a kind of “political agent” in Europe, “the [*nueva canción chilena*] deployed a diplomatic work of multiple dimensions and directions where we can see the coordination of individual trajectories, collective experiences, and state politics” (Rodríguez 2017). Due to the complex intersections of actors and meanings around the movement, it extended beyond its own foundations as a more general political musical idiom and became imbricated within a range of political and personal aspirations for both Chileans and non-Chileans abroad.

Ultimately, this community was responsible for contributing over two decades of active and continuous musical presence behind the Berlin Wall both before and after the Pinochet dictatorship. The political songs of dozens of international communities resonated among a diverse group of German audiences, but the particular political acuity of *nueva canción* merits attention in a discussion on the relationship between sound and urban history. As demonstrated in the opening anecdote, narratives of East German space and post-reunification development are a part of the political identities of former East Germans. In addition to participating in tours and international festivals, Chilean musicians in exile produced dozens of recordings, texts, and other elements of material culture. After briefly assessing some of the narratives around pre- and post-reunification space in Berlin, I will examine a number of discs produced in the GDR within the context of material nostalgia for the GDR, often critically referred to as *Ostalgie*. These products recorded space in unexpected ways and inspired numerous covers and tribute materials by East German musicians themselves. In this way, it becomes instructive to consider whether and how materials and objects both directed by and foregrounding Chilean cultural and musical elements are threaded into a longer historical narrative of East German spatial and social memory.

Legacies and Tensions around East German Space

During my personal experience conducting fieldwork in Berlin, primarily with Chilean and German musicians and cultural affiliates that were active during this era, I was constantly reminded of the awkward and perpetual “specter” of reunification. Over thirty years after the *Wende* (the turn to democracy between 1989–1990), colleagues insisted that, for most Berliners, there was a kind of underlying awareness of whether you were in the East or West at any given moment. Individuals spoke critically of gentrification processes in former eastern *Kieze*, with one colleague emphasizing that “that wasn’t [his] Prenzlauer Berg.”² A prominent folk musician who expressed criticism against the East German Socialist Unity Party (SED) in the 1970s expressed a mixture of bemusement and curiosity that a researcher from the United States would be interested in the GDR because so many Germans – in his opinion – saw the state as without any cultural value. These observations articulate broader symptoms and feelings of erasure, tension, and discomfort that continue to mark the lives of East Germans today.

² The identity of this interlocutor is intentionally kept anonymous.

Speaking of the continually evolving architectural and developmental tension in Berlin after the period of reunification, Andreas Huyssen has claimed that “[t]his city text has been written, erased, and rewritten throughout that violent century, and its legibility relies as much on visible markers of built space as on images and memories repressed and ruptured by traumatic events” (2003, 51–52). This palimpsestic layering and competition over memory as an approach to construction and reconstruction in Germany has notably led to a form of architectural discomfort around the remnants of the GDR. Caught between, on the one hand a perceived impetus towards the “critical reconstruction” of a legible nineteenth-century city and more globalist imperatives to reflect “the city as image and design in the service of displaying power and profit” (Huyssen 2003, 63), the often externally described cold and gray structures that comprised the environment for millions of East Germans’ daily lives do not fit into either of these architectural narratives and the conceptual emptiness and malleability of East German space continues to be point of powerful conflict.

Dominic Boyer (2001), in his ethnographic research with former East German journalists, has described a dialectical procedure between narratives of erasure and “becoming.” He juxtaposes the incomplete shifting memories of his interlocutors with descriptions of a city – quite literally at that time – changing under the feet of those that walk it. Arguments over the *meaning* of history and the political legacies of the East are found inseparable from the parallel dialogues occurring around space and infrastructure. Instead, visitors to a city like Berlin, for example, tend to experience the GDR in more managed or structured ways like museums and tours. These settings have the effect of immobilizing East German space and history in a way almost antithetical to the dynamic imaginary space I experienced with the political scientist.

Geographies of Chilean Exile in the GDR

The present study takes Berlin, with all of its resonances and possibilities in both the past and present, as a particularly potent site for exploring dialogues of sound and space over time. Chileans arriving as exiles in the months following the coup on September 11, 1973 were “assigned” to different cities across the state depending on a variety of factors including vocation and rank within the complex matrix of leftist parties and coalitions. It was arguably the northern port city Rostock that became the unofficial cultural and artistic capital for Chileans in the GDR due to the presence of the prominent ensemble Aparcoa and the Chilean theater group Teatro Lautaro (Bravo-Elizondo 1987). Other musical groups such as Tiemponeuveo and Jaspampa were based in Dresden and Leipzig respectively.

However, Berlin was still the cultural hub for the GDR in general and, due to it being the site of the yearly Festival of Political Song, it was the most obvious urban site for cultivating visibility and solidarity with international communities. After the coup in Chile, high ranking members of leftist parties were some of the most actively persecuted by the dictatorship and many of these individuals either fled or were sentenced to exile – often after long periods of imprisonment and torture – thereby causing many of these parties to reestablish headquarters abroad. Europe became a critical and complicated site of Chilean politics as increasingly fragmented leftist parties established headquarters in cities like Paris, Rome, and Amsterdam (Angell 2001). East Berlin became the home of the Chilean Socialist Party (PS), Allende’s UP coalition, and also the Chile Anti-Fascist Committee (CHAF), which was the official arm of social and political organization in collaboration with the East German Socialist Unity Party (SED). This resulted in the city becoming one of the most critical axes for the exile community.

Berlin further bears the visible and felt traces of reunification most starkly. It continues to reflect the tension of large-scale social, cultural, and economic processes through its physical changes and development and bears the literal traces of the boundary wall that once divided it and bore its namesake. Since the 1990s, it has evolved – like so many cities in the Global North – towards an arguably more generic expression of desire, materialism, and power. Sofya Aptekar (2017) draws on an “urban culturalist framework” (see Borer 2006), which emphasizes the ways that cultural expression and lived experience shape, and are shaped by, urban space. She argues that, “various narratives of the local past are mobilized by different actors to shape present day formal and vernacular urban landscapes and chart the future of [neighborhoods]” (Aptekar 2017, 105). Because so much of the urban and spatial particularity of former East Berlin has been subsumed under a kind of late-stage Capitalist rubric for many East Germans, products, places, and materials form powerful nexuses of memory, environment, and history. As the Chilean community participated in this material history through various forms of meaning-making and expression, it is therefore productive to place their material interventions in the GDR into dialogue with this tension.

Shaping Nostalgia from the Margins

The nostalgia for East German material products has been known since the period of reunification as *Ostalgie*. Boyer (2006) argues that *Ostalgie* for most East Germans describes a much more modest relationship to the past than many of the more fanatical discourses around the topic might suggest. He states,

“It is a symptom less of East German nostalgia than of West German utopia … a naturalizing fantasy that creates an *irrealis* space, literally a ‘no-place,’ in which East Germans’ neurotic entanglement with authoritarian pastness allows those Germans gendered western to claim a future free from the burden of history” (Boyer 2006, 363; italics in original).

In other words, *Ostalgie*, from a western lens, inscribes a form of pastness without future onto East Germans that continually mediates their identities and lives since reunification.

The objective here is less about rehashing old debates about the role and meaning of *Ostalgie* through pathological, material, and identity-oriented frameworks. Instead, the valences of meaning around the objects discussed might be subject to both a deepening and a pluralization when considering how they were shaped by voices and individuals otherwise ignored in more general material histories of East German history. These voices become further imbricated in spatial and urban narratives as material objects provide a powerful index for reunification and how it impacted the experience of and participation in space. The discussion around these themes has evolved over the past three decades, but Daphne Berdahl’s observations, taken less than ten years after the *Wende*, still bear a resonance today. Attempting to expose some of the conflicting extremes such as of fetishization, museumification, and outright disposability, she notes that, “[GDR goods] relegated to storage warehouses, the depths of domestic closets, and even waste dumps … often came to stand for the meaning of the transition itself” (Berdahl 1999, 195). As the process of reunification and its continued resonances and manifestations involved changing experiences and perceptions of urban space, the connections between material culture, political transition, and physical/urban change overlap in unexpected ways.

It is interesting, therefore, to consider ways that experiences and imaginaries of GDR nostalgia might serve to animate its physical history, rather than ossify it. Paul Betts (2000) has argued that narratives of a capitalist West and ideological East obfuscate many of the more aspirational and economic experiences of material

culture for East Germans in the past and over time. However, Christina Schwenkel has noted that much of the more animating discourse around *Ostalgia* has tended to place the nostalgia of white Germans as a kind of primary cultural barometer. She notes that historically there has been, “a focus on German memory that assumes whiteness as the normative cultural experience. The copious literature on the material legacies of East Germany has privileged white German consumer practices at the expense of other, non-white and non-European encounters with GDR commodities” (Schwenkel 2022, 479). Her work importantly strives to center narratives of migrants, guest workers, and those more generally racialized or Othered in GDR society as active participants in East German material culture. Similarly, Thomas Kunze and Thomas Vogel’s edited collection *Ostalgia international* (2010), foregrounds the memories and critical considerations of the legacies of East German internationalism from former migrant perspectives in the GDR representing different communities around the world.

These valuable studies productively locate issues of desire, memory, and history of migrant and racialized communities in the GDR within a larger international network. Many guest workers, migrants, and international students participated in formal and informal economies of material goods and the legacies of these relationships continue to have complicated meanings today. In addition to localized narratives of Germans’ consumption, nostalgia, and commodification of goods over time (Bach 2015), the East German government participated in numerous development projects in allied developing nations (see Kunze and Vogel 2010; Schwenkel 2020), which have been analyzed in the framework of (eastern) nostalgia. Receiving considerably less attention, however, has been whether and how the products produced by and around international communities were and continue to be involved in these material narratives of history and space in the GDR. Descriptions of relations between the state and citizens with international communities, though couched within an ostensible language of solidarity and support, have often been studied within frameworks of antagonism, resentment, and exploitation (see Maurin 2005; Poutrus 2005; Zatlin 2007).

However, and unlike some of the more informal material networks established by groups such as the Vietnamese guest worker community (Schwenkel 2022, 492), the albums created and inspired by the Chilean community circulated with a kind of dual valence, indexing an internationalist political ambition and domestic material and cultural enjoyment and desire. As I have argued elsewhere (Freedman 2022), Chilean political song offered a range of imagined possibilities for East Germans with regards to political and spatial participation due to its associations with progressive democratic politics under the Allende administration. Questions and debates over Socialist aspiration were thereby fused upon the discs produced within and around this community, suggesting not only alternative possible political futures, but also urban and material ones as well.

Furthermore, although there were larger populations of migrants and guestworkers from other nations in the GDR, Chileans were the largest contingent of exiles to be officially received by the state, thereby giving them a unique status and their music a particular emotional valence. In Edward Said’s reflection on exile, he notes that a community such as this might sonically inflect space with a kind of duality or plurality of understanding resisting the more singularizing tendencies in discourse around *Ostalgia*:

Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*. (Said 2001, 186; italics in original)

In other words, occupying this complex status between two worlds would situate the artistic members of this uniquely significant community as cultural interlocutors between not only Chile and the GDR, but all

the other states of exile where Chileans resided. In this sense, political song in exile becomes a productive intervention into East German space and nostalgia because it articulates a distinct and dynamic experience of urban space.

In contrast to what are arguably more commercialized or mainstream heritage narratives of the GDR in post-unification Germany, these sonic traces of the past, as we have seen in the opening example, are often fleeting, ephemeral, and existing at the margins. However, this sense of contingency is also articulated through the songs of a community in exile and is precisely what resists tropes of Cold War fixity, of pre- and post-binaries, thereby supporting the equally contingent resonances of the GDR's history over time.

Rote Lieder and the Festival of Political Song

An interesting example of historical and spatial animation through Chilean material culture can be seen in the discs commemorating the yearly Festival of Political Song. The festival, which took place every year between 1970 and 1990 began somewhat haphazardly as an initiative by student members of the folksong collective Oktoberklub, many of whom were members of the *Freie Deutsche Jugend* (Free German Youth – FDJ), which was the official youth and student arm of the SED. However, by the mid-1970s the festival had blossomed into the apex of East German internationalism and cultural policy with musical artists and representatives arriving from dozens of countries around the world.

The festival was marked by a number of contradictory impulses and tensions as artists and organizers attempted to push the boundaries and possibilities of a state-sponsored event based around international exchange. Festival organizer and Oktoberklub member, Lutz Kirchenwitz has acknowledged a number of contradictions surrounding the festival, on the one hand serving as a “left-wing creative island” (Kirchenwitz 1993, 69), while simultaneously serving as a propaganda machine for the State. Furthermore, the ostensible diffuseness of nonhierarchical exchange between international groups, was administratively buttressed within a logic of what Quinn Slobodian terms “socialist chromaticism,” which simultaneously rejected and relied on racial tropes and “stereotypes of phenotypical and folkloric difference to illustrate themes of internationalist solidarity” (Slobodian 2015, 25–6).

Barbara Grüning (2023) has undertaken an extensive interview project with former festival organizers and developed a framework for connecting the spatial organization of the event with the nascent popular music subcultures and ideas about musical professionalization at the time. She argues that the festival was structured along three tiers of space in Berlin, ranging from the most official events marked by the presence of state officials and bureaucracy, to semi-formal spaces like private concerts and political roundtables primarily oriented around student communities and international guests, to the most informal events occurring after-hours in bars or private residences (Grüning 2023, 10). Through this stratified albeit interconnected spatialization of the festival, potentially more subversive or political musical scenes could develop and interact with the more formalized tiers of festival space leading to the professionalization of new musical communities and the development of new scenes (Grüning 2023, 12–14). In this way, the festival itself came to signify participatory and experiential elements of Berlin and memories and materials associated with the festival both served, and continue to serve as markers of a kind of dynamic spatial and cultural exchange.

Whereas Grüning focuses her consideration on the effects of festival spatialization on politics and culture among East German artists, artists representing international communities similarly participated in these processes of exchange and development. Each year, a run of discs commemorating the festival and highlighting its theme were pressed by the German People's Record Enterprise (*VEB Deutsche Schallplatten*) and distributed on the Eterna and Amiga labels. The *Rote Lieder* (Red Songs) series featured Chilean artists on over seventy five percent of the discs including a number of compilations and "best of" editions from multiple festival years marking them as the most frequently programmed international artistic community outside of Europe. Additionally, with the exception only of the Federal Republic of Germany (West Germany - FRG), Chilean artists made up the largest and one of the most diverse cohorts to perform at the festival (Grüning 2023, 10). While it is easy to look at these discs today and see them as crafted products of propaganda, they also provide unexpected interventions into ideas about space, memory, and nostalgia.

The first appearance of Chileans on the *Rote Lieder* album series occurred in 1971 with two tracks: "En septiembre canta el gallo" ("In September the Rooster Sings") by Isabel Parra (1971) and "Comienza la vida nueva" ("The New Life Begins") by the composer Luis Advis and performed by the group Quilapayún (1971). Both songs speak to themes of futurity, possibility, and progressive change. The "September" referenced in the title of the song by Parra was widely understood to refer to the September election of Salvador Allende just several months before this recording was made. Quilapayún's track was further featured on a 1977 *Rote Lieder* disc (*Rote Lieder* 1977), which functioned as a kind of "best of" compilation of the first seven festivals and was also covered in German by Oktoberklub (1973) on their album *Aha*. The 1971 disc clearly indexes the feelings of optimism experienced by many of the Chilean people after the ascension of Allende to the presidency. Furthermore, this disc also arrived the same year that Erich Honecker took over as General Secretary of the SED, representing the most significant governmental shift in the GDR's history.

Although Honecker was initially perceived to foster a more permissive environment with regards to the arts and culture, he left a complicated legacy due to his involvement in the construction of the Berlin Wall, his authoritarian tendencies and increased reliance on the *Stasi* secret police service, and wider perceptions that his economic policies led to the ultimate demise of the state. Viewed through this matrix, the disc indexes a number of contradictions and complexities felt by East Germans in the early 1970s. It simultaneously points towards possibilities of progress and failure before the coup in Chile and the collapse of the GDR. The songs by Chilean artists on this disc, though then viewed as expressions of promise, in retrospect represent a more multivalent cultural index within the GDR's past, present, and future. Within the context of the Festival of Political Song and the demonstrated ways it served to foster mobility between official and non-official space in this highly bureaucratized and hierarchical environment, we can see the ways that Chilean cultural products of the era become imbricated and inform narratives connecting space, memory, and nostalgia.

Other discs appear to address urban space in much more obvious or direct ways, and significance of the Chilean community can be felt as a parallel or underlying thread alongside historical and spatial narratives that existed more prominently. For example, looking at the album artwork from the fourth festival of political songs in 1974 (4. Festival 1974)—just several months after the coup in Chile and the arrival of the first Chilean exiles—we see images reflecting a specifically German logic of progress, construction, and development.

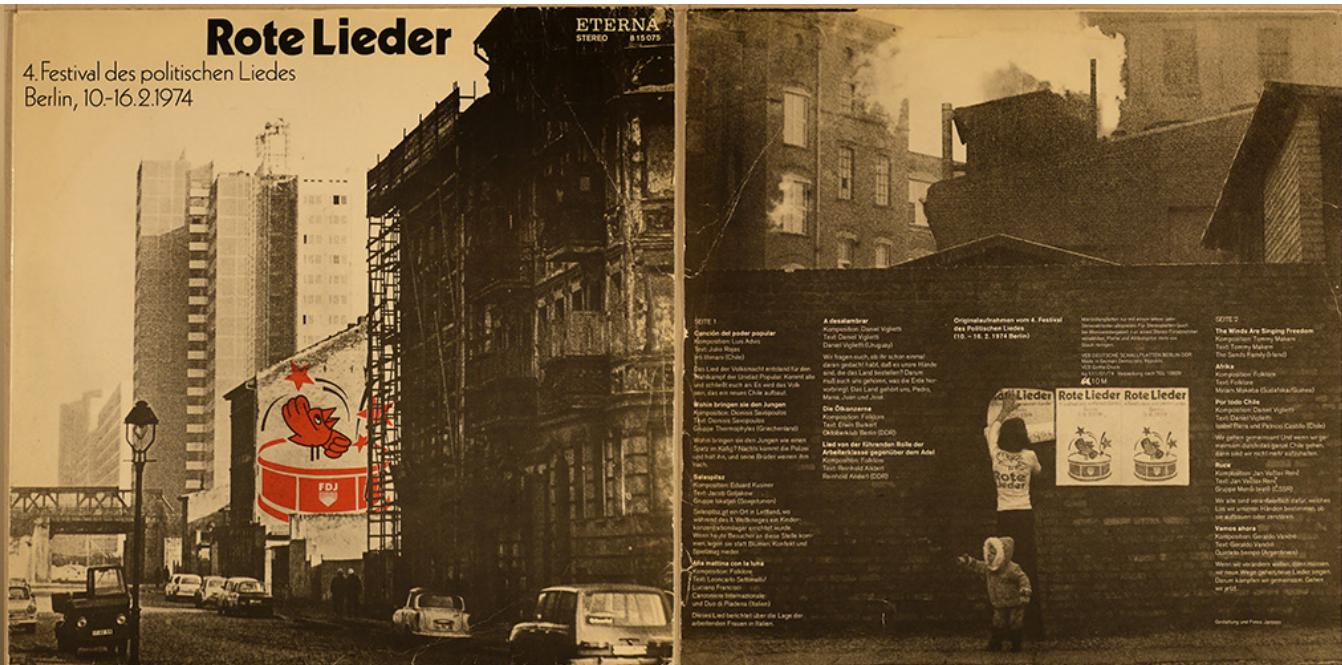
On the front, for example, we see two workers walking towards a building brightly emblazoned with the festival logo “Oki the Sparrow”, a symbol of progress. On the back, we see a festival organizer wheat-pasting posters with the same logo while a boy – presumably his son – points off in the distance symbolizing hope and future. It is therefore notable that the opening track on the A-side of this LP is Inti-Illimani (1974) performing “[Canción del poder popular](#)” (“Song of Popular Power”), which describes quite literally an alternative process of progress, construction, and development in Chile. The description of the song on the back of the album in German foregrounds ideas of space-making, possibility, and collective action drawing on one of the most notable lyrics of the song. It states: “The song of [people’s power] came out of the campaign for [Allende’s] Popular Unity coalition. Come all and join up, it will be the people that build a new Chile.”

<i>“Canción del poder popular”</i>	<i>“Song of Popular Power”</i>
<i>Si nuestra tierra nos pide tenemos que ser nosotros los que levantemos Chile así es que a poner el hombro</i>	If our land asks us we have to be the ones who lift up Chile so let's get to work
<i>Vamos a llevar las riendas de todos nuestros asuntos y que de una vez entiendan hombre y mujer todos juntos</i>	We will take the reins of all our affairs and once and for all understand men and women all together
<i>Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente será el pueblo quien construya un Chile bien diferente</i>	Because this time it's not about changing a president it will be the people that build a new Chile

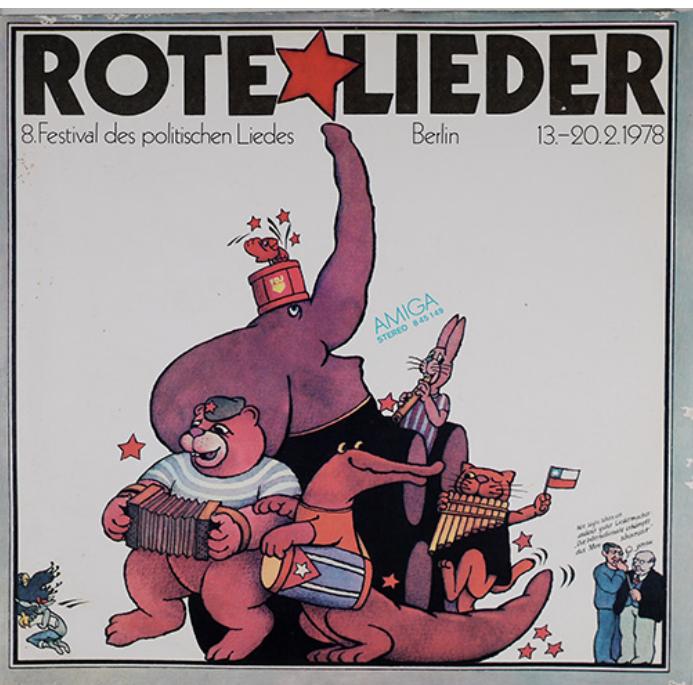
The text in this political anthem is progressive, future-thinking, and community oriented. This recording complicates this disc, as well as all the other discs on the *Rote Lieder* series, which commemorated the festival each year, as simple referents for the GDR’s pastness. They dialogue with the other tracks in ways that communicate aspiration and engagement, latching on to the visual narratives of possibility that we see on the album cover. However, whereas from a more reductive *Ostalgie* discourse we could read a failure of the aspirational logics imbued in the images, the dynamic content of the song text seems to animate these images in ways that pose challenges to singularization over time. The Chilean community in exile drew material connections between themselves and Germans to complicate this LP as a product strictly of GDR nostalgia and its imagined future.

A number of different Chilean ensembles continued to be programmed on the *Rote Lieder* series through the final festival in 1990. These artists represented a number of distinct themes and tendencies in Chilean political song developed by groups both in exile and at home. Although any one of these discs can be placed into dialogue with experiences of East German space and nostalgia, the 1978 disc commemorating the Eighth Festival of Political Song presents a notable example (8. Festival 1978). This year marked the beginning of the Nicaraguan Revolution against the dictatorship under Anastasio Somoza led by the Socialist Sandinista National Liberation Front (FSLN), which served to redistribute some of the East German popular and political support away from Chile in Latin America. It is then arguable that 1978 represents the end – or at least the

beginning of the end – of the period of the most sustained and deliberate activity around the Chilean solidarity movement in the GDR, thereby marking this disc as a kind of geopolitical indicator vis-à-vis relations with the country.



Rote Lieder disc from the Fourth Festival of Political Song – Front and Back (1974). © Eterna



The album artwork is playful, featuring a cadre of animals including an elephant with a drum bearing the logo of the FDJ, a bear with an accordion wearing a beret in the style of Che Guevara, and cat holding the Chilean flag and playing the *siku* (traditional Andean panpipe). At the artistic level, this disc is the only one in which Chileans are featured performing a cover, which in this case was the anthem "Solidaritätslied" ("Song of Solidarity"). With lyrics by Bertolt Brecht and originally set to music by Hans Eisler, this song represented a powerful anthem for GDR identity. Cartoon versions of Brecht and Eisler appear in the corner of the front cover with the former indicating to the latter: "As another good songwriter said: '*Die Internationale*' fights for human rights"; a reference to Eugène Pottier and his nineteenth century text for the "*Internationale*" hymn of the workers' movement. Here, "Solidaritätslied" is covered by the Chilean ensemble Quilapayún and features a mixture of more traditional strophic text declamation with the complex and florid polyphony characteristic of the *nueva canción* style. The group and the *nueva canción* movement are threaded into the history of leftist political song in Europe through their presentation of the song and its connection with the album artwork. The representation of this song by a Chilean group and its prominent position on the disc as the closing track mark it as a powerful reimaging of East German identity through the lens of a group in exile.

Figure 4: Rote Lieder disc from the Eighth Festival of Political Song – Front (1978). © VEB Deutsche Schallplatten

erence to Eugène Pottier and his nineteenth century text for the "*Internationale*" hymn of the workers' movement. Here, "Solidaritätslied" is covered by the Chilean ensemble Quilapayún and features a mixture of more traditional strophic text declamation with the complex and florid polyphony characteristic of the *nueva canción* style. The group and the *nueva canción* movement are threaded into the history of leftist political song in Europe through their presentation of the song and its connection with the album artwork. The representation of this song by a Chilean group and its prominent position on the disc as the closing track mark it as a powerful reimaging of East German identity through the lens of a group in exile.

The track reflects an internationalist sensibility and a manifold consciousness articulated through the material histories attached to a significant cultural event in East Germany's history.

German Covers of Chilean Political Anthems

Beyond appearances on the discs on the *Rote Lieder* series, the Chilean community in exile recorded numerous full-length albums and produced other elements of material and artistic culture. Novels such as Juan Forch's (2012) *Las dos orillas del Elba* (*The Two Shores of the Elba*) and Omar Saavedra Santis' (1987) *Blonder Tango* (*Blonde Tango*) provide unique perspectives on memory and history and complicate narratives of a more singularized East German nostalgia. The musical and cultural activity of this group in exile also inspired products of artistic expression by East German artists including Hannelore Unterberg's (1984) film *Isabel auf der Treppe* (*Isabel on the Stairs*). In the case of music, there were a number of folk albums that drew on Chilean themes and covers to express both supportive and dissident viewpoints vis-à-vis political institutions and the government (Freedman 2022).

Although there are dozens of products of material culture that provocatively animate the role of Chilean sonic activity in East German memory and nostalgia, this last example considers the appearance of a Chilean cover on the group Oktoberklub's (1978) album *Politkirmes*. Oktoberklub, as mentioned above, was a student singing collective that represented one of the primary cultural apparatuses of the Freie Deutsche Jugend (FDJ). The group formed in 1966 after being exposed to the Canadian folk singer Perry Friedman who had performed in the GDR and took up residence in the state in 1959. He introduced the collective singing "hootenanny club" structure, which was established by artists like Woody Guthrie in the 1940s, and by the late-1960s, singing groups had popped up in nearly every sphere of East German social life (Robb 2000, 200) with Oktoberklub being the most prominent.

Beyond the group's work programming and organizing the Festival of Political Song, they also produced several albums and song books highlighting a number of themes surrounding leftist and workers' movements around the world. The songs of *nueva canción* and the Chilean solidarity movement were often featured prominently in these materials and in the group's concerts. It should be noted that Oktoberklub's legacies within the broader political folk song movement (*Singebewegung* – "Singing Movement") are not uniformly recognized as being the most politically efficacious or even responsible. David Robb, for example, has noted how the songs of the *Singebewegung* were co-opted away from their roots in spaces like the American Civil Rights Movement towards overtly propagandistic ends, also noting that "[e]ven as late as 1976, the official political song scene functioned as a bastion of state loyalty" (Robb 2000, 201). Although the movement today might be recalled with ambivalence, or even, by some, with derision, the prominence of this group and their relationships and engagement with the Chilean community signal a more pluralized role vis-à-vis the cultural products they created during this era.

The album *Politkirmes* (1978) features a collection of folk and protest music from around the world and notably includes the song "[Chile resistencia](#)" ("Chile Resists") written by the composer Sergio Ortega. This track is interesting because of its unique lyric adaptation to German by Oktoberklub member Regina Scheer, while still managing to feature a nearly note-for-note rendition of the complicated original instrumental arrangement. The group frequently performed diverse repertoire from around the globe, but in the context of the arguments above and made elsewhere (Freedman 2022) regarding the political and cultural purchase of Chileans in East German society, we can consider this recording in a much more expansive capacity here.

"Chile resistencia"	"Chile resistencia"	"Chile Resists"
<p>Wir werden immer mehr es wächst die Einheitsfront, der schon Vereinigten, in diesem Elend.</p> <p>Da steigen immer mehr aus dieser Dunkelheit es wächst der Widerstand der Unterdrückten.</p> <p>Die Starken zweifeln nicht an einer Stunde.</p> <p>Da horche man hört sie sie kommen sie singen die Männer, zehntausend die Frauen, zehntausend da gehen sie zusammen für Chile, Chile, Chile! Und wir werden frei sein.</p> <p>Kämpfe neben mir für ein Vaterland, das dem Volk gehört. Bis zu diesem Tag müssen wir kämpfen, wir gemeinsam, und wir werden siegen. Diese Stunde kommt, weil das Volk es will und wir atmen wieder ohne Angst.</p>	<p>Con paso rápido camina la unidad de los unidos ya por la miseria.</p> <p>Los que la represión golpea por igual unieron la unidad la resistencia.</p> <p>Las horas del dolor no son eternas.</p> <p>Escucha: ya se oyen, ya vienen, ya cantan, obreros, son miles mujeres, son miles resisten avanzen por Chile, Chile, Chile!</p> <p>Nos liberarémos.</p> <p>Vamos a triunfar lucha junto a mí patria de unidad vamos a forjar. Día tras día venceremos nos liberarémos.</p> <p>Al fascismo cruel, vamos a aplastar. Forjaremos patria de unidad.</p>	<p>With a quick step unity approaches those already united by their misery.</p> <p>Those that repression strikes equally united by unity and by resistance.</p> <p>The hours of pain are not eternal.</p> <p>Listen: They can already be heard they already come they already sing workers, there are thousands women, there are thousands they resist they advance for Chile!</p> <p>We will liberate ourselves.</p> <p>We will triumph fight alongside me we will build up a nation of unity. Day after day we shall overcome we will liberate ourselves.</p> <p>We will crush the cruel fascism.</p> <p>We will build up a nation of unity.³</p>

One notable distinction between the Spanish and German versions of the song occurs in the final stanza. In the case of the original version by Sergio Ortega, the result of the unified front of resistance is a “nation of unity” (*patria de unidad*). This appears to reflect a kind of socio-political understanding that was, at the least, ideologically established through the democratic elections that lead to the Allende presidency. Conversely, the German text, though assuredly informed by practicalities involved in the translation process, suggests

³ The English translation here is taken from the original Spanish text.

that the nation belongs to the people (*ein Vaterland, das dem Volk gehört*). The German version, with its triangulation of a specific social unit (*Volk*) and the corresponding absence of such a term in the Spanish original (e.g., *pueblo*) suggests one possible way that this song may have animated a popular consciousness of belonging and ownership. Furthermore, if we extend the concept of “fatherland” to encompass the material dimensions of lived experience (in this case, urban space and infrastructure), we can evaluate this cover as participating in longer historical connections between memory, nostalgia, and song.

These observations around both the practical and ideological dimensions of the translation process cohere with Christina Richter-Ibáñez’s (2020) analysis of Spanish-German adaptations by the East German artist Gerhard Schöne. She observes a similar process, whereby translation produces an accrual of meaning that simultaneously might index a song’s original context while also establishing a new purpose for audiences. She suggests that examining the “translation and adaptation of popular tunes in new contexts reveals the wide variety of agents contributing to the process and the ways in which translators act as co-creators” (Richter-Ibáñez 2020, 402). The translated text encapsulates a plurality of desires, experiences, and memories as a product of East German material history. Due to the complicated cultural and political role of Oktoberklub and the singing movement in general, this disc further animates the possibility of contradiction and ambivalence when viewed as a component of material nostalgia. In light of Grüning’s (2023) spatialized and urban considerations of the Festival of Political Song, and both the role of Oktoberklub and Chilean *nueva canción* as key elements of the festival’s history, we might therefore extend a kind of imagined and contradictory possibility of historical spatial engagement and animation through this disc.

The text of “Chile resistencia” describes processes of coalition building and ideas of aspiration and hope from the Chilean political left. Oktoberklub’s introduction of this track centers these themes in a product that indexes East German revolutionary values. We can criticize, perhaps, the disjunctions between these two revolutionary perspectives: For Oktoberklub, revolution was arguably more of a top-down directive, whereas for a group like Inti-Illimani, an imagined sense of revolutionary possibility was seen as a diverse populist coalition articulated here from a position of exile. However, reducing the appearance of this track on this album to a kind of abstract “revolutionary” sensibility without any teeth ignores how this track, and by association its messaging, values, and history became more expansive within this product of material culture. The irreducibility and dynamism of this song latch on to a material object of East German cultural memory, producing the possibility of multiple pasts and futures (Gook 2015, 8–9). It is precisely the unique positionality of this community within the GDR, as well as the progressive and aspirational ideas about building, shifting, and participating in space that allow this product to complicate the ways the memories and fragments of East German spatial memory continue to be experienced today.

Conclusion

In *Invisible Cities*, Italo Calvino writes:

As this wave from memories flows in, the city soaks it up like a sponge and expands. A description of [the city] today should contain all of [the city's] past. The city, however, does not tell its past, but contains it like the lines of a hand, written in the corners of the streets, the gratings of the windows, the banisters of the steps, the antennae of the lightning rods, the poles of the flags, every segment marked in turn with scratches, indentations, scrolls. (Calvino 1974, 10–11)

Beyond the whimsy of Calvino's urban descriptions, he offers a useful methodology for "reading" the city over time as a text. Here even the smallest details of urban life can be explicated as means of connecting with a city's past, present, and future. In this essay, I have argued that when forces act to render these urban traces illegible, hidden, or detached from their original context, that looking to the activity and memories around groups and individuals on the periphery might bring these traces to the light in unexpected ways. The "scratches, indentations, and scrolls" that patinate urban possibility and history might be best captured through imperfect attempts to capture the ephemeral.

Here, I have explored how a collection of musical discs prominently featuring the Chilean community that lived in exile in the GDR can be integrated within narratives of material nostalgia for the former state. I argued that these discs can be read as an index for a range of complicated and contradictory possibilities around urban space in Germany over time. The Chilean community both recorded and communicated unruly and dynamic expressions of space through their sonic activity. These sonic fragments appear here on different products of material culture, but there are dozens of even more ephemeral traces in novels, letters, and television transmissions, where we see members of this community engaging with architecture and geography in ways that disrupt more singularized or binary rendering of a pre- vs. post- unification Berlin. The Chilean musical community during this era was undeniably significant due to their political and musical purchase, but their role in GDR society was in no way exceptional. The present study establishes new possibilities for exploring the legacies of other migrant and minority communities in the GDR and how their cultural contributions were – and continue to be – involved in memory, nostalgia, and space.

Sources cited

- Angell, Alan. 2001. "International Support for the Chilean Opposition, 1973–1989: Political Parties and the Role of Exiles." In *The International Dimensions of Democratization: Europe and the Americas*, edited by Laurence Whitehead, 2nd ed., 175–200. New York: Oxford University Press.
- Aptekar, Sofya. 2017. "Looking Forward, Looking Back: Collective Memory and Neighborhood Identity in Two Urban Parks." *Symbolic Interaction* 40(1): 101–121.
- Bach, Jonathan. 2015. "Consuming Communism: Material Cultures of Nostalgia in Former East Germany." In *Anthropology and Nostalgia*, edited by Olivia Angé and David Berliner. New York: Berghahn Publishers.
- Berdahl, Daphne. 1999. "'(N)Ostalgie' for the Present: Memory, Longing, and East German Things." *Ethnos* 64(2): 192–211.
- Betts, Paul. 2000. "The Twilight of the Idols: East German Memory and Material Culture." *The Journal of Modern History* 72(3): 731–765.
- Borer, Michael Ian. 2006. "The Location of Culture: The Urban Culturalist Perspective." *City & Community* 5(2): 173–197.
- Boyer, Dominic. 2001. "Yellow Sand of Berlin." *Ethnography* 2(3): 421–439.
- _____. 2006. "Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany." *Public Culture* 18(2): 361–81.
- Bravo-Elizondo, Pedro. 1987. "Un Director Chileno En El Berliner Ensemble (Entrevista Con Alejandro Quintana Contreras)." *Latin American Theater Review* 20(2): 113–117.
- Calvino, Italo. 1974. *Invisible Cities*. Translated by William Weaver. Orlando, FL: Harcourt Brace & Company.
- Dufner, Georg J. 2017. "Chile as a Litmus Test: East and West German Foreign Policy and Cold War Rivalry in Latin America." In *German Yearbook of Contemporary History: West Germany, The Global South and The Cold War* Vol. 2, edited by Agnes Bresselau von Bressendorf, Elke Seefried, and Christian F. Osterman, 77–118. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Fairley, Jan. 1984. "La Nueva Canción Latinoamericana." *Bulletin of Latin American Research* 3(2): 107–115.
- Forch, Juan. 2012. *Las dos orillas del Elba*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Freedman, Jesse. 2022. "Political Participation and Engagement in East Germany Through Chilean Nueva Canción." *Yearbook for Traditional Music* 54(1), 1–25.
- Grüning, Barbara. 2023. "The Spatialization of Music and Politics in Festival Spaces: The Social, Symbolic and Emotional Structuring of the Festival of Political Songs in the German Democratic Republic." *European Journal of Cultural Studies* Advance online publication: 1–18.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kirchenwitz, Lutz. 1993. *Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR: Chronisten, Kritiker, Kaisergeburtstags-sänger*. Berlin: Dietz Verlag.
- Kunze, Thomas, and Thomas Vogel, eds. 2010. *Ostalgie International: Erinnerungen an die DDR von Nicaragua bis Vietnam*. Berlin: Christoph Links Verlag.

- Maurin, Jost. 2005. "Flüchtlinge als Politisches Instrument – Chilenische Emigranten in der DDR 1973–1989." *Totalitarismus und Demokratie* 2: 345–374.
- Poutrus, Patrice G. 2005. "'Teure Genossen': Die 'politischen Emigranten' als 'Fremde' im Alltag der DDR-Gesellschaft." In *Ankunft – Alltag – Ausreise: Migration und interkulturelle Begegnung in der DDR-Gesellschaft*, edited by Christian Th. Müller and Patrice G. Poutrus, 221–266. Köln: Böhlau Verlag.
- Richter-Ibáñez, Christina. 2020. "Latin American Songs in the GDR and the East German Singer-Songwriter Repertoire (1970–2000): Gerhard Schöne's 'Meine Geschwister' in the Light of Translation Studies." *Twentieth-Century Music* 17(3): 401–417.
- Robb, David. 2000. "The GDR 'Singebewegung': Metamorphosis and Legacy." *Monatshefte* 92(2): 199–216.
- Rodríguez Aedo, Javier. 2017. "El folklore como agente político: La Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En Línea], Imágenes, Memorias y Sonidos*, published on 6 June 2017. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70611>.
- Saavedra Santis, Omar. 1987. *Blonder Tango*. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Said, Edward W. 2001. "Reflections on Exile." In *Reflections on Exile and Other Essays*, 173–186. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schwenkel, Christina. 2020. *Building Socialism: The Afterlife of East German Architecture in Urban Vietnam*. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2022. "The Things They Carried (and Kept): Revisiting Ostalgia in the Global South." *Comparative Studies in Society and History* 64(2): 478–509.
- Slobodian, Quinn. 2015. "Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany." In *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, edited by Quinn Slobodian, 23–42. New York: Berghahn Books.
- Unterberg, Hannelore (Director). 1984. *Isabel auf der Treppe* [Film]. Berlin: DEFA, 68 minutes.
- Zaporozhets, Oksana, and Alexandra Kolesnik. 2020. "Music Geography in Russia: Non-Auratic Places and Institutionalization 'in Becoming.'" *Journal of Cultural Geography* 37(1): 1–25.
- Zatlin, Jonathan R. 2007. "Scarcity and Resentment: Economic Sources of Xenophobia in the GDR, 1971–1989." *Central European History* 40(4): 683–720.
- ### Media Sources
4. *Festival des Politischen Liedes* [Album]. 1974. Eterna .
8. *Festival des Politischen Liedes* [Album]. 1978. VEB Deutsche Schallplatten.
- Inti-Illimani. 1974. "Canción del poder popular" [song]. 4. *Festival des politischen Liedes*. Eterna.
- Oktoberklub. 1973. *Aha* [Album]. Amiga.
- Oktoberklub. 1978. *Politkirmes* [Album]. Amiga.
- Parra, Isabel. 1971. "En septiembre canta el gallo" [song]. 2. *Festival des politischen Liedes*. Eterna.
- Quilapayún. 1971. "Comienza la vida nueva" [song]. 2. *Festival des politischen Liedes*. Eterna.
- Rote Lieder: '70-'76* [Album]. 1977. Amiga.

Sarah Weiss

Grazer Klang

Hearing „Austrian“ Music Communities and Mapping Musical Graz

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
edited by F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 90–97.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-08>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#)
except for images, screenshots, and logos.

Sarah Weiss, Kunstuniversität Graz, sarah.weiss@kug.ac.at

Abstract

This essay explores the intersection of urbanization, migration, and folk music in Graz, Austria, through a project called *Grazer Klang*, which documents the diversity of musical communities in the city. In a rapidly changing urban context, where recent migrations and refugee flows have reshaped demographics, this brief study examines how traditional Austrian folk music, as well as other musical cultures, adapt and thrive in urban environments. The project, which maps various music groups, explores questions around the evolution of rural folk traditions in cities, the sustainability of music communities, and how urbanization fosters cross-cultural interactions. The essay also touches on the political and cultural challenges of integration and citizenship in Austria, particularly in light of its recent transformation into an immigration country. The *Grazer Klang* website, developed as part of the project, showcases the high diversity of musical practices in Graz and acts as a resource for understanding how diverse music communities contribute to the city's cultural fabric and the concept of urban belonging. The essay concludes with future research directions on the role of music in shaping urban identities and how engagement with music from multiple cultures influences individuals' sense of belonging.

Zusammenfassung

Dieser Essay untersucht die Schnittstelle zwischen Urbanisierung, Migration und Volksmusik in Graz anhand des Projekts *Grazer Klang*, welches die Vielfalt der musikalischen *communities* der Stadt dokumentiert. In einem schnell läbigen urbanen Kontext, dessen Demografie durch jüngere Migrations- und Flüchtlingsströme geprägt wurde, untersucht diese kleine Studie, wie sich traditionelle österreichische Volksmusik sowie andere Musikkulturen in städtischen Umgebungen anpassen und entfalten können. Das Projekt, das verschiedene Musikgruppen der Stadt kartiert, untersucht Fragen zur Entwicklung ländlicher Volksmusiktraditionen in Städten, zur Nachhaltigkeit von Musikgemeinschaften und dazu, wie Urbanisierung interkulturelle Interaktionen fördert. Der Artikel geht auch auf die politischen und kulturellen Herausforderungen von Integration und Staatsbürgerschaft in Österreich ein – insbesondere angesichts der jüngeren Entwicklung Österreichs in ein Einwanderungsland. Die im Rahmen des Projekts entwickelte Website „Grazer Klang“ präsentiert die große Vielfalt musikalischer Praktiken in Graz und dient als Ressource um zu verstehen, wie diverse Musikgemeinschaften zum kulturellen Gefüge der Stadt und zum Konzept der urbanen Zugehörigkeit beitragen. Der Essay schließt mit einem Ausblick auf zukünftige Forschungen zur Rolle von Musik in der Ausbildung urbaner Identitäten und darüber, wie Beschäftigung mit Musik aus verschiedener Kulturen das Zugehörigkeitsgefühl einzelner Individuen beeinflusst.

Introduction: A Symposium Conceived

The word ‘folk’ is most often used to describe the traditional art or culture of a community, or more recently, a nation. A folk culture is associated with particular ground – the culture of a community of people in a specific place, the beginnings of which likely reach back beyond living memory. In many places, and most often in general, the term folk is associated with the rural. In comparison, cities are primarily filled with people who have come from elsewhere, even if they have crossed no national borders to get there. This means that the musics associated with the ‘ground’ of a city inevitably include transplanted and re-imagined folk musics of many different places. Over time, these now ‘urban’ folk musics heard in the city gradually become part of the city – integral to its culture and an essential part of what gives the city life.

But what actually happens to folk musics when they move to urban contexts, especially in places where recent migration and refugee flows have generated significant and rapid change in urban demographics, community composition, and identities? This question immediately generates others: How do rural music cultures change when they move to urban areas? Do music communities become more or less open in urban contexts? Is it still (insert national or regional adjective here) music, if it is played in a (foreign) city? Is interaction with other music communities in urban areas helpful for the sustainability of either? Do, or how do, urban music communities stay in contact with communities ‘back home’ whether ‘home’ is a rural area nearby or in another country? Do, or how do, urban music communities contribute to developing a sense of being at ‘home’, and if so, for whom? Does the urban context generate opportunities for cross-cultural engagement? How do children with a migration background experience (and sing) the sounds and songs of their (grand)parents’ homeland? What part do/can folk musics have today in schools whether urban or rural? What is the place of folk musics in teacher education in the 21st century? How can the teaching of music employing songs and sounds from all over the world succeed in schools in inclusive and cosmopolitan lessons in a multi-cultural exchange? These were just some of the questions that materialized in conversations between colleagues from the Institute for Ethnomusicology at Kunsthochschule Graz, the Steirisches Volksliedwerk, and subsequently, from the Private Pädagogische Hochschule Augustinum. And the foregoing paragraphs are, in fact, drawn from the call for proposals. While each of these themes could be the focus of a sustained multi-year research project, we decided to propose a symposium focused on these questions. An official call for proposals was planned, and the symposium was ultimately hosted, by the three institutions in November 2022. In this short essay, I present an applied research project that was developed through a symposium-related course I taught with my students from Kunsthochschule Graz.

Negotiating Austria

Located between ‘the East’ and ‘the West’, formerly the capital of an empire that straddled an east-west, cultural, political, and religious divide – and currently positioned with the nations of the former Eastern bloc on one side and the NATO nations on the other – Austria has long been a location in which cultures meet. The (apparently) irresolvable distances manifested through this imagined (or constructed) ‘divide’ are the subject of many a spy film in which Vienna serves as the meeting point for representatives of opposing imaginations of how the world should be ruled and by whom.

Perhaps unexpected for a nation with such an illustrious, perhaps even infamous, reputation as a place where cultures meet (and often collide), Austria has only recently become an “immigration country.” Heinz Fassmann and Rainer Münz (1995) note that in 1961 just 1.4 percent of the resident population in the na-

tion were foreigners (non-Austrian citizens). According to Raimund Haindorfer and Max Haller (2021), after the influxes of refugees from the wars in the Balkans and in Syria, in 2017 the proportion of foreign-born people living in Austria had risen to an astonishing 15.3 percent or 1.3 million people – one of the highest proportions in the European Union. At that time, an enormous 30 percent of residents living in Vienna were foreign-born.

Haindorfer and Haller note that foreign-born people living in Austria who have achieved citizenship are more inclined to engage with Austrian culture, speak German and occasionally local dialects, and live in mixed communities rather than single-language/culture neighbourhoods. They also point out that since the mid-1990s, it has become increasingly more difficult to achieve citizenship in Austria, meaning that residence permits, access to the labour market, family reunification procedures, and the legal rights of second-generation, Austrian-born children have all become more restricted (Haindorfer and Haller 2021, 53), more so than in most other European Union nations. If access to citizenship in Austria has been documented to foster a more engaged and culturally acclimated population of settled immigrants, one wonders about the Austrian cultural trends and political streams that have made it sensible for the government to make it more difficult for immigrants to obtain citizenship. As a scholar of cultural hybridity, anthropology, and ethnomusicology, observing these phenomena led me to muse about how belonging, beyond the simply legalistic, is negotiated in Austria, from the perspective of both insiders and outsiders. What does it mean to be Austrian and how is it defined and bestowed and how can we research and document these ephemera?

Since the middle of the thirteenth century and until the end of the first world war, people living in what is now Austria were part of a shifting agglomeration of political entities ruled in various ways by members and allies of the indigenous Habsburg ruling family. Catherine Horel notes that the,

... Austro-Hungarian empire was itself a conglomerate of territories with diverse historical traditions and peoples of various faiths and tongues. In contrast to the villages of the countryside, cities were often mixed, especially on the margins of the empire, in places such as Banat, Transylvania, Upper Hungary, and Bucovina, but also at its very center, as the example of Vienna shows. The constitutional era that began in 1867 facilitated mobility: railways, industrialization, and better access to schooling led to migration from nearby villages as well as from further afield. The cities grew and became more diverse with the mixing of languages, confessions, and social classes. The commonly held notion of the unity and diversity of the Austro-Hungarian Monarchy can thus be best discussed through the context of the city. (Horel 2023, 1)

Initiatives from Maria Theresia (r. 1740–1780) and her son Joseph II (r. 1765–1790) specifically focused on the development and inclusion of minority people as recognized members of the community, first culturally and then politically. This process continued in various ways until the first world war, after which it slowed dramatically, stopping completely in the lead up to the second world war (Horel 2023, 10–13). These were the final stages leading toward the dismantling of the future-oriented, relatively diversity-tolerant nature of Austrian cities. However, since the beginning of the nineteenth century, nationalist-ethnicist discourse had progressed, simultaneously with (perhaps because of) increasing cultural diversity, first focusing on language and culture and ultimately on geographic boundaries (Horel 2023, 14–15). Institutions dedicated to Austrian cultural aspects such as societies dedicated to preserving and developing traditional dress (Trachtenvereine) first developed in the middle of the nineteenth century in conjunction with similar interests in other German-speaking areas and also in Sweden (Lipp et al. 1984).

The roots of the Steirisches Volksliedwerk began in 1904 with the desire to produce a collection of Austrian folksongs. Minister Wilhelm Ritter von Hartel of the Royal and Imperial Ministry of Culture and Education commissioned a group of linguists, folklorists, musicologists and folksong researchers to collect and curate a volume that would be called *The Folksong in Austria (Das Volkslied in Österreich)*. This focus on folk-song traditions of the many ethnic groups in Austria drew not only scholars of folk culture in general, but also people with antisemitic political intentions and took place amidst intimations of the demise of the monarchy and the rise of nationalist trends. Although they failed to produce the volume before the first world war, they renewed their efforts in 1920 with a post-war focus on German Austria. During the Nazi era, the group was absorbed into departments working on the cultural agenda of the National Socialists. After the war the organization was renewed with a name change becoming the Austrian Folksong Institute (Österreichisches Volksliedwerk) dedicated to organizing conferences and other research contexts for collecting, preserving, documenting, archiving, and fostering the performance of Austrian folksongs and culture. The national organization was sub-divided into 9 separate, state-based entities bound together under the umbrella of the Österreichisches Volksliedwerk in 1974.

One of the activities of the Styrian Folksong Institute (Steirisches Volksliedwerk) is to co-imagine and host conferences with different universities and music-focused entities in their states. The papers in this volume are the published results of one such conference co-organized and hosted by the Steirisches Volksliedwerk, the University of Music and Performing Arts, Graz (Kunstuniversität Graz) and the Private Pädagogische Hochschule Augustinum. We decided to destabilize and reconsider all our terms of reference. What does it mean when rural Austrian musics are performed in urban contexts, for instance at festivals like *Aufsteirern* – the yearly festival that takes place in the urban heart of the Styrian state capital, Graz? How are those traditions changed or impacted and for whom? What happens when people not of Austrian descent, for instance, people of Iranian- or US-heritage, learn and perform Austrian folksongs and dances? Is the music of immigrant groups now living permanently in Austria to be considered “Austrian” folkmusic – where are the boundaries of Austrianness? Is some kind of hyphenated construction (Turkish-Austrian or Serbian-Austrian or Nigerian-Austrian) relevant or meaningful? Do members of ethnic groups living long-term in Austria want to their music to be considered Austrian? Where and how is belonging constructed and by whom? Do members of communities maintain one opinion on such issues, or do they all hold individual perspectives? In what contexts might the members of such groups function as communities and when as individuals? Are organizations like the Steirisches Volksliedwerk following or breaking their mandate when they decide to focus on such themes and topics? It is certain that many of these questions have multiple answers not least because they carry with them political implications. Perspectives on these questions necessarily change based on political leadership at both the state and national levels as well as the inclinations of the leadership inside such an institution itself. As the articles represented in this volume suggest, the very act of deciding to think about these themes opens discourse and produces possibilities for alternative ways proceeding into the future. The next symposium organized by the Steirisches Volksliedwerk took place in March 2025 and was organized around the theme of “Culture without Borders? Various Generations and Contexts in Exchange.” Whether these two consecutive symposia represent a permanent change of focus for the Steirisches Volksliedwerk cannot be predicted based on this information, and that is how it should and must be. What we can say is that in the current moment, and in contrast to previous periods in its existence, the organization has decided to host events that focus on thinking across boundaries, examining Styrian and Austrian folk music and culture in broader contexts.

Grazer Klang

As part of University's preparation for hosting the Sound in the City Symposium and wondering how I might begin documenting data that might begin to answer questions about the construction of belonging in Austria, I taught a course dedicated to documenting the diversity of music cultures in Graz through the 'mapping' – using the ARCGIS platform – of as music communities in Graz. Originating as a classroom activity in which students researched and mapped musical organizations in categories of their own choosing – a cappella groups, brass band ensembles, historical women musicians and composers, or music groups with roots in Turkish heritage, among others – the subsequent pilot research project took on the additional goal of finding and mapping the musical activities of as many different ethnic groups living in Graz as could be found and contacted. Two student assistants, Jacqueline Waldner and Birgit Rindler, provided follow-up research on the projects of the students who took the class, consolidated all the data, connected with representatives of the various listed organizations, and finally created the Grazer Klang website that can be found here: <https://arcg.is/15iLzb1>.

One of our original ideas was that the site could be maintained and updated whenever new groups formed themselves. But without continued funding this has proven to be difficult and so the website remains in its pilot-project phase. Nevertheless, our intentions for the project multiplied as interest from the different music organizations grew. In addition to creating a public database that could serve as a resource for future research projects, it was increasingly important to us that Grazer Klang would also make visible the fact that many musical organizations were simultaneously rehearsing, performing, and even sharing participants in Graz. Simply seeing the many organizations on the various maps demonstrates the high-density diversity found in a middle-sized city like Graz. It also shows that when music cultures are imported into cities – whether from the rural regions in the state or from farther afield – they can thrive and survive together. Our focus was to be intentionally inclusive of groups small and large, formal and informal. We saw this approach not only as a way to increase the footprint of the musical groups themselves, but also to begin to tell the story of the role that diverse musical cultures have in the creating the urbanness of a city, information that might eventually help us begin to understand belonging in Austria.

In interviews I conducted with participants who trialled the website for us, several reported that they were amazed to see so many different cultures represented. One correspondent indicated that although he had lived in the city for years and knew that the city was full of immigrants, it had never occurred to him that there would be enough interest for them to maintain their own music organizations. He thought it was great that this kind of cultural development was ongoing, but thought that he was not likely to attend a concert of immigrant music. He also said he was similarly surprised and delighted there were so many ways to participate in choral activities. Several others noted that although they themselves had never attended events at more than one or two of the 15 listed festivals, the fact that Graz hosted so many festivals gave them the feeling of living in an arty place, something which they noted was an important factor for them in choosing the location in which they wanted to live. Another correspondent said that knowing that so many different kinds of people from so many different cultures were "making music and inviting others to listen to their worlds" made her feel connected to global trends. She noted that simply sitting on her couch reading a book, she is, as a resident in Graz, already a participant in the activities of the world, because she is aware that these things are happening around her even if she herself does not actually engage with them herself. She concluded by stating that she "participates in global culture without going anywhere." She deemed this an important element in the identity of Graz as a small place that is also integrated with world events and trends. Simultaneously, she noted that even though it could have the opposite effect, the same knowledge

also gave her the feeling that Graz is a friendly or homey place, like a small town. “It’s like everyone knows one another and accepts them as neighbours, even if they wouldn’t necessarily invite them all to dinner.” These comments suggest that proximity to foreignness is constructed as integral to the experience of city life for this respondent.

I interviewed several musicians from ensembles listed on the Grazer Klang website who were not originally from Austria and who do not have German as a first language, although all could speak German. All thought of themselves as primarily musicians even though they earned their living otherwise. None of these musicians felt limited, at least musically, by the fact that they were not living in their home countries. They all had participated in projects in which musical border crossing was integral to the performance and found these events to be stimulating as well as generative of other new projects and engagements. One musician said that, “he would happily play music with anyone who was doing interesting things, whether they were from his home country or from Austria, whether originally Austrian or not.” Another musician felt that knowing how to engage with musicians from multiple music cultures was definitely something that could happen more easily in an urban context. “Of course, interest in this kind of engagement is totally personal, dependent on an individual musician. But you can go anywhere, Vienna, Paris, Tokyo or Sydney and find musicians who are open to serious, creative projects based on the desire for the shared experience of performing outside one’s musical boundaries.”

Thoughts on Future Research Possibilities by Way of Conclusion

As these preliminary results from the Grazer Klang pilot project demonstrate there is still much work to be done in terms of interpreting the role, meaning, and effect of diverse musical activities in cultivating, maintaining, and enriching perspectives on living quality in urban contexts. More extensive and systematic interviews are required for any truly meaningful conclusions to be drawn. But based on the Grazer Klang research results, two questions strike me as likely to be productive lines of enquiry: 1) How can we explain, or better understand, the seemingly positive effect that knowing musics from around the world are available for consumption in one’s city has on a sense of well-being at home, whether or not one actually hears them?; and 2) Beyond individual inclinations, what kinds of life experiences (childhood, immigration experiences, education, political inclinations, etc.) are likely to generate an openness toward performing beyond, or outside, one’s “musical first language”?

In less than ten significant years, Austria went from being an empire encompassing 621,538 square kilometres populated by 51,390,223 people speaking and playing music in more than ten primary languages in 1910 to 80,000 square kilometres with a population of 6,648,310 speaking three to four primary languages in 1919. But what happened to the music? If the original project to collect folk music in Austria was an outward-facing gesture, a confirmation of the Hapsburg empire’s engagement with the international trend of documenting and collecting folk cultural elements around the new European nations, the post-war focus on the collection of local, primarily German-language-based traditions represented an inward turn, reflecting the newly limited horizons generated by the radical changes wrought through the dissolution of the Empire. That said, it should be noted that political borders do not necessarily define the boundaries of or contain musical practices. A third line of enquiry to be developed concerns the ways in which access to or participation in musical performances associated with particular ethnic groups (one’s own or those of others) informs individual feelings of belonging or non-belonging in contemporary Austrian urban locations, however participants might define these terms. The Grazer Klang pilot project suggests there are many interesting questions to be answered.

Sources cited

- Anonymous Interview Numbers 1–7. 2024. Personal communications January–March 2024.
- Aufsteirern. n. d. *Aufsteirern 2025 in Graz*. Accessed 23 March 2025. <https://www.steirische-spezialitaeten.at/veranstaltungen/aufsteirern.html>.
- Bauböck, Rainer and Max Haller, eds. 2021. *Dual Citizenship and Naturalization: Global, Comparative, and Austrian Perspectives*. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 910*. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press.
- Fassmann, Heinz and Rainer Münz. 1995. *Einwanderungsland Österreich? Historische Migrationsmuster, Aktuelle Trends und Politische Maßnahmen*. Wien: Jugend und Volk.
- Grazer Klang: Kulturelle- und musikalische Diversität in Graz. n. d. Accessed 24 March 2025. <https://arcg.is/15iLzb1>.
- Haindorfer, Raimund and Max Haller. 2021. Does Citizenship Promote Integration? An Austrian Case Study of Immigrants from Former Yugoslavia and Turkey. In *Dual Citizenship and Naturalization: Global, Comparative, and Austrian Perspectives*. *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 910*, edited by Rainer Bauböck, and Max Haller. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press, 253–273.
- Horel, Catherine. 2023. *Multicultural Cities of the Habsburg Empire 1880-1914: Imagined Communities and Conflictural Encounters*. Budapest-Vienna-New York: Central European University Press.
- IMDb. 2024. *Die Zelle: Putins Wiener Spione* [review]. <https://www.imdb.com/de/title/tt3339972/>.
- Lipp, Franz C., Elisabeth Längle, Gexi Tostmann, Franz Hubmann, eds. 1984. *Tracht in Österreich. Geschichte und Gegenwart*. Vienna: Brandstätter.
- Österreichisches Volksliedwerk. n. d. *Geschichte*. Accessed 31 March 2025. <https://volksliedwerk.at/geschichte/>.
- Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten. 2022. Programm. <https://ethnomusikologie.kug.ac.at/veranstaltungen/symposien-tagungen-konferenzen/klang-in-der-stadt>.
- Steirisches Volksliedwerk. n. d. *Geschichte*. Accessed 22 March 2025. <https://www.steirisches-volksliedwerk.at/geschichte.php>.
- Tapakapa. 2019. *Vienna: City of Spies* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=y-mApPZ9nNsk>.
- The Third Man* [film]. 1949. Directed by Carol Reed and written by Graham Greene. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Third_Man.

Magdalena Maria Wolf

Volksmusik trifft Volksstadt

**Der Einfluss von (schulischer) Ausbildung auf den musikalischen Outcome
einer Großstadt am Beispiel Graz**

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 98–112.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-09>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Magdalena Maria Wolf, Kunstuniversität Graz, magdalena.wolf@kug.ac.at

Zusammenfassung

Musik führt zu Erfolg in der Schule, Erfolg in der Entwicklung von Intelligenz, Erfolg in der Gesellschaft und Erfolg im Leben, so Ken Petress (2005). Naheliegend, dass musikalische Ausbildung bereits früh gefördert werden sollte. Gleichzeitig bringt die Vielschichtigkeit von Musik sowohl Chancen als auch Schwierigkeiten mit sich. Es wird weitgehend angenommen, dass die volkskulturelle Musikszene vorwiegend in ländlichen Gegenden dominant vertreten ist. Dabei bietet gerade die Stadt einen zentralen Ort für traditionelle Kulturausübung. Dieser Beitrag hinterfragt, welche musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten es in Graz gibt und wie sie das volksmusikalische Outcome der Stadt beeinflussen. Durch qualitative Interviews mit Musiklehrern und qualitative Ergebnisse von 392 Teilnehmenden einer Onlineumfrage zeigt sich, dass Volksmusik in der Stadt praktiziert wird, neben anderen Musikgenres aber deutlich weniger Sichtbarkeit erfährt. Eine Möglichkeit, um Volksmusik auch in der Stadt präsenter zu machen, liegt in der Ausbildung, vor allem in der Lehrendenausbildung.

Abstract

Music leads to success at school, success in the development of intelligence, success in society and success in life, according to Ken Petress (2005). It stands to reason that musical education must be promoted from an early age. At the same time, the complexity of music brings both opportunities and difficulties. It is widely assumed that the folk music scene dominates predominantly in rural areas. Yet it is precisely the city that offers a central location for traditional cultural practice. This article examines what musical training opportunities are available in Graz and how they influence the city's folk music output. Qualitative interviews with music teachers and qualitative results from 392 participants in an online survey show that folk music is practiced in the city, but is much less visible alongside other music genres. One way to make folk music more present in the city is through education, especially teacher training.

Einleitung

Volksmusik¹ ist in der Steiermark sehr präsent, so die allgemeine Meinung – vor allem im ländlichen Raum. Doch es handelt sich dabei um ein lebendiges Stück Kultur, das längst nicht mehr nur am Land beheimatet ist. Die zunehmende Mobilität der Menschen hat auch die Verbreitung der Volkskultur², samt ihren Elementen wie Musik, Tanz, Auslebung von Brauchtum etc., gefördert. Unter dem Titel *Volksmusik trifft Volksstadt* gehe ich folgender Forschungsfrage nach: *Welchen Einfluss haben (musikalische) Ausbildungsstätten auf das Verständnis gegenüber und die Präsenz von Volksmusik in städtischem und ländlichem Kontext?*

Einleitend soll dabei das Verständnis von „Volk“ als isolierte und stark „romantisierte Unterschicht“³ (Lloyd 1987, 9) aufgebrochen werden. Ein Volk im Sinne einer Gemeinschaft kann man überall dort finden, wo sich geografische, kulturelle, religiöse oder andere Gemeinsamkeiten finden. Es kann das *Ländliche* in der Stadt sein oder das *Städtische* am Land, um die Begrifflichkeiten aufzugreifen, an denen sich die Thematik des Symposiums *Sound in the City* orientiert.



Abbildung 1: Logo des (Studierenden-)Projekts und der sich im Aufbau befindenden Website *Grazer Klang* unter der Leitung von Professorin Sarah Weiss.

Ausschlaggebend für diese Forschung war das Projekt *Grazer Klang* (Abb. 1) von Professorin Sarah Weiss⁴, an dem ich als Studentin beteiligt war. Mein Forschungsschwerpunkt lag dabei auf der Erfassung musikalischer Ausbildungsstätten in Graz, welche sich in Musikschulen, private Musiklehrende und höhere bzw. akademische Ausbildungsstätten gliedern lassen (siehe Abb. 3). Parallel dazu steht die Forschung meiner Masterarbeit, in der ich regional und sozial unterschiedliche Ausführungen der gegenwärtigen Volkstanzpraxis innerhalb der Steiermark untersuchte (Wolf 2024). Die vorliegende Studie kombiniert Inhalte der beiden Forschungen.

Anhand qualitativer Interviews, quantitativer Umfrageergebnisse und weiterer Recherchen ist es mein Ziel zu ermitteln, welchen Platz Volksmusik in der Stadt Graz einnimmt. *Platz* meint damit sowohl *wo* Volksmusik in Graz aktive Ausübung erlebt, als auch *wie präsent* sie ist. Außerdem wird die Zugänglichkeit zu Volksmusik für Publikum und Spielende erörtert und nach stilistischen Konsequenzen gefragt: Gibt es Tendenzen zu einer stilisierten Form der Volksmusik, lassen sich diese Tendenzen in der Stadt stärker als am Land feststellen und wie beeinflussen Lehrende eine solche Stilisierung? Dafür hinterfrage ich, welche musikalischen Ausbildungsstätten Graz zu bieten hat und welchen Raum sie der Förderung von Volksmusik in- und außerhalb der

1 *Volksmusik*: Volksmusik meint in diesem Artikel die lokal und überregional vorherrschende steirische Volksmusik, die sich in der Gesellschaft als solche etabliert hat. Am nächsten kommt dem (schweren) Versuch einer Definition von Volksmusik aus meiner Sicht Gerlinde Haid: „Im Zentrum der Volksmusik steht die bäuerliche Tanzmusik einschließlich der aus ihr hervorgegangenen konzertanten Formen wie Instrumentaljodler (Jodler) oder Wiener ‚Tanz‘ sowie die in Fest und Alltag verankerte Unterhaltungs- und Gebrauchsmusik traditioneller Gemeinschaften, wobei es zahlreiche Schnittstellen zur komponierten Musik gibt. Das reicht von der Musik der mittelalterlichen Spielleute über die der Thurner, die Militärmusik, die Gesellschaftstanzmusik, die Kirchenmusik, die Blasmusik (Blasorchester) bis zu Erscheinungen der Volksmusikpflege, zur volkstümlichen Kommerzmusik und zur Populärmusik“ (Haid 2006, Hervorhebung der Autorin).

2 *Volkskultur*: Den Begriff „Volk“ definiere ich im Zuge des Beitrages als eine Gemeinschaft von Menschen mit Schnittstellen wie zum Beispiel Wohnort, Interesse, Sprache, Geschichte oder hier Musikpraxis.

3 Aus dem Englischen übersetzt: „In the minds of traditional folklorists, the ‘folk’ comprise the lower layers of society, provincial towns relatively isolated from more progressive urban centres. . . . The stage of society contained by this view has been much romanticised“ (Lloyd 1987, 9).

4 Ein Artikel von Sarah Weiss zu diesem Projekt ist ebenfalls Teil der vorliegenden Publikation (vgl. S. 90–97).

Stadt einräumen.

Zu Beginn meines Beitrags werden die verwendeten Methoden zur Erhebung der Daten näher erläutert. Dem folgt ein Abschnitt zur Relevanz von Musik für diverse Fähigkeiten von Kindern aus einem schulischen Kontext heraus. Gerade traditionelle Musik beziehungsweise Volksmusik fördert Kinder in ganz unterschiedlichen Bereichen und wird deshalb als eigenes Kapitel thematisiert. Infolgedessen werden Ausbildungsstätten mit musikalischem Bezug in Graz angeführt und deren Verhältnis zum Volksmusikunterricht untersucht. Den Kernpunkt der Arbeit bildet die Analyse zum Verständnis von Volksmusik. Basierend auf der Relevanz, die Volksmusik für die allgemeine Förderung von Kindern hat, und in Kombination mit ihrem Vorkommen im schulischen Kontext, werden Vergleiche zwischen „Volksmusik in der Schule“ in Stadt (*Großstadt*) und Land (*Mittelstadt, große/kleine Kleinstadt, Dorf*) gezogen.⁵ Untersuchte Aspekte sind etwa Interesse an, Berührungspunkte mit, Definition von und Meinungen zu Volksmusik, ebenso mögliche Verbindungen von „Nähe zu Volksmusik“ und politischer Einstellung.

Methoden

Dieser Abschnitt beleuchtet den methodischen Rahmen, der die Grundlage für die Untersuchung bildet und darauf abzielt, die Forschungsfrage *Welchen Einfluss haben (musikalische) Ausbildungsstätten auf das Verständnis gegenüber und die Präsenz von Volksmusik im städtischen und ländlichen Kontext?* zu beantworten. Dafür habe ich sowohl qualitative als auch quantitative Antworten erhoben, sowie Literatur, besonders zur Relevanz von (Volks-)Musik für Kinder im schulischen Rahmen, recherchiert.

Die qualitativ befragten Personen waren Lehrpersonen mit Musikschwerpunkt: Musikschullehrende, private Instrumentallehrende, Schulmusiklehrende an Volksschulen mit und ohne musikalischem Zweig, und Volksmusik-/Instrumentalstudierende die (zum Zeitpunkt der Interviews) noch in Ausbildung waren aber parallel bereits unterrichteten.⁶ Die Interviewfragen wurden an die Art der Lehrtätigkeit der jeweils befragten Person angepasst. Etwa Instrument-Genre-Verhältnisfragen bei Instrumentallehrenden oder lehrplanspezifische Fragen bei Schulmusiklehrenden. Dennoch gab es allgemeine Schnittstellen, etwa die Frage, welche Genres in den Unterricht eingebaut werden, welche Rolle Volksmusik dabei spielt und wie präsent Volksmusik in der eigenen Ausbildung war. Da alle Befragten einen Ausbildungsbezug zu Graz und zu außerstädtischen Regionen hatten, wurde ihre Meinung zum Unterschied zwischen der Zugänglichkeit von Volksmusik in Stadt und Land erfragt.

Für die quantitative Umfrage wurde das Onlinetool *Typeform* verwendet. Die Umfrage umfasste 49 Fragen, die sich in persönliche Daten, schulische Erfahrung mit Musik/Volksmusik, persönlichen Bezug zu Volksmusik, Sichtbarkeit von Volksmusik in Stadt und Land, sowie Ton- und Videobeispiele gliedern lassen. Anhand offener Fragen, Antwortskalen, audiovisueller Aufnahmen, Auswahlmöglichkeiten (mit eigenem Antwortfeld) und Rankingfragen wurde eine breite Spanne von Daten erhoben. Der Umfragelink wurde via *student.umfrage* der Universität Graz an alle Studierenden ausgesendet, über diverse Social-Media-Kanäle von Privatpersonen und Accounts der Kunsthochschule Graz beworben, sowie durch private Verbreitung an eine Vielzahl von Personen versandt. Insgesamt haben 60,34 % der Personen, die die Umfrage geöffnet haben,

⁵ Stadt meint in meiner Arbeit Städte mit 100.000 Einwohnern aufsteigend, die Henkel (2020) als „Großstadt“ bezeichnet; als Land definiere ich alles, was weniger Einwohner hat. In Zahlen bezeichnet *Mittelstadt*: Einwohnerzahl 20.000–100.000, *große Kleinstadt*: 5.000–20.000 und *kleine Kleinstadt/Dorf*: unter 5.000. Definiert nach Gerhard Henkel (vgl. Henkel 2020).

⁶ Musikschullehrende meint Personen, die ein Instrument oder Gesang an einer Musikschule unterrichten. Schulmusiklehrende meint Personen, die Musik als Unterrichtsfach an einer Schule lehren.

diese auch beendet. 392 Personen haben diese gültig und verwertbar ausgefüllt. Die Altersspanne aller Teilnehmenden liegt zwischen 18 und 68 Jahren, wobei der Großteil zwischen 18 und 30 Jahre alt war.

In Rücksicht darauf, ob die Befragten in einer Großstadt aufgewachsen sind und aktuell leben oder nicht, werden die Personen weiter in Gruppen gegliedert: In Personen, die Volksmusik in der Schule behandelt haben und jene, die Volksmusik in der Schule nicht thematisiert haben. Besonders für die Analyse im letzten Abschnitt dieses Beitrags wird auf diese Daten Bezug genommen. Alle erhobenen Daten, die in dieser Studie präsentiert werden, spiegeln meinen Forschungsstand vom Herbst 2022 wider.

Warum Musikunterricht?

Studien aus der Neurologie (NAMC 1997), Psychologie (Trehub 2003), Systematischen Musikwissenschaft (Hallam 2010), Kommunikations- (Petress 2005) und Erziehungswissenschaft (Stadler Elmer 2014) zeigen deutliche Vorteile, die Menschen, vor allem Kinder und Jugendliche, aus Musikunterricht mitnehmen können. Alle genannten Studien liefern überzeugende Argumente für eine aktive Beschäftigung mit Musik über die gesamte Lebensspanne hinweg.

Die *National Association for Music Education* (NAMC) gliedert alle Vorteile, die musikalische Bildung auf Kinder hat, in vier Kategorien (Petress 2005, 112–115):

Erfolg in der Gesellschaft: Beschäftigung mit Musik stärkt Teamgeist, soziale Fähigkeiten und emotionale Sensibilität sich selbst und anderen gegenüber, gleichzeitig fördert sie Selbstvertrauen und eine gesunde Selbstwahrnehmung.

Erfolg in der Schule: Der aktive Umgang mit Musik führt zu zahlreichen Verbesserungen der Sprach-, Lese-, Schreib- und Rechenkenntnisse, sowie des Raum- und Zeitgefühls.

Erfolg bei der Entwicklung von Intelligenz: Engagiertes Musizieren wirkt sich positiv auf die lebenslange Fähigkeit der Konzentration und Selbsterkenntnis aus. Außerdem fördert Musik die Entwicklung und Leistung von Schüler:innen fächerübergreifend, was sich auf spätere Lebensbedürfnisse überträgt.

Erfolg im Leben: Musik lehrt Geduld mit sich selbst und mit anderen, sowie mit diversen Aufgaben, die das Leben stellt; musikalische Darbietung hilft beim Aufbau und der Verfeinerung von mentaler Koordination und Anmut. Interdisziplinär lehrt Musik etwas über Geschichte und Kultur, sie fördert Toleranz und Wertschätzung untereinander und gegenüber anderen. Aufführungen ermöglichen es den Musizierenden, den Wert von Kritik zu akzeptieren und anzuerkennen.

Zusammengefasst: „Music has a great power for bringing people together. With so many forces in this world acting to drive wedges between people, it's important to preserve those things that help us experience our common humanity“ (Turner o. J., 7 zitiert nach Petress 2005, 114).

Wieso sollten auch lokale/regionale Volkslieder & Volksmusik ihren Platz im Musikunterricht finden?

Robert Leach und Roy Palmer (1978, v), beide Schuldirektoren weiterführender Schulen und Volksmusikforscher, sehen klare Gründe für das Lehren, Lernen und Praktizieren von Volksmusik, Volksliedern und Volkstänzen bei Schüler:innen. Gerade die Einfachheit und Eingängigkeit, die Volksmusik charakterisieren, machen sie zum idealen Werkzeug in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Laut den Autoren eignen sich Volkslieder als Werkzeug zum besseren Verständnis und zur Verbreitung von (Volks-)Sprache. Besonders hilfreich sind

sie für Personen, die Leach und Palmer als *Nicht-Literaten* (nicht zu verwechseln mit Illiteraten) bezeichnen: Menschen, die Erfahrung und Wissen primär durch mündliche Überlieferung erlangen und weitergeben, weniger durch Lesen oder Niederschreiben (Leach und Palmer 1978, 2f.). Zu dieser Gruppe zählen die Autoren auch Kinder, besonders vor dem Erwerb von Lese- und Rechtschreibfähigkeiten. Inhaltlich teilen Volkslieder ihre Erfahrungen auf ungewöhnlich direkte und konkrete Weise und bieten Kindern einen unmittelbaren Zugang zur Thematik (Leach und Palmer 1978, 4).

Diese Reduktion aufs Wesentliche spiegelt sich auch in der Melodie wider, die sowohl in Kinder- als auch Volksliedern⁷ zu finden ist. So orientiert sich der Rhythmus traditioneller Lieder stark am natürlichen Sprachrhythmus. Zu sehen und hören durch die Einsilbigkeit der Melodie, sprich, dass auf einen Ton des Liedes auch nur eine gesprochene, beziehungsweise gesungene Wortsilbe kommt – in Abbildung 2 am Beispiel des Liedes „Ei, wia schön singa kann i“ dargestellt.

Ei, wia schön singa kann i

Neubayrisch-Lied aus dem steir. Mürztal

D Ei, wia schön sin - ga kann i!
Han a kloans Dia - nal ghabt i! (2 x paschen) Kann neamd so schö
D sin - ga wiar i!
Ki - dal ghabt sie, (2 x paschen) Ho - sen - knopf, Lei - bl - knopf und an schön
D Stei - rer - kropf, ei, wia schön sin - ga kann i.
au - ßi - gschlüpft! Ei, ei, wia loa - di bin i. (2 x paschen)

Satz Franz Fuchs
Buchberggasse 63
A 3400 Klosterneuburg
franz.fuchs@stammischmusik.at

Abbildung 2: Musik- und Textnotation des Liedes „Ei, wia schön singa kann i“ aus dem steirischen Mürztal. Hier ist die Einsilbigkeit der Melodie durch Silbe-pro-Ton-Verteilung deutlich zu erkennen. Aufgezeichnet von Liebleitner 1983, in der Version eines zweistimmigen Satzes von Franz Fuchs (© Fuchs 2024, <https://www.volksmusik.cc/lieder/eiwiashoensingakanni.htm>).

Diese Nähe zwischen Lied und Sprache eröffnet ein breiteres Verständnis für das Gesungene und die Direktheit dieses Verhältnisses ermöglicht eine unmittelbare Kommunikation. Bezieht man sich auf die Interpretation von Entwicklung und Verhalten des Schweizer Entwicklungspsychologen Piaget (zitiert in Zeitter und Schultz 1988, 567f.) so bildet Musik in der Entwicklungsphase von Kindern ein wichtiges Fundament, um von der vorlogischen Egozentrik in die Phase der begrifflichen Konsolidierung überzugehen. Das heißt, Musik fördert den Übergang von der kindlichen Innen-Außenwelt, einer Art Wunschtraumwelt, zu einer von Begriffen

⁷ Kinderlieder zielen mit inhaltlich zugeschnittenen, leicht zu erfassenden Texten auf Kinder als Zielgruppe ab, während Volkslieder per se keine spezielle, altersspezifische Zielgruppe haben. Musikalisch gesehen sind beide von einfacher Rhythmisprägung und das Textverständnis wird sehr direkt transportiert.

dominierten, rational geprägten Realität (Zeitter und Schultz 1988, 568). Kinder transportieren die unmittelbaren Erfahrungen aus Volksliedern in die Realität und damit in ihre aktive Kommunikation. Damit trainieren sie das Verarbeiten direkter Informationen, sowie ihr Gedächtnis, das Erfahrungen als Referenz speichert, Empathie bestärkt und somit soziale Fähigkeiten fördert (Hallam 2010, 277).

In ihrem Charakter ist Volksmusik eine Stilrichtung, die von Variation und Wandel lebt und einer ständigen Transformation unterliegt:

[Volkskultur] lebt nicht durch das Einfrieren . . . , um sie in Folge möglichst unverändert von einer Generation zur nächsten weiterzutragen, sondern durch ein immer wieder neues Ausverhandeln, durch Anpassen und Verändern, durch Arbeiten der handelnden Menschen mit dem historischen Material. (Froihofner 2011, 78)

Volksmusik ist im Kern improvisatorisch und rituell, sie lebt von der ständigen Neuinterpretation von vertrautem Material (Leach und Palmer 1987, 3). Es verhält sich ähnlich wie beim Lernen bei und mit Kindern: Arbeiten, neugestalten und wiederholen, bis sich eine Basis gebildet hat, auf die man weiter aufbauen kann. Das gemeinsame Lernen von Liedern drückt sowohl geteilte als auch individuelle Erfahrung aus und führt zu einer gemeinschaftlichen Haltung.

Die interdisziplinären Anwendungsmöglichkeiten von Volksmusik sind nicht zu übersehen, sie bietet fächerübergreifende Einsatzmöglichkeiten im Schulunterricht – ob im Sachunterricht (z. B. Verbindung mit regionaler Geographie, Geschichte und Bräuchen), im Religionsunterricht (Verbindung mit religiösen Bräuchen im Jahreslauf), Deutschunterricht (Dialekt und Sprache der Texte) u. v. m. oder aus den vielen schon genannten Gründen im Musikunterricht.

Welche musikalischen Ausbildungsstätten bietet Graz?

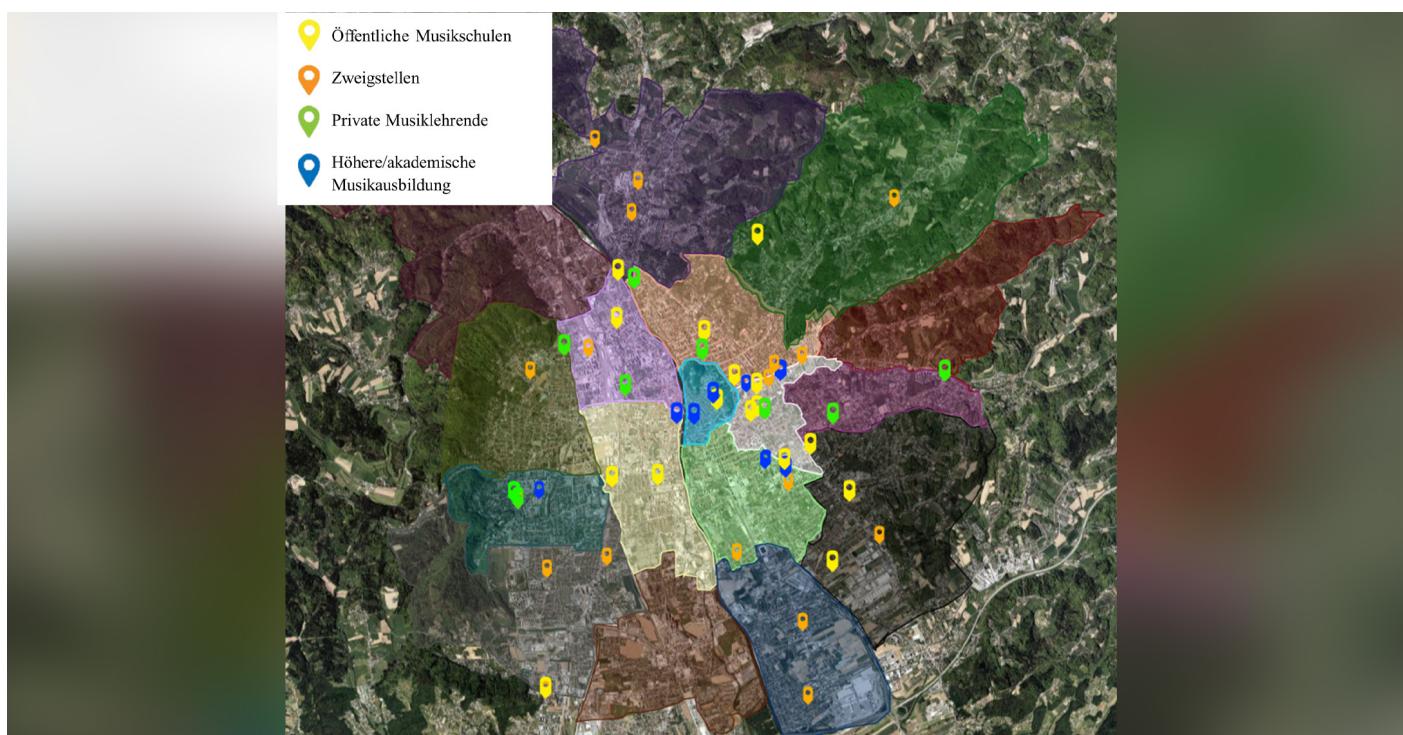


Abbildung 3: Ausschnitt der *MusicalMap* (Online-Version) von *Grazer Klang*. Die Karte zeigt die 17 Grazer Bezirke (farbige Flächen) sowie 34 musikalische Ausbildungsstätten in Graz, markiert durch die in der Legende erklärten, farbigen Pins. Nicht gelistet sind allgemeine Schulen in denen Musikunterricht stattfindet.

Musikunterricht kann in verschiedenen Facetten und Levels geschehen und geht über das Pflichtschulwesen hinaus. Es gibt eine Reihe von Einrichtungen, die Musikunterricht in Graz auf verschiedenen Ausbildungsniveaus anbieten. Vom einführenden Musikschulunterricht über Privatlehrende bis hin zu fortgeschrittenen, akademischen Einrichtungen.

Das sind auch die drei Kategorien, die ich für meine „Musical Map“ innerhalb des Projekts *Grazer Klang* erarbeitet habe. Mit dem Bewusstsein, nicht alles erfasst zu haben, finden sich in der Karte (Abbildung 3) 34 öffentliche Musikschulen samt ihren Zweigstellen, 11 Standorte privater Musiklehrer:innen und 10 Markierungen für höhere oder akademische Musikausbildung zu der, neben diversen über die Stadt verteilten Instituten der Kunstuniversität, das Johann-Joseph-Fux Konservatorium und die Militärmusik Steiermark zählen. Dazu kommen, wenn auch hier nicht explizit gekennzeichnet, alle weiteren Schulen, in denen Musikunterricht stattfindet. Im Zuge meiner Recherche hat sich gezeigt, dass es eine große Vielfalt musikalischer Ausbildungsmöglichkeiten in Graz gibt, die Interessent:innen aller Altersgruppen und Niveaus offensteht.

Die Schwierigkeit eines gesamtheitlichen Erfassens *aller* musikalischen Ausbildungszentren in einer einzelnen Studie, trifft auch für die Gesamtpräsenz von Volksmusik in Graz zu. Daher beziehen sich meine Ergebnisse, wie im Kapitel *Methoden* erläutert, auf Online-Rechercheergebnisse sowie die Aussagen meiner Interviewpartner:innen. Aus diesen Interviews geht hervor, dass Volksmusik in Graz zwischen allen anderen Musikrichtungen schwer zu finden ist. Dies gilt sowohl für die Ausbildung als auch für öffentliche Veranstaltungen und „Mitspiel-Möglichkeiten“. Dem Grund dafür möchte ich mich im nächsten Kapitel annähern.

In Grazer Musikschulen beläuft sich die volksmusikalische Aktivität vorwiegend auf Instrumentalist:innen, die ein „volksmusiktypisches“ Instrument spielen. In meiner quantitativen Umfrage wurden Steirische Harmonika, Steirisches Hackbrett, Klarinette, Harfe und diverse Blechblasinstrumente als „volksmusiktypische“ Instrumente genannt. Auch bei anderen Instrumenten eignen sich Volkslieder optimal für Einsteiger, da sie in Struktur, Rhythmik, Melodieführung etc. relativ einfach handzuhaben sind und trotzdem schon als Lieder erkennbar gespielt werden können und somit motivationsfördernd sind (Loitzl 2022). Privaten Musiklehrer:innen, wie Loitzl (2022) und Berchtold (2022) zufolge hängt das Interesse an Volksmusik als Stilrichtung stark vom Instrument ab, das von Schüler:innen gewählt und gelernt wird. Nur selten zeigen auch Lernende von „nicht-volksmusiktypischen“ Instrumenten Interesse für das Erlernen von und Arbeiten mit Volksmusik (Berchtold 2022). Prinzipiell wird Volksmusik von Schüler:innen jeden Alters und sozialen Standes praktiziert, dennoch wird die Kostspieligkeit der Instrumente als Problem angesehen, so Berchtold (2022). Während es für gängige Instrumente wie Gitarren, Geigen oder Blasinstrumente in vielen Musikschulen oder Musikhochschulen einen Bestand an Leihinstrumenten gibt, ist dies laut Aussagen der Befragten für Steirische Harmonika, Hackbrett, Harfe und dergleichen nicht der Fall, was Mehrkosten für Schüler:innen volksmusikalischer Instrumente bedeutet (Spreitzer 2022).⁸

Als „nächste Stufe“ zu den Musikschulen gibt es in Graz das Johann-Joseph-Fux Konservatorium. Es gilt umgangssprachlich als *die* Musikschule der Stadt Graz, ist aber gleichzeitig eine Art Vorstufe zum Gesangs- und Instrumentalstudium, da dieses eng mit der Kunstuniversität Graz kooperiert – vor allem im Lehrgang IGP (Instrumental- und Gesangspädagogik) Volksmusik. Seit rund 15 Jahren (Stand 2022) wird dieses Studium von beiden Institutionen in Kooperation angeboten (Berchtold 2022). Bereits davor beschreiben Interviewte die Ausbildung für Lehrer:innen wie Schüler:innen im Fach Volksmusik am Konservatorium als sehr hochwertig. Durch die Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikpädagogik der Kunstuniversität Graz hat die Ausbildung für Volksmusiklehrende zusätzlich an Ansehen gewonnen (Berchtold 2022, Loitzl 2022,

⁸ Das gilt jedoch auch für Instrumente anderer Musikrichtungen.

Spreitzer 2022). Berchtold (2022) bekräftigt dieses gesteigerte Ansehen und erklärt, dass viele seiner Kolleg:innen deshalb an die Universität zurückkehrten:

Ich war einer der ersten, der unter dieser Kooperation abgeschlossen hat. Unser Jahrgang war sehr stark, es hat sehr viele Studierende gegeben und auch viele Lehrer, die ihren Abschluss auf der Kunstu niversität nachholen wollten mit einem Bachelor-Abschluss. Das heißt ganz viele sind dafür auch zurückgekommen, die eigentlich schon im normalen Beruf waren. (Berchtold 2022)

Trotzdem ist der Andrang von Studierenden laut Befragten in den letzten Jahren sehr gering. Erfahrungs werte von Volksmusikstudierenden der Kunstu niversität Graz sprechen von teils weniger als einer Handvoll Bewerber:innen jährlich über die letzten drei Jahre (Spreitzer 2022). Aus dem Interview mit Harald Spreitzer (2022) geht hervor, dass die Anforderungen an IGP-Volksmusikstudierende abschreckend sein können, etwa:

... dadurch, dass man zwei Instrumente spielen muss ... wobei eigentlich drei Instrumente. Du hast ein zentrales, künstlerisches Fach, bei mir Harmonika, dann kannst du entscheiden zwischen Hackbrett und Zither. Hackbrett hast du dann diatonisches und chromatisches. Also schon drei Instrumente, oder du wählst Zither und musst noch ein drittes Instrument wählen, zum Beispiel Trompete und Flügelhorn. Und das ist schon zack [schwierig, Anm.], weil du doch viel machen musst. (Spreitzer 2022)

Kurz gesagt, bedeutet es größeren Aufwand gegenüber anderen Instrumentalstudien, die sich auf ein einzelnes Instrument konzentrieren. Das beruhe darauf, dass das Studium in Graz „IGP Volksmusik“ und nicht etwa „IGP diatonisches Hackbrett“ heiße, wie es z. B. an der Universität Mozarteum in Salzburg wählbar sei, erklärt Spreitzer (2022) weiter.

Als dritte Station volksmusikalischer Ausbildung in Graz gibt es die Schulmusiklehrer:innen, sowohl in Schulen mit und ohne musikspezifischem Zweig. Das Ausmaß von Volksmusik im Musikunterricht ist stark abhängig von den Lehrpersonen, deren Erfahrungen und Interessen. Während in manchen Schulen regelmäßig steirische Volksmusik, anhand von Liedern, Tänzen, für Aufführungen oder als Medium, um die Konzentration zurück in den Klassenraum zu bringen (Schneidl 2022), in den Unterricht eingebaut wird, findet sie in anderen Schulen kaum bis gar keinen Platz im Unterricht (Valta 2022). Eine Lehrerin berichtet im Interview, dass sie den Grund für den fehlenden Einsatz von Volksmusik auf das mangelnde Vorkommen von Volksmusik in der Pädagog:innen-Ausbildung zurückführt (Elisa Schneidl 2022):

Ich glaube, dass es ganz wichtig ist, dass es auch in der Lehrerausbildung einen Schwerpunkt gibt, in dem die Wichtigkeit Kultur weiterzugeben verstärkt behandelt wird. Das wäre ein Punkt: Lehrerausbildung. Es hat alles [diverse Genres, Anm. MMW] seinen Platz, seine Berechtigung ... aber es gehört auch aufmerksam gemacht auf die Unterschiede zwischen echter Volksmusik und volkstümlicher Musik und Schlager und Volksliedern. Ich glaube, das muss man den Kindern auch bewusst machen. (Schneidl 2022)

Mit Verständnis dafür, dass nicht jedes Genre gleichermaßen behandelt werden kann, werden von aktiven Volksmusiker:innen und Volksmusiklehrenden (Berthold 2022, Loitzl 2022, Schneidl 2022, Spreitzer 2022) sowie anonymen Umfrageteilnehmer:innen dennoch Stimmen laut, die sich vermehrtes Augenmerk auf die lokale und regionale Volkskultur in der fröhlschulischen Pädagogik wünschen – sowohl das Singen von Volksliedern als auch das Tanzen von Volkstänzen. Vor allem wünscht man sich mehr Wissen zu Entstehungs geschichte, Hintergrundinformationen und Relevanz der lokalen steirischen Volkskultur für die Schule.

Wie verstehen Schüler:innen Volksmusik? Differenzen zwischen Stadt und Land

Kommen wir nun von der Seite des musikalischen Ausbildungsangebots, zu jenen, die diese in Anspruch nehmen: Den Schüler:innen musicalischer Ausbildungsstätten. Hier kommen die Daten zu tragen, die durch die Umfrage (siehe Kapitel *Methoden*) erlangt wurden. Kern dieser Analyse ist die Frage, ob Volksmusik in der Schule thematisiert wurde oder nicht, und wie sich das auf das Verständnis der Befragten darüber ausgewirkt hat. Dazu werden Schnittpunkte von Interesse, Berührungspunkt, Definition und Meinung zu politischer Einstellung in Verbindung zu Volksmusik beleuchtet.

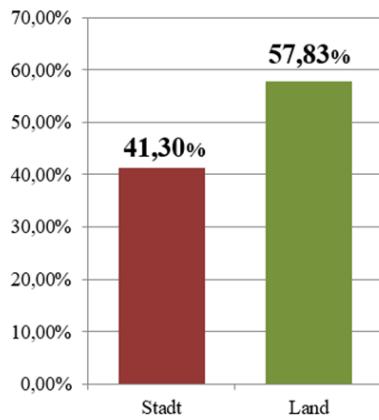


Abbildung 4: Durchschnittlicher Wert aller Befragten bei denen Volksmusik in der Schule thematisiert wurde, geteilt danach, ob sie in der Stadt oder am Land aufgewachsen und zur Schule gegangen sind.

Von der Gesamtzahl der Befragten sind 12,81% in einer „Großstadt“ aufgewachsen, 87,19% in einer in dieser Studie unter „Land“ fallenden Region. Wie in Abbildung 4 dargestellt, wurde in der Stadt bei 41,30 % der Personen Volksmusik in der Schule thematisiert, am Land bei 57,83 %. Mit einer Differenz von über 16 % zeigt sich, dass die Präsenz von Volksmusik im schulischen Unterricht in Stadt und Land unausgeglichen ist.

Interesse an Volksmusik

Ähnlich verhält es sich mit dem allgemeinen Interesse an Volksmusik. Die Daten zeigen, dass bei Personen, die Berührungspunkte mit Volksmusik im Schulunterricht (Stadt und Land kombiniert) hatten, das Interesse auf einer Skala von 0–10 bei einem durchschnittlichen Wert von 5,96 liegt, während es bei der Gruppe ohne schulischen Bezug bei 5,01 liegt. Dabei ist das Interesse am Land (Schule JA:⁹ 6,08, Schule NEIN:¹⁰ 5,21) jeweils um rund 1,2 höher als in der Stadt (Schule JA: 4,84 Schule NEIN: 4,04).

Eine mögliche Erklärung dafür ist die abweichende Art des Unterrichts in Stadt und Land. Laut Befragten fand Volksmusikunterricht in städtischen Schulen fast ausschließlich in Form von Singen von Liedern in Dialekt/Mundart statt, während am Land auch musikgeschichtliche Elemente, Besuche von aktiven Volksmusiker:innen, Volkstanz, Volksmusikabende, Dichten von Gstanzln, musiktheoretische Analyse usw. eingebaut wurden. Generell wurden auch Fächer neben dem Musikunterricht, wie Deutsch, Religion oder Sachunterricht als Quellen für den Erwerb volksmusikalischen Wissens in ländlichen Schulen genannt. Bei Personen, die Volksmusik in der Schule nicht thematisiert haben, liegt das „Desinteresse“ (in der unteren Hälfte des Interessenkontinuums) am Land bei 50,76 % und in der Stadt bei 70,37 %.

Es zeigt sich, dass das Interesse an Volksmusik am Land höher ist, wenn sie in der Schule thematisiert wurde, während in der Stadt sowohl mit als auch ohne schulischem Einfluss ein deutlich geringeres Interesse an Volksmusik dominiert, wobei auch hier die Präsenz von Volksmusik in der Schule die Schere zwischen Interesse und Desinteresse beeinflusst.

⁹ Schule JA: Volksmusik wurde in der Schule thematisiert.

¹⁰ Schule NEIN: Volksmusik wurde in der Schule nicht thematisiert.

Berührungspunkte mit Volksmusik

Divergenzen zeigen sich auch anhand der Berührungs punkte mit Volksmusik im außerschulischen Bereich. Aus der Umfrage geht hervor, dass Personen, die am Land aufgewachsen sind, Volksmusik aus erster Hand kennen: Durch Familie, Freunde oder das Selbst-Musikant:in-Sein, von Festen aller Art, Hochzeiten, Kirtagen, Bällen, von öffentlichen Orten, wie Gasthäusern, Discos oder Schihütten, durch die Landjugend oder kirchliche Feste sowie private Feiern. Einen wichtigen Stellenwert, um mit Volksmusik in Kontakt zu treten, nehmen auch Kindergarten, Schule und Musikschule ein. Volksmusik wird (von anonymen Personen in der Umfrage) als „Verbindungsstelle der Gesellschaft“ und zur „Sozialisierung am Land“ betitelt. Personen aus der Stadt berufen sich bei Berührungs punkten mit Volksmusik mehr auf TV und Radio, Urlaube oder Verwandtschaft am Land sowie das *Aufsteirern*, eventuell noch auf private „Festln“ oder spezielle Konzerte. Dass Berührungs punkte mit Volksmusik in der Stadt nicht so leicht zu finden sind wie am Land, zeigt auch die Frage nach ihrer Präsenz. So liegt diese am Land auf einer Skala von 0–10 bei einem Durchschnitt von 7,5, während sie laut den Teilnehmenden in der Stadt nur 2,8 erreicht. Bei der Frage, ob aktiv praktizierte Volksmusik in Graz leicht zu finden ist (3,2) und wie umfangreich das volksmusikalische Angebot in Graz aussieht (3,8), findet sich das Ergebnis deutlich im unteren Bereich.

Definition von Volksmusik

Von der unterschiedlich ausgereiften, persönlichen Erfahrung hängen auch das Verständnis und die individuelle Definition von Volksmusik ab. Während in der Stadt aufgewachsene Personen eher visuelle Assoziationen zu Volksmusik anführen, wie Tracht, Berge oder den Maibaum, erwähnen am Land aufgewachsene Personen vorwiegend soziale Eigenschaften, die sie mit Volksmusik assoziieren: Geselligkeit, gute Laune, soziales Zusammenkommen, Leidenschaft und das Gefühl von Heimat.

Personen aus Stadt und Land, die Volksmusik in der Schule behandelt haben, beschreiben Volksmusik an hand ihrer regional unterschiedlichen Charakteristika, als Vermittlung von Kulturgut, bestimmte Vertreter und Unterkategorien von Volksmusik, den Zusammenhang mit anderen volkskulturellen Elementen sowie die Präsenz von Mundart und Dialekt. Jene Gruppe, die Volksmusik in der Schule *nicht* behandelt hat, hebt vor allem negative Eigenschaften der Stilrichtung hervor: dazu zählen etwa toxische Männlichkeit, Patriarchat, oberflächliche und belanglose Inhalte der Lieder, Eintönigkeit in der Musik, fehlende Qualität und vorwiegend alte, misogyne Männer, die sich dafür interessieren würden.

Alle Gruppen (Stadt, Land, mit und ohne schulische Thematisierung) gleichermaßen verbinden Volksmusik mit Blasmusikkapellen, Alkoholismus vorwiegend in Form von Bierkonsum, mit speziellen Instrumenten (die früher schon genannt wurden) und mit fröhlichem Beisammensein mit spontanem gemeinsamem Musizieren in ländlichem Ambiente. Ein Teilnehmer der Studie fasst seine Definition für Volksmusik wie folgt zusammen:

Allgemein: Vertraute/bekannte Musik für Menschen einer bestimmten Region. Persönlich: Widersprüche zwischen immanenter Simplizität und stets komplexer werdender, neuer Literatur einerseits, [andererseits] politische Symbolik und konservative/rechte Assoziationen („Anbetung der Asche“) versus Neue Volksmusik, Progressivität und „Weitergabe des Feuers“. (Anonymer Umfrageteilnehmer)

Meinung zu politischer Einstellung

Wie anhand der Definitionen bereits angedeutet, gibt es einen möglichen Zusammenhang zwischen Volksmusik und politischer Einstellung. Bereits im Zuge früherer Feldforschungen von mir aus der Zeit von 2019–2022 zur steirischen Volkskultur traten beide Lager auf: Jene, die gar keinen politischen Hintergrund bei Volkskultur sehen und die Volksmusik als „music itself“ (Slominski 2020, 135–152) wahrnehmen, als auch Personen, die einen starken Einfluss von Politik auf Volkskultur und Volkskultur auf Politik sehen. Auch in meiner aktuellen Studie konnte ich unterschiedliche Ansichten dazu feststellen. Sie lassen sich wiederum unterteilen in nicht-/vorhandene schulische Ausbildung von Volksmusik und die Stadt/Land-Differenz. Die Befragten konnten in der Umfrage unter „Ja“, „Nein“ und „Weiß nicht“ auswählen, ob sie eine Verbindung zwischen volksmusikalischer Aktivität/Interesse an Volksmusik und politischer Einstellung sehen. Knapp die Hälfte (45,22%) aller Befragten, die Volksmusik nicht in der Schule thematisiert haben, sehen eine klare Verbindung von Volksmusik zu politischer Einstellung (und vice versa) und haben in Stadt und Land dieselben Begründungen dafür. Primär wird als Konsequenz von Volksmusiknähe ein konservatives, rechtes Wahlverhalten genannt, vorwiegend bei älteren, „engstirnigen“ Personen, die am Land leben. Als Grund wird etwa die Wahlkampfinszenierung bestimmter Parteien genannt, welche Volksmusik und andere volkskulturelle Elemente für ihre Zwecke verwenden. Auch Heimatverbundenheit und Traditionsbewusstsein, die aus Vorliebe für Volksmusik hervorgehen, werden als politisch rechtslastige Einstellungen angesehen. Dem gegenüber stehen die Personen, die Volksmusik in der Schule behandelt haben: Von ihnen sehen nur 22,22 % eine Verbindung zwischen Volksmusik und politischer Einstellung. In Summe beläuft es sich ebenfalls auf einen Zusammenhang von Volksmusik, Heimatliebe und Konservativismus, jedoch wird dieser insgesamt sachlicher und aufgeschlossener kommuniziert als in der ersten Gruppe. Beispielsweise: „Manche Politiker machen es sich zur Aufgabe, ihren Nationalstolz durch Volksmusik kundzugeben und bei Festakten ihre Überzeugungen in die Welt hinauszuposaunen. Aber es gibt auch mehr als genug Menschen, die nur die Musik genießen“ (anonymer Umfrageteilnehmer). Es wird in diesem Kontext auch erklärt, dass Volksmusik-Anhänger:innen (mit Ausnahmen) zwar tendenziell „konservativer“ seien, aber nicht im Sinne von „Engstirnigkeit“, sondern weil sie aus Wertschätzung gegenüber gelebten Traditionen, mit denen sie ein Gefühl von Heimat und Ausdruck von Gemeinschaft verbinden, diese als solches bewahren wollen.

Mit 52,6 1% sehen jedoch mehr als die Hälfte aller Befragten keinen Zusammenhang zwischen Volksmusik und politischer Einstellung. 19,84 % wissen nicht, ob eine Verbindung besteht, oder haben ihrer Meinung nach zu wenig Einblick in die volkskulturelle Szene, um eine aussagekräftige Begründung abzugeben.

Aus diesen ersten Datenanalysen lässt sich das Bild abzeichnen, dass Volkskultur mit vielen Vorurteilen zu kämpfen hat, die gerade zwischen Stadt und Land voneinander abweichen. Gleichzeitig beantworten sie aber meine Forschungsfrage, welchen Einfluss (musikalische) Ausbildungsstätten auf das Verständnis gegenüber und die Präsenz von Volksmusik im städtischen und ländlichen Kontext haben. Es gibt zwar Volksmusik in der Stadt und Volksmusik am Land, das Verständnis für deren Individualität und ständige Transformation ist aber nicht überall gleichermaßen gegeben. Die wirkliche Diskrepanz in der Auffassung und dem Verständnis gegenüber Volksmusik liegt aber darin, ob und wie Volksmusik in der Schule thematisiert wird. Vor allem Personen, die bisher keinen oder kaum Bezug zu Volksmusik gehabt haben und bei denen sie auch in der Schule nicht behandelt wurde, zeigen in Punkten wie „Verbindung zu politischer Einstellung“ oder „Präsenz und Sichtbarkeit von Volksmusik“ in Stadt und Land die kritikreichste Meinung. Auf jeden Fall kann gesagt werden, dass die schulische Ausbildung, egal auf welchem Level, die Einstellung gegenüber Volksmusik beeinflusst und somit für das volksmusikalische Outcome in Stadt und Land mitverantwortlich ist. Da es in der Stadt im Gegensatz zum Land weniger sichtbare frei zugängliche Berührungs punkte mit Volksmusik abseits von Schule bzw. musikalischer Ausbildungsstätte gibt, spielen diese eine besondere Rolle für Volksmusik als charakteristischer Klang der Stadt.

Conclusio

Von musikalischer Früherziehung bis zum Studium ist in Graz jegliche Möglichkeit zur Musikausbildung gegeben, sowohl aus instrumental- als auch gesangspädagogischer Perspektive betrachtet. Welche entwicklungsfördernde Relevanz Musikausbildung auf Kinder und Jugendliche hat, beziehungsweise welche Wirkung sie auf das weitere Leben und somit auch erwachsene Menschen hat, ist aus der Literatur wohlbekannt. Dass aber gerade die lokale Volksmusik relevante Möglichkeiten im interdisziplinären Ausbildungskontext bietet, musste im Zuge dieser Arbeit erst sichtbar gemacht werden. Umso wichtiger ist es, dass Volksmusik auch im Schulalltag, egal welcher Stufe, mehr Augenmerk bekommt. Die Studie zeigt, dass es zwischen Menschen, die Volksmusik in der Schule thematisiert, und jenen, die dies nicht getan haben, deutliche Unterschiede darin gibt, wie sie Volksmusik definieren und welche Ansichten – sozial, politisch, kritisch ... – sie ihr gegenüber entwickeln. Deutlich ist vor allem, dass lokale/regionale Volksmusik in der Stadt – neben den vielen anderen Kulturen und Stilrichtungen – einen viel kleineren Platz einnimmt als in ländlichen Gegenden. Ein Grund dafür ist die mangelnde Praxis in der Schule, viel prägender ist aber die schwere Zugänglichkeit zu Volksmusik im öffentlichen Rahmen innerhalb der Stadt Graz. Es gibt regelmäßig volkskulturelle Veranstaltungen, jedoch sind diese oft schlecht beworben oder finden in geschlossenen Rahmen statt, die für Neulinge oft eine abschreckende Barriere bilden. Dadurch kann sich in der breiten Masse nur schwer ein allgemeines Interesse an Volksmusik bilden, was im Umkehrschluss dazu führt, dass die volksmusikalische Praxis in der Stadt nicht ausgeweitet wird. Daher besteht der Wunsch von Volkskulturträger:innen, dass bereits in der Schule mehr auf die Thematik eingegangen wird; nicht nur durch das Singen von Volksliedern, sondern fundiert in den Unterricht eingebettet. Im Bewusstsein, dass auch nicht alle Lehrenden ein breites Wissen oder Interesse an Volksmusik haben (müssen), wird daran appelliert, volkskulturelle Elemente (Musik, Tanz, Bräuche ...) bereits in die Pädagog:innenausbildung miteinzubauen.

Was die Diskrepanz zwischen Stadt und Land betrifft, ist auffällig, dass viele Volksmusiker:innen aus ländlichen Orten stammen, wo sie von Kindheit an mit Volksmusik in Kontakt kommen. Zur weiterführenden und berufsbildenden Ausbildung müssen diese aber in die Stadt, weil nur dort die nötigen Ausbildungsstätten vorhanden sind. Sobald Volksmusiker:innen „ausgelernt“ sind, verlassen viele die Stadt wieder, um am Land weiter als Musiklehrer:in oder Musiker:in zu arbeiten, weil es in der Stadt für sie nur begrenzt Arbeitsplätze bzw. Spielmöglichkeiten gibt. Die Stadt wird somit zu einem – wenngleich auch nur temporär – zentralen Punkt in der Laufbahn von Volksmusiker:innen. Diese bringen vom Land ihre – oft regional unterschiedlich charakterisierte – Volksmusikpraxis mit in die Stadt, lernen dort neue Varianten „ihrer“ Musik kennen, „vervollkommen“ in gewisser Weise ihre eigene Version eines von Simplizität geprägten Genres und bringen es dann zurück in das Umfeld, in dem sie es ursprünglich erlernt haben. Was sich etwas paradox anhören mag, ist in Wahrheit nichts anderes als der natürliche Wandel volkskultureller Elemente. „Folk song is subjectified; . . . each folk song has no fixed identity, existing simply as a bundle of variants under constant change, well, the folk themselves – whoever the ‘folk’ may be – are likewise undergoing transformation all the time“ (Lloyd 1978, 5). Volksmusik ist eine Kunst der Variation. Wenn wir uns also fragen, wie ländliche Volksmusik in der Stadt klingt oder wenn wir uns Gedanken darüber machen, ob der rege Austausch Gefahren oder Chancen für die Volksmusik bietet, so können wir antworten: Variation ist der eigentliche Kern der Volksmusik, sie bietet Vielfalt im individuellen Ausdruck.

Quellenverzeichnis

- Brown, Laura Lewis. 2012. "The Benefits of Music Education." *PBS KIDS for Parents*. <https://www.pbs.org/parents/thrive/the-benefits-of-music-education>.
- Froohofer, Waltraud. 2022. "Volkstanz im Schnittpunkt von Pflege, Forschung und Staatlichen Interessen, Teil 3." In *Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol*, hg. von Waltraud Froohofer, 73–87. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.
- Haid, Gerlinde. 2006. "Volksmusik." In *Österreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 15.5.2006). <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e5d6>.
- Hallam, Susan. 2010. "The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people." *International journal of music education* 28(3): 269–289.
- Henkel, Gerhard. 2020. *Das Dorf. Landleben in Deutschland – gestern und heute*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Leach, Robert und Roy Palmer. 1978. *Folk Music in School*. London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Lloyd, A. L. 1978. "The meaning of folk music." In *Folk Music in School*, hg. von Robert Leach & Roy Palmer, 5–28. London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Pegg, Carole. 2001. "Folk music." In *Grove music online*. https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Folk_music-New_Grove.pdf [zuletzt zugegriffen am 12.08.2023, 12:14].
- Petress, Ken. 2005. "The Importance of Music Education." *Education* 126(1).
- Stadler Elmer, Stefanie. 2015. *Kind und Musik*. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Slominski, Tes. 2020. "Subjectivity, Flow, and 'the Music Itself'." In *Trad Nation: Gender, Sexuality, and Race in Irish Traditional Music*, hg. Von Tes Slominski. Middletown: Wesleyan University Press, 135–152.
- Trehub, Sandra. E. 2003. "Toward a developmental psychology of music." *Annals of the New York Academy of Sciences* 999(1): 402–413.
- Wolf, Magdalena Maria. 2024. „Volkstanz zwischen den Seiten. Institutionen, Publikationen und Individualität im Kontext Steirischer Volkstanzpraxis.“ Masterarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- Zeitter, Ernst und Magdalena Schultz. 1988. „Erarbeitung und Zuordnung von Wortsätzen zu Bildern, Bildfolgen, Musik- und Geräuschfolgen.“ *Publizistik* 33(2–3): 565–576.

Interviews

Berthold, Jürgen (Volksmusiker, Volksmusiklehrer). 2022. Interview mit Magdalena Maria Wolf. 05.10.2022, Graz/Stallhofen via Zoom.

Loitzl, Daniel (Volksmusiker, Musikstudent, Musikschullehrer). 2022. Interview mit Magdalena Maria Wolf. 03.10.2022, Graz.

Schnedl, Elisa (Volksmusikerin, Lehrerin an einer Musikvolksschule). 2022. Interview mit Magdalena Maria Wolf. 19.10.2022, Graz.

Spreitzer, Harald (Volksmusiker, Volksmusikstudent, Volksmusiklehrer). 2022. Interview mit Magdalena Maria Wolf. 06.10.2022, Graz.

Valta, Lorena (Sängerin, Volkschullehrerin). 2022. Interview mit Magdalena Maria Wolf. 10.10.2022, Graz.

Dietmar Bresnig

Inner- und außerstädtische Musizier- gewohnheiten

Singen und Hören von (Volks-)Musik bei 6- bis 14-Jährigen vor und während der COVID-19-Pandemie in den Jahren 2020/2021.

Ein Zwischenbericht des Forschungsprojektes

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 113–122.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-10>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Dietmar Bresnig, Private Pädagogische Hochschule Augustinum, dietmar.bresnig@pph-augustinum.at

Abstract

As has often been argued, singing and making music with children is a means of fostering confidence, neuroplasticity and promoting social and creative skills. This short essay is a report on my ongoing research that focuses on extracurricular singing and music making with children and pursues the goal of interpreting the connections between singing and music both in community institutions such as choirs, clubs, and music schools and also in children's families. It is expected that knowledge about what happens in these different kinds of music-making situations can help schools understand how best to maximize the development of possible social and creative skills that come through music. A major focus of the research explores how often "one's own" folk music is sung and passed on, whether in families with migration background or of Austrian heritage. These data will be analysed both qualitatively and quantitatively. Furthermore, this study inquires whether students missed singing at school during the pandemic and in which social environments singing and music making currently take place. A basic question is also whether more or less singing and music was played during the pandemic and which kind of music is/was preferred. The findings obtained in this study will eventually be used in the training of primary school teachers studying music education in order to develop their skills in supporting extracurricular singing and music making.

Zusammenfassung

Wie schon mehrfach bewiesen wurde, fördern Singen und Musizieren mit Kindern das Selbstvertrauen, die Neuroplastizität sowie die sozialen und kreativen Fähigkeiten. Dieser Artikel ist ein Zwischenbericht über eine laufende Forschung des Autors zum außerschulischen Singen und Musizieren. Ziel der Forschung ist es, Zusammenhänge zwischen dem Sing- und Musiziergebrauch der Kinder in ihren Familien und Institutionen wie Chören, Vereinen und Musikschulen darzustellen und zu filtern, in welchen Szenarien das Sing- und Musikspiel stattfindet. Es sollen Daten zu aktuellen Sing- und Musizierpraktiken gewonnen werden, damit die Schule mit ihren pädagogischen Kräften zur Steigerung des gemeinsamen familiären Singens und Musizierens im Allgemeinen beitragen kann. Ein großer Schwerpunkt liegt auf den Fragen, welche Literatur gesungen wird und wie oft die „eigene“ Volksmusik gesungen und tradiert wird, sowohl in Familien mit Migrationshintergrund als auch solchen mit österreichischen Wurzeln. Die Untersuchung soll darstellen, ob die Kinder das schulische Singen während der Pandemie vermissen und deklarieren, in welchem sozialen Umfeld überhaupt mit Kindern gesungen und musiziert wird und welche Literatur bevorzugt wird. Eine Grundfrage ist dabei auch, ob während der Pandemie mehr oder weniger gesungen und musiziert wird, als davor und welche Musikgenres gehört werden. Durch die gewonnenen Erkenntnisse soll in der Ausbildung der Primarstufenpädagog*innen im Fach Musikerziehung auf die erforderlichen Förderbedarfe des außerschulischen Singens und Musizierens eingegangen und deren Kompetenzen vermittelt werden.

Einleitung

Der ursprüngliche Ausgangspunkt des Forschungsprojektes war der Umstand, dass der Projektinitiator neben seiner Hochschullehre an der Privaten Pädagogischen Hochschule Augustinum seit vielen Jahren im Pflichtschulbereich an sogenannten urbanen Brennpunktschulen – mit einem Migrationsanteil von bis zu 98 % der Schüler*innen – im Musikunterricht unter anderem österreichische Volks- und Kinderlieder vermittelt. Hierbei stellte er fest, dass das heimische Singen und Musizieren in den Familien immer mehr nachlässt und sich der musikalische Fokus immer mehr in die pädagogischen Bereiche der Bildungseinrichtungen der Kindergärten, Volksschulen und in die Sekundarstufe verschiebt.

Zudem stellte er sich die Frage: „Wie geht es mir damit, Kindern fremder Kulturen die eigene, ohne einen adäquaten Austausch, zu vermitteln?“ Schnell kam er auf die Intention, einen gegenseitigen, wechselwirkenden Transfer des traditionellen Liedgutes zu initiieren und die Kinder zu animieren, Liedgut aus der Kultur ihrer Eltern mit in die Schule zu bringen, um die Kulturgüter auszutauschen und diese in der Diversität des geschützten Klassenraumes alternierend zu erfahren.

Nachdem kurz vor Beginn des eigentlich geplanten Projektstarts im Frühjahr 2020 die weltweite COVID-19-Pandemie ausgebrochen war, verschob sich der Start der Untersuchung in den Sommer 2021. Die Thematik erweiterte sich durch die Umstände bedeutend und es wurden bis zum Sommer 2022 in 20 Klassen im urbanen und ländlichen Bereich Erhebungen durchgeführt. Der vorliegende Artikel stellt einen Zwischenbericht dar, die gesamte Projektdauer erstreckt sich bis 2026.

Problemaufriss, Theoriebezug und Zielsetzung

Erläuterung der Ausgangslage, des Bedarfs bzw. jener Aspekte, welche die Notwendigkeit des Projektes untermauern

Singen und Musizieren finden heute nicht mehr wie im ursprünglichen Sinn in der Familie und deren Umfeld statt. Es gibt aktuell sehr viele Untersuchungen, wie viel Aerosolaustritt das solistische oder chorische Kinder(chor)Singen hat (Stosiek 2020) – das Singen und Musizieren und deren Häufigkeit im familiären Kontext, vor und während der Pandemie, wurde bislang nicht untersucht.

Da das schulische Singen in der Pandemie lange untersagt war und – wie viele Pädagog*innen feststellen – die Häufigkeit des häuslichen Singens und Musizierens in den letzten Jahren rückläufig ist, soll die vorliegende Studie Klarheit über diese Umstände schaffen. Hinzu kommen die Fragen, wer heute noch mit den Kindern singt und wo überhaupt gesungen wird. Die Frage der gesungenen Literatur ist ebenso vorrangig wie jene, wie weit die gemeinsame Pflege der „eigenen“ Volksmusik heute noch verbreitet ist – mit dem Unterpunkt, zu ermitteln, inwieweit sich heimische Familien in Stadt und Land hinsichtlich des tradierten Liedgutes unterscheiden. Überaus interessant ist auch die Fragestellung an Kinder aus Familien mit Migrationshintergrund, ob die „eigene“ Volksmusik- bzw. das „eigene“ Liedgut noch gepflegt werden.

Dass das Singen und Musizieren mit Kindern gesundheitlich und ganzheitlich förderlich für alle Sinne, die soziale Kompetenz, die Intelligenzsentwicklung, die Konzentration, die musikalischen Begabungen, die Kreativität, die Emotionen und die allgemeinen schulischen Leistungen – mit all den Transfereffekten von Musik – bei Kindern ist, wird in zahlreichen Studien abgebildet (vgl. Altenmüller 2018; Bastian 2003; Degé & Schwarzer 2015; Jäncke 2012; Schellenberg 2004). Diese verschiedenen Längsschnittstudien zeigen deutlich, dass (der Vokal- bzw. Instrumental-) Musikunterricht einen positiven Einfluss auf die kognitiven und schulischen Leis-

tungen von Kindern hat. Es stellte sich auch heraus, dass musizierende Kinder einen erheblichen Vorteil im Schriftspracherwerb haben, da beim Musizieren und der Sprachproduktion ähnliche Areale im Gehirn aktiviert und benötigt werden. Ein weiterer Pluspunkt ist eine durchschnittlich bessere verbale Gedächtnisleistung, die zur Folge hat, dass sich auch die Intelligenzleistung steigert (vgl. Bastian 2003; Jäncke 2012; Jourdain 2001; Seither-Preisler & Schneider 2015). Fazit ist, dass sich erweiterter Musikunterricht sowohl auf schulische Leistungen als auch auf die Persönlichkeitsentwicklung der Kinder positiv auswirkt. „So besitzen musizierende Kinder ein besseres Wortgedächtnis, erkennen Emotionen im Stimmklang leichter und haben in einer lauten Umgebung weniger Probleme, Sprache zu verstehen“ (Altenmüller 2018, 76). Musizierende Kinder sind zudem kooperativer, hilfsbereiter und stärken durch das gemeinsame Musizieren die sozialen Kompetenzen (vgl. Altenmüller 2018, 76).

Hörerfahrung und damit frühe Hörerziehung (als älterer pädagogischer Begriff) ist seit vielen Jahrzehnten einer der Curriculum-Bereiche in Musikerziehung des österreichischen Lehrplanes für Volksschulen und die Sekundarstufe (siehe jeweiliges Bundesministerium). Nicht nur in diesem Fach ist die Förderung und Schulung des Gehörs unersetzlich – bereits ab dem Säuglingsalter ist es wichtig, mit Kindern das Hören zu fördern und üben. Die Entwicklung des Hörens bei Kindern ist ein ganzheitlicher Prozess auf der Grundlage von Reifung und Ausdifferenzierung des auditiv-neuronalen Systems und des Erlernens spezifischer „Hörleistungen“. Durch Wiederholung, nuancierte Veränderung, Ausweitung und Abgrenzung des Angebotes an nichtsprachlichen und sprachlichen Schallreizen können sich Hör-, Sprech- und Sprachkompetenz beim Kind aufbauen. Das Kind lernt, akustische Erscheinungen zu entdecken, zu erkennen, zu differenzieren, wiederzuerkennen und zuzuordnen. Im Fach Musikerziehung werden spezifische Hörerfahrungen ermöglicht und geübt. Für einen korrelativen Musikunterricht ist es bedeutsam zu wissen, welche Hörgewohnheiten die Kinder haben und welches Liedgut gehört wird. In Kinder- und Jugendstudien wie der großen Shell-Studie in Deutschland werden seit Jahrzehnten Bedeutung und Wichtigkeit des täglichen Musikkonsums in dieser Altersgruppe erhoben. Bis zu 96 % der Befragten geben an, täglich Musik (rezeptiv und aktiv) zu konsumieren und dass ein alltäglicher Lebensrhythmus ohne Musik nicht möglich wäre (vgl. Gruhn 2011; Hirler 2001; Maier-Karius 2009; Spitzer 2003).

Ein großer Aspekt des Forschungsvorhabens zielt darauf ab, für die häusliche Sing-, Musizier- und Hörpraxis von Kindern zwischen dem siebenten und 14. Lebensjahr den Ist-Stand zu erheben – ein weiterer zielt darauf ab, die Aktualität von Volksmusik und Volksliedern zu erforschen, um in der Folge musikpädagogische Handlungsschritte bzw. didaktische Konzepte erstellen zu können.

Einbettung in den theoretischen Bezug und in den wissenschaftsbezogenen Kontext

Bastian und Altenberg beschreiben die Förderung des verstärkten Einsatzes von Musik im Schulwesen mit der Steigerung des Sozialverhaltens, des räumlich-visuellen sowie logischen Denkens und der Empathie bei Kindern. Im Mittelpunkt der Langzeitstudie standen laut Bastian die Freude am Musizieren, am gemeinsamen Spiel und das Erleben musicalischer Erfahrungen, was die Wichtigkeit der Umsetzung von Melodie, Harmonie und Rhythmus im aktiven Musikunterricht und das Hören in der rezeptiven Anwendung belegt. Hierbei konnte gezeigt werden, dass eine verstärkte Beschäftigung mit jeglicher Form von Musik – sei es Singen, das Spielen eines Instruments, Tanzen, Notenlesen, Musikhören etc. – nicht nur eine positive Wirkung auf die Konzentrationsfähigkeit, die sprachliche Ausdrucksfähigkeit und auf das Gedächtnis hat, sondern auch die Motivation und Lebensfreude anhand von Musik gesteigert wird. Dies wirkt sich längerfristig auf die Leistung der Schülerinnen und Schüler und somit die Umsetzung von Musik in ihrer kreativen Gesamtheit aus (vgl. Altenberg 2018; Bastian 2003).

Neben dem Wahrnehmen und Hören der Musik sind auch das motorische Zentrum, Emotionen und unterschiedlichste Gedächtnissysteme beim aktiven Musizieren und dem Verarbeiten von Musik beteiligt. Das ist ein zusätzlicher Hinweis dafür, dass ohne bewusste Anstrengung durchgeführtes Singen und Musizieren förderlich für die neuronale Plastizität des Gehirnes ist (vgl. Jäncke 2012; Spitzer 2003).

Bekannte Studien von Schellenberg (2004), und Ho et al. (2003) zeigen auf, dass Musik, unter der Voraussetzung gerne und viel Musik zu machen, der stärkste Reiz für die Neuroplastizität ist, die ein Leben lang anhält, und das Gehirn damit aktiv für komplexe Aktivitäten macht. Weiters zeigte sich, dass ein verstärkter Vokal- und Instrumentalunterricht nicht nur positive Auswirkungen auf die kognitiven Leistungen und neuronalen Netzwerke der Schüler*innen in der Primarstufe hat, sondern auch auf den gesamten Körper und die sozialen Kompetenzen. Dies wurde vor allem im Bereich des Klassenmusizierens sichtbar, wo Kinder voneinander lernen, und Vorbilder sein können, wodurch sie in ihrer Persönlichkeitsentwicklung wachsen. Ähnlich bildet sich das im Bereich des gezielten Hörens und Wahrnehmens von Musik ab. Bei diesen Studien stellte sich zudem heraus, dass jene Kinder, die im jeweiligen Jahr Musikunterricht erhielten, ihre verbalen Gedächtnisleistungen – Anfänger um ca. 20% und Fortsetzer um ca. 10% – verbesserten, wohingegen sich die Leistung der Abbrecher um ca. 10% verschlechterte. In Bezug auf die visuelle Gedächtnisleistung ließ sich kein Gruppenunterschied feststellen. Fazit der Untersuchung ist, dass sich Musiktraining positiv auf die verbalen Gedächtnisleistungen auswirkt, die visuellen Leistungen aber nicht beeinflusst. Erwiesen wurde außerdem, dass verstärkter Musikunterricht eine geringe Steigerung des IQs bewirkt, die bis ins Erwachsenenalter anhält. Die bekannten Studien von Altenmüller (2018), Degé & Schwarzer (2015), Ho et al. (2003), Jäncke (2012) und Schellenberg (2004) bilden inhaltlich in vielerlei Hinsicht das Gleiche ab.

Derzeit sind keine aktuellen Studien zum Thema, ob und wieviel Volksmusik in den Familien gesungen und gehört wird, bekannt. Zudem scheint auch in keiner Studie – vor allem unter dem Pandemie-Aspekt – die Häufigkeit des häuslichen Singens auf, es gibt aber in Bayern einige Studien zum Aerosol-Ausstoß beim Singen von Kindern (vgl. Stosiek 2020).

Ziele des Forschungsprojektes und deren Qualitäten

Es soll dargestellt werden, wer im häuslichen Umfeld mit Kindern wann und wie oft welche Literatur singt. Ein weiterer Forschungsfokus wäre herauszufinden, wie man das gemeinsame Singen zuhause fördern kann.

Das Wissen über die pädagogischen und gesundheitlichen Vorteile des Singens und Musizierens mit den Transfereffekten der Musik erleichtert den zukünftigen Einsatz und die Planung der Unterrichtseinheiten von Musikpädagog*innen. Durch die Untersuchung wird dargestellt, wie häufig die Volksmusik in den Familien gesungen und gehört wird. Durch die Evaluierung kann man herausfinden, wo heute noch gesungen wird und welchen Stellenwert das schulische Singen und Musizieren hat.

In der musikalischen Disziplin der Hörerfahrung können durch diese Forschungsergebnisse pädagogische Schwerpunkte und Projektintentionen zielorientiert geplant und angewendet werden, das Hör-Repertoire kann zudem gezielt erweitert werden. In Migrationsfamilien kann man damit zusätzlich die Tradierung der „eigenen“ Volkslieder fördern und damit auch das Selbstbewusstsein und die Selbstverständlichkeit der Kinder mit nicht deutscher Muttersprache stärken. Darauf aufbauend könnte ein weiterer Forschungsfokus auf die pädagogischen Maßnahmen gelegt und der Dialog zwischen Pädagog*innen und Kindern sowie zwischen Pädagog*innen und Eltern unterstützt werden. Aufbauend auf dieses Forschungsprojekt könnte zudem in Zukunft eine Kooperationsforschung mit der Kunsthochschule Graz und/oder dem Steirischen Volksliedwerk erfolgen.

Konkretisierung des Vorhabens

Folgende Forschungsfragen sollen beantwortet werden:

1. Wie schätzen Kinder ihre Sing- Musizier- und Hörgewohnheiten hinsichtlich der Örtlichkeiten, dem Praxisintervall, dem familiären Umfeld der Literatur in der Pandemie ein
2. Wie hängen die Ergebnisse dieser Einschätzungen untereinander zusammen?
3. Wie hängen die Ergebnisse mit dem kulturellen Bezug in inklusiven Klassen von Schulen im urbanen Bereich (mit der Migration) im Vergleich zu ländlichen Schulen zusammen?
4. Wird und wurde vor und während Corona im Allgemeinen im häuslichen Umfeld der Kinder mehr oder weniger gesungen?
5. Inwiefern und in welchem Maße tradieren Kinder aus Migrationsfamilien das Liedgut aus der Kultur der Eltern beim gemeinsamen Singen und Musizieren in der Familie?
6. Inwiefern hängt das Ausmaß des rezeptiven Konsums von Musik (unterschieden nach der Art) mit der Pandemie zusammen?
7. Welchen Stellenwert hat die Musik im Lebensalltag der Befragten?

Es werden folgende Ziele mit dem Forschungsvorhaben verfolgt:

Es wird versucht, mehr über die derzeitige Sing-, Musizier- und Hörpraxis und das Umfeld zu erfahren, indem die Sing- und Musizier- und Hörpraxen vor und während der Pandemie untersucht werden.

Konkret erfasst werden:

- Orte und Häufigkeit des Singens und Musizierens von Kindern
- Begleitpersonen des Singens und Musizierens
- Repertoire des Singens und Musizierens inklusive des Volksliedes
- Sing- und Musiziergewohnheiten zu neuen Medien
- Repertoire des rezeptiven Hörkonsums
- Häufigkeit des Instrumentalspiels bzw. Erlernen eines Instrumentes bei Kindern
- Häufigkeit des Singens in der Muttersprache in Migrationsfamilien und die Kenntnis tradiertes folkloristischer traditioneller Musik verschiedener Völker und Regionen als spezifisches Kulturgut
- der Stellenwert von Musik für Kinder und Jugendliche
- Zusammenhänge zwischen kindlichen Selbstaussagen und der Einschätzung von Pädagog*innen bezüglich kindspezifischer Merkmale.

Erste Ableitungen hinsichtlich der gezielten Förderung des häuslichen Singens und Musizierens sollen anhand der Ergebnisse der Frage: „Wie und Wo kann die Schule ansetzen, um das häusliche/außerschulische Singen und Musizieren mit Kindern zu fördern?“, gestaltet werden. Bezüglich der Auseinandersetzung mit

der Praxis des Liedgutes in Migrationsfamilien: „Wo kann angesetzt werden, um das ‚eigene‘ Volkslied identitätsstärkend zu fördern?“

Forschungsdesign und Methodendarlegung

Im Projekt kommt als Erhebungsinstrument ein Fragebogen für Kinder zum Einsatz. Anhand dieses Fragebogens werden Hintergrundinformationen über die derzeitigen Sing- und Musizierpraktiken von Kindern zwischen dem siebten und 14. Lebensjahr erhoben.

In der Erhebung wird erfasst, wie Kinder im Alter von sieben bis 14 Jahren

- a. wo
 - b. wie oft
 - c. mit wem – gemeinsam oder alleine
 - d. welche Literatur – vor allem auch Volkslieder etc.
 - e. begleitet oder a-capella singen und musizieren
- und ob sie
- f. ein Instrument erlernen.

Zudem werden die Hörgewohnheiten der Schüler*innen erfragt und ob die Kinder von österreichischen- und Migrationsfamilien Lieder in der Sprache der Eltern erlernen und damit das Liedgut der Heimat tradiert wird. Zudem werden der Einsatz und die Beherrschung von Volksliedern bei österreichischen Kindern und Kindern aus Migrationsfamilien erfasst und verglichen.

Zwischenergebnisse und Ausblick

Nach Auswertung der Fragebögen der ersten Untersuchung kann man erkennen, dass ...

- ... für 63 % der Kinder in dieser Altersstufe in erster Linie für das gemeinsame Singen die oder der Pädagog*in verantwortlich ist. Niemand im Familienbereich, eingeschlossen die Eltern, Großeltern du Geschwister singt mit ihnen gemeinsam so viel.
- ... die Kinder in diesem Alter das gemeinsame Singen und Musizieren im Allgemeinen lieben und das mit 78 % bestätigen.
- ... 73 % der Kinder in der Stadt gerne gemeinsam Volkslieder aus der Heimat der Eltern in deren Sprache singen. Im Vergleich ist es erstaunlich, dass Stadtkinder mit Migrationshintergrund mehr Volkslieder kennen und singen als gleichaltrige Landkinder aus österreichischen Familien. Hier gilt es nach Ende der Studie im Vergleich zu schauen, wie sich dieser Umstand verändert oder manifestiert hat.
- ... während der COVID-19 Pandemie 72 % der Kinder zuhause mehr gesungen haben – ein Umstand, der sicher dem Onlineunterricht im Homeschooling geschuldet ist.

Aus der 24-jährigen Unterrichtspraxis des Studienleiters, im Austausch mit Musikpädagog*innen und Professor*innen kann zudem folgendes festgestellt werden:

- Durch Volksmusik können Kinder nicht nur musikalisch gefördert werden, sondern auch einen wichtigen Zugang zu ihrer kulturellen Heimat erhalten. Es ist eine wertvolle und gleichzeitig erfreuende Methode der musikalischen Erziehung, die Tradition und Moderne verbindet. Man kann feststellen, dass das Singen von Volksmusik mit Kindern in Österreich zahlreiche Vorteile hat, die sowohl kulturelle als auch pädagogische Aspekte betreffen.
- Kinder erfreut jede Literatur, die sie begeistert und begeisternd vermittelt wird – das müssen keine neuen deutsch- oder englischsprachigen Popsongs sein, die täglichen Airplay genießen. Viele Beispiele der steirischen und österreichischen Schulchor-Szene zeigen das bei den seit 1948 regelmäßig stattfindenden Bezirks-, Landes- und Bundesjugendsingen. Hier werden Volkslieder im Pflichtliederprogramm von Kindern und Jugendlichen genauso gerne gesungen wie moderne Liedliteratur. Der Autor dieser Studie erlebt bei Schulchorkonzerten eine erfreulich groß Begeisterung für dieses Genre. Die neue aufblühende Szene der Vokalist*innen und Instrumentalist*innen im Volksmusik- und Blasmusikbereich im ländlichen Bereich bestätigt diesen Trend zudem.

Nach einem Zeitraum von fünf Jahren nach dem Höhepunkt der COVID-19-Pandemie, im Jahr 2026 wird eine vergleichende Untersuchung zur Gegenüberstellung der Daten durchgeführt.

Ob den verschiedenen Bereichen und Themen der breitgestreuten Untersuchung könnte man in Zukunft aufbauend noch weitere Forschungen zu den spannenden Fragen dieses Forschungsprojektes machen. Nachdem die Intentionen sehr breit gespannt sind, könnte man einzelne Teilbereiche herausnehmen und tiefer erforschen oder in anderen Settings betrachten. Folgende Fragen könnten sich daraus beispielsweise für zukünftige Forschungsprojekte ergeben:

- Singen die Kinder fünf Jahre nach der Pandemie mehr oder weniger in der Familie? Wer singt heute noch mit Kindern? Ist die Schule als einziger Trainingsort der Stimme verblieben?
- Haben Kinder, die Volkslieder singen, mehr Bezug zur Heimat?
- Haben Migrationskinder zur ehemaligen Heimat der Eltern über Volkslieder einen tieferen Bezug?
- Welche Personen singen mit Kindern fünf Jahre nach der Pandemie?
- Werden Volkslieder im Allgemeinen mehr oder weniger tradiert?

Quellenverzeichnis

- Altenmüller, E. 2018. *Vom Neandertal in die Philharmonie: Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann.* Berlin: Springer.
- Bastian, H. G. 2003. *Kinder optimal fördern - mit Musik: Intelligenz, Sozialverhalten und gute Schulleistungen durch Musikerziehung* (= Serie Musik 8381), 3. Auflage. Mainz: Schott.
- _____. 2007. *Kinder optimal fördern – Mit Musik*, aufgerufen am 12.02.2021. <http://www.primus-badabach.de/Wissenschaftliche%20Studien/Kinder%20optimal%20foerdern%20-%20mit%20Musik.pdf>.
- Bayerischer Rundfunk. 2019a. *Musikforschung: Musik in der Hirnforschung*, aufgerufen am 28.12.2020. <https://www.br.de/wissen/musik-forschung-hirnforschung-100.html>.
- _____. 2019b. *Musikforschung: Musizieren macht Schlau*, aufgerufen am 30.01.2021, <https://www.br.de/wissen/musik-forschung-musikalitaet-intelligenz-100.html>.
- Degé, F., & G. Schwarzer. 2015. „Musik und kognitive Entwicklung“. In *Musik und Medizin: Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, hg. von G. Bernatzky & G. Kreutz, 360–373. Wien: Springer. https://www.researchgate.net/profile/Guenther-Bernatzky/publication/281002987_Musik_und_Medizin_Chancen_fuer_Therapie_Prävention_und_Bildung_edited_volume/links/56b4797d08ae636a540f4079/Musik-und-Medizin-Chancen-fuer-Therapie-Prävention-und-Bildung-edited-volume.pdf.
- Gruhn, W. 2010. *Anfänge des Musiklernens: Eine lerntheoretische und entwicklungspsychologische Einführung*. Hildesheim: Olms.
- _____. 2011. *Kinder brauchen Musik: Musikalität bei kleinen Kindern entfalten und fördern*, 2. Auflage. Weinheim: Beltz.
- Hirler, S. 2001. *Wahrnehmungsförderung durch Rhythmus und Musik* (4. Aufl). Freiburg im Breisgau: Herder.
- Ho, Y.-C., M.-C. Cheung & A. S. Chan. 2003. “Music training improves verbal but not visual memory: Cross-sectional and longitudinal explorations in children”. *Neuropsychology* 17(3), 439–450.
- Jäncke, L. 2012. *Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie*, 2. Nachdruck. Bern: Huber.
- _____. (2015). „Musik und Hirnplastizität“. In *Musik und Medizin: Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, hg. von G. Bernatzky & G. Kreutz, 50–67. Wien: Springer. https://www.researchgate.net/profile/Guenther-Bernatzky/publication/281002987_Musik_und_Medizin_Chancen_fuer_Therapie_Prävention_und_Bildung_edited_volume/links/56b4797d08ae636a540f4079/Musik-und-Medizin-Chancen-fuer-Therapie-Prävention-und-Bildung-edited-volume.pdf.
- Jourdain, R. 2001. *Das wohltemperierte Gehirn: Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Nachdruck. Heidelberg: Spektrum, Akad. Verl.
- Maier-Karius, J. 2009. *Beziehungen zwischen musikalischer und kognitiver Entwicklung im Vor- und Grundschulalter* (= Beiträge zur Musikpsychologie 8). Berlin: LIT-Verl.
- Schellenberg, E. G. 2004. “Music Lessons Enhance IQ”. *Psychological Science* 15(8), 511–514. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00711.x>.

Seither-Preisler, A. & P. Schneider. 2015. „Positive Effekte des Musizierens auf Wahrnehmung und Kognition aus neurowissenschaftlicher Perspektive“. In *Musik und Medizin: Chancen für Therapie, Prävention und Bildung*, hg. von G. Bernatzky & G. Kreutz, 376–393. Wien: Springer. https://www.researchgate.net/profile/Guenther-Bernatzky/publication/281002987_Musik_und_Medizin_Chancen_fur_Therapie_Prävention_und_Bildung_edited_volume/links/56b4797d08ae636a540f4079/Musik-und-Medizin-Chancen-fuer-Therapie-Prävention-und-Bildung-edited-volume.pdf.

Spitzer, M. 2003. *Musik im Kopf: Hören, musizieren, verstehen und erleben im neuronalen Netzwerk*, 2. korrigierter Nachdruck der 1. Auflage. Stuttgart: Schattauer.

Stosiek, T. 2020. *Entwarnung klingt anders. Chorsingen und Corona: Studie macht Aerosole sichtbar*, abgerufen am 11.03.2025. <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/chor-corona-chorstudie-singen-infektionsgefahr-br-muenchen-erlangen-100.html>.

Hans-Peter Weingand

Sex and the City

Städtische Lieder und Sprüche aus dem frühen 19. Jahrhundert

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 123–129.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-11>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Hans-Peter Weingand, freiberuflicher Historiker & Kulturwissenschaftler, weingand@gmx.at

Abstract

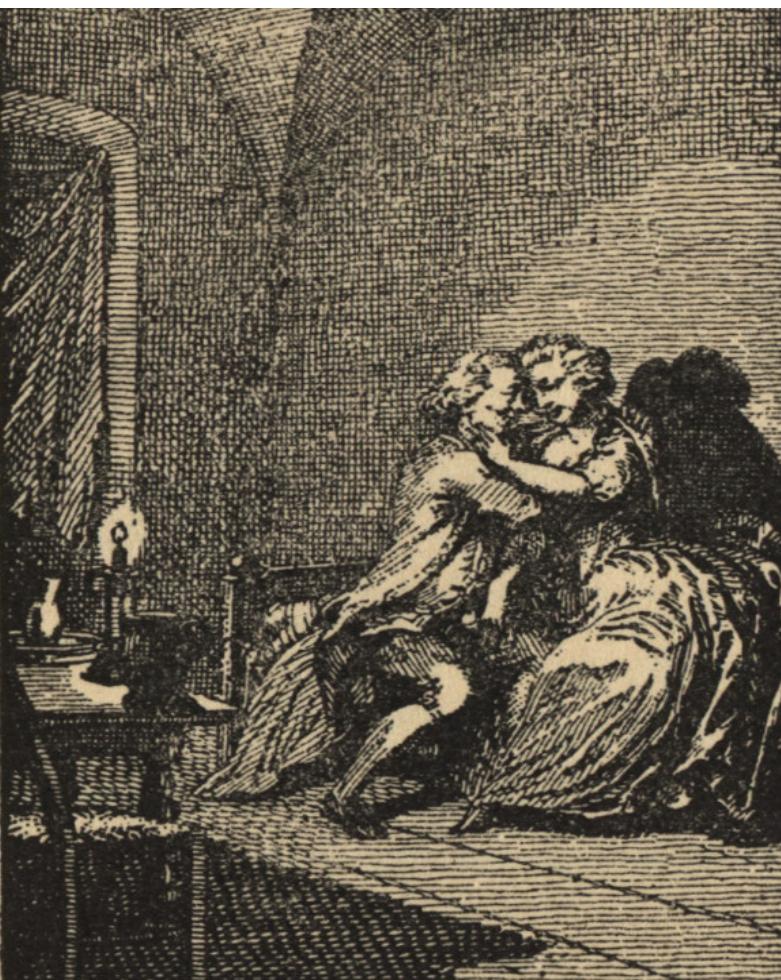
Contrary to theological, medical and legal literature of the time, such “smutty” songs and sayings are, in fact, the only texts that lend the common folk of the early nineteenth century any sort of voice. On the one hand the songs reflect the contemporary patriarchal social structures; on the other they reveal clearly that women were nevertheless far from being mute or passive beings. Quite apart from the songs sung and danced to by servants and peasants of both sexes, we discover that the educated bourgeoisie delighted in erotic and sometimes even pornographic take-offs or spoofs of works by Schiller, Mozart or Nestroy.

Zusammenfassung

Im Gegensatz zu den theologischen, medizinischen und juristischen Diskursen sind „schmutzige“ Lieder und Sprüche de facto die einzigen Texte dieser Zeit, welche den „einfachen Leuten“ des frühen 19. Jahrhunderts eine Stimme geben. Die Lieder spiegeln einerseits die patriarchalen Verhältnisse wider, sie zeigen aber auch, dass Frauen damals keineswegs stumm und nur passive Wesen waren. Jenseits der Lieder, die Mägde und Knechte beim Tanz sangen, erfreuten sich Angehörige des Bildungsbürgertums an erotischen bzw. pornografischen Umdichtungen der Werke von Schiller, Mozart oder Nestroy.

Im Jahr 1859 machte der Germanist Karl Weinhold zu den heimischen Volksliedern folgende Bemerkung: „Sehr natürlich ist die Liebe in allen Tönen und Farben der hauptsächliche Inhalt dieser Gesänge; wir begegnen darin zarten, reinen Gefühlen, aber noch mehr derben, und ein guter Theil lässt sich auch in einer möglichst umfassenden Sammlung nicht mittheilen“ (Weinhold 1859, 77).

Spezifische Dimensionen menschlicher Sexualität und ihrer verbalen Ausdrucksformen lassen sich nicht mitteilen – tatsächlich ist die sexuelle Sphäre in diesen Liedern so deutlich, dass man sie in den „normalen“ Editionen nicht findet. Interessierte mussten und müssen daher unveröffentlichte Handschriften aus dem 19. Jahrhundert durchforsten und spezielle Publikationen zu Rate ziehen, die sich der Dokumentation solcher Texte in nummerierten Privatdrucken „nur für Gelehrte“ jenseits des Buchhandels widmeten. Die gedruckte Überlieferung spiegelt somit das damalige Liedgut nicht wider, da die Herausgeber sich entweder auf die sexuelle Sphäre spezialisierten oder diese völlig ausblendeten.



„Taschenbuch für Grabennymphen auf das Jahr 1787“ von Joseph Richter, ein Führer rund um die Prostitution in Wien.

Wienbibliothek, Signatur Secr-A 761.

Zum Vierzeiler als Medium der einfachen Almbewohner:innen hatte sich Werle 1884 wie folgt geäußert:

Der Alpensohn legt in diesen vier Zeilen Alles nieder, was er denkt und fühlt, ja oft sein bestes Geheimniß, seine Laune, seinen Schmerz, seine Freude; Alles, was ihn bewegt und am Herzen liegt singt er unverhohlen in geraden, schlichten Worten aus . . . (Werle 1884, 478)

¹ StLA, Nachlass Anton Werle, Karton 4, Heft 40 und Karton 5, Heft 41a.



„Eine Tanzattitüde, eigentlich Scene der Erholung nach der Mahd“ von Johann Lederwasch aus der „Knaffl-Handschrift“, Fohnsdorf 1813. Stmk. Landesarchiv, HS 580, S. 385.

schaft uralter „arischer“ Überlieferung sahen, das der austrofaschistische Ständestaat zum gesellschaftlichen Idealbild erhoben und dem die NS-Ideologie höchstens den Katholizismus austreiben wollte, musste hier moralisch gerechtfertigt werden. Im Gegensatz zum städtischen Milieu seien die Seelen der Landkinder rein. Josef Pommer fuhr 1896 fort:

Das Volkslied im allgemeinen ist auch dort, wo es geschlechtliches Leben berührt, nicht unkeusch. Es behandelt den Gegenstand wie irgend einen anderen als etwas natürliches und Lüsternheit ist ihm fremd. Wie wir es ganz unanständig finden, wenn kleine Kinder, die den Geschlechtsunterschied noch nicht kennen, sich nackt zeigen, ebenso unanständig sollten wir die Berührung geschlechtlicher Verhältnisse im Volksliede finden. (Pommer 1896, 111)

Karl Liebleitner, einer der eifrigsten Liedsammler Österreichs, machte sich über diese Ansichten lustig:

Wären die Liedchen, die ich meine, Sumpfpflanzen, sie wären nicht in der reinen, würzigen Bergluft aufgeblüht. Die modernen Operetten, Kabarette und Tingeltangel, die den „feinsten“ Gesellschaftskreisen zugrinsen, meide ich – sie sind mir nach all dem, was sich bisher vom Lampenlicht ins Tageslicht zu mir verirrt hat, – zu unzüchtig. (Liebleitner 1921, 46)

Die Sichtung und Auswertung dutzender Lieder und ca. 2.000 Vierzeiler aus dem Zeitraum 1800 bis 1850 ergab nicht nur ein stimmiges Bild des Umgangs der Öffentlichkeit mit Sexualität in Österreich im frühen 19. Jahrhundert (Weingand 2021). Das Material kann auch für die Fragestellung genutzt werden, ob es zwischen Stadt (Wien als Hauptstadt eines Kaiserreiches) und Land bemerkenswerte Unterschiede im Liedgut gibt. Nimmt man, wie hier beispielhaft durchgeführt, Vierzeiler der

sexuellen Sphäre und vergleicht diese mit thematisch ähnlichen Texten aus ganz Österreich, dann sind diese aufgezeichneten „[schmuzzige Zotten und Posse](#)n“ (vgl. Weingand 2022) praktisch nicht zu unterscheiden. Was nicht verwundert, stammt doch gerade im 19. Jahrhundert ein Großteil der Wiener Bevölkerung vom Land.

Was allerdings zu finden ist, ist eine größere Vielfalt an Texten: Intellektuellen Schichten machte es Spaß, bekannte Gedichte pornografisch umzuschreiben – allerdings mit korrekten Versmaßen. So entstanden angebliche *Hetärenlieder* als Hexameter. Lateinkundige Besucher höherer Schulen fanden Freude am Vortrag dutzender kleiner Gedichte mit sexuellem Inhalt und solche Lieder gaben Musiker gegen ein paar Münzen im Wiener Prater zum Besten. Insbesondere Liederbücher von Soldaten informieren über Orte der Prostitution. Beim wechselseitigen Singen meist spöttischer und oft spontan gedichteter Lieder standen Mädchen den Burschen nicht nach: Auch Spott zum Thema Potenz oder zu Penisgrößen fehlt nicht.

Was sich nur in der Stadt zeigen lässt, ist die Übernahme von Melodien aus Opern oder Theaterstücken, gekoppelt mit dem Umschreiben der Texte. Lieder vom Theater, in denen manche Stücke jahre- und Jahrzehntelang gespielt wurden, waren allgemein bekannt und eigneten sich für erotische/pornografische Umdichtungen.

Die Handschrift *Volkslieder aus Wien. 18. Jahrhundert* aus der Wienbibliothek überliefert eine Adaptierung aus Mozarts *Zauberflöte*, in der der „Vogelfänger“ seine „Ware“ anpreist, vor allem seine „Nachtigall“, die „kaum 16 Sommer alt“ ist: „Mit einem Wort, der vögeln will / die schönen Mädchen in der still / der komm nur in mein Vogelhaus / und such sich was zum vögeln aus“ (Volkslieder aus Wien o.J., fol. 58).

Mit derselben Melodie war „Der Meister Nagelschmiedt. In dem Tone des Vogelfängers aus der Opera“ zu singen:

Wer nageln will nimm sich in Acht, daß er kein junges Schmiedl macht.

Er hätte dann die Teufels Noth der Bub schrie täglich nur ein Brod.

Und wird er dann erwachsen seyn, so schlägt er Mädchen Nägel ein,

Bey einer solchen Narretey wär nichts als lauter Kinderg'schrey

(Volkslieder aus Wien o.J., fol. 142v–144v).

Ein zweites Beispiel liefert eine *Handschriftliche Sammlung von erotischen Gedichten und Scherzen aus dem Vormärz, die mit 1837 datierte Parodien des „Kometenlieds“* („Die Welt steht auf kann Fall mehr lang . . .“ aus Nestroy Lumpacivagabundus) enthält. Auf S. 357 geht es in einer Strophe zunächst um Analverkehr und dann:

A so a warmer Brueder, der machts gar nicht schön, der vögelt bloß Männer, und läßt d' Madln gehen.

Mancher tut sich beim Vögeln recht sakrisch plagen, im andren Tag muß er in Schwaf im Schneitzüchel tragen.

Da wird an bald Angst und Bang Mit der Fotz tut es nimmer mehr lang.

(Handschriftliche Sammlung o.J., 357)

Mit dieser Strophe haben wir nicht nur eines der wenigen Beispiele für das Vorkommen homosexueller Handlungen in populären Liedern (andere Beispiele behandeln meist Kleriker und dienen dem Zöllibatsspott), es ist mit dem „warmen Bruder“ sprachlich mit Abstand der erste Beleg für die Verwendung von „warm“ im Sinne von „schwul“ bzw. homosexuell in Österreich (vgl. Skinner, 355–357).

Vierzeiler aus Stadt und Land

Folgend Beispiele aus der Handschrift *Volkslieder aus Wien* (o. J. [um 1800]) bzw. Beispiele aus ganz Österreich aus Webinger (1929), jeweils mit Foliierung bzw. Paginierung und Nummer in Klammer.

Volkslieder aus Wien (um 1800)

I laß di nit drüber, geh laß mi ung'schorn
Du hast all zwo Gogerln beim Boda verlorn.
(fol. 117v, Nr. 6)

Zweymal hab is g'flickt und so wie es ghört
Und dann hat sies zum drittenmahl a no begehrt
(fol. 118, Nr. 15)

Mei Schatz is a Schütz, kann gut Hasen schiessen
Kann gut vögeln und hat gar an süßen.
(fol. 123, Nr. 58)

Heats wenn i mein Buam aufn Hosenknopf greif
Ey so steht ihm der Schwaf, wie a Hebriegl steif.
(fol. 123v, Nr. 64)

I laß di nit drüber hast gar an Dicken
Ey i fürcht mich i kunt amal davon dasticken.
(fol. 123v, Nr. 66)

Er sitzt auf'n Sessel und i auf der Bank
Er greift mas mein Pumperl
Und i führ ihm d' Hand
(fol. 133, Nr. 154)

Mei Schatzl is g'schossen und is volla Schröt
Es hat's ana g'schossen ders gar nicht versteht
(fol. 207, Nr. 210)

Und unser Pfarrer haust a nit übel
Denn er vögelt sein Köchin und scheist auf die Bibel
(fol. 137, Nr. 193)

Edition Webinger (1929)

Mei Schatz is a Jaga(r), weil er goa(r) do gern schiaßt,
und ea hat in Schrotbeutl zwischen dö Füaß
Kimpling (S. 91, Nr. 122)

Zehnmalhunda(r)tausend, lusti(g) is s Mausn,
lusti(g) is s Zipfö(l)ziagn, daß ma(r) kloanö Kinda(r) kriagn.
Ranshofen (S. 169, Nr. 839).

Mei Schatz is a Mötzgar In Unta(r)land drunt,
hat an sakrischen Stecka(n) und an koih(l)schwoa(r)zn Hund
Diersbach (S. 89, Nr. 111)

S Dindl hat s Zipfö(l)pritschn Und a krumps Lo(ch),
Da Bua bingt n nöt einö, hiatzt schütt ar a so.
Braunau (S. 187, Nr. 1009)

Steig aber! Steig aber! bist eh schon lang droben;
du möchst mirs sonst zreißen, ist eh schon weit zklobn.
Söchau (S. 182, Nr. 960)

I han a Paar Nußn in Sack, han sie schon griffen,
S Mensch hat an Buam im Bauch,
er hat schon pfiffen.
Molln (S. 174, Nr. 879)

Und s Deandl hat gsagt, lög di eina zu mia,
aba(r) wenn ma was gschiacht
mueßt ma guet stehn dafua(r)!
Tirol (S. 178, Nr. 920)

Unser Herr Pfarrer Kann Lesen und Schreiben;
Schwanzen noch besser Als Teufelaustreibn.
Söchau (S. 162, Nr. 776)

Quellenverzeichnis

Handschriftliche Sammlung von erotischen Gedichten und Scherzen aus dem Vormärz. o. J. Handschriften-sammlung der Wienbibliothek. Sign. H.I.N. 5475.

Liebleitner, Karl. 1921. „Das Erotische im alpenländischen Volkslied.“ *Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege* 23: 46–48.

[Meyer, Gustav]. 1888. „Vierzeilen aus den österreichischen Alpen.“ *Kryptádia* 4: 79–133.

Pommer, Josef. 1896. „Über das älplerische Volkslied, und wie man es findet.“ *Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins* 27: 89–131.

Schatz, Kurt. 2016. „Werle, Anton.“ In *LiedSammlerVolk. Volksliedsammler und -sammlerinnen in der Steiermark*, herausgegeben von Helmut Brenner, Juan Bermúdez, Lisa Fellner und Kurt Schatz u. a., 273–276. Graz: Steirisches Volksliedwerk.

Skinner, Jody. 1999. *Bezeichnungen für das Homosexuelle im Deutschen. Band 2. Ein Wörterbuch*. Essen.

Uther, Hans-Jörg. 1996. „Kryptádia“. In *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 1, Sp. 528–553. Berlin u. a.

Volkslieder aus Wien. [18. u. 19. Jh., Anm.] o. J. Handschriften-sammlung der Wienbibliothek. Sign. H.I.N. 55795.

Webinger, Alfred. 1929. *Das Minnelied des deutschen Land- und Stadtvolkes*. Leipzig: Ethnologischer Verlag Dr. Friedrich S. Krauss.

Weingand, Hans-Peter. 2021. *Sexualität und Öffentlichkeit im frühen 19. Jahrhundert. Forschungsprobleme, Sammlungsstrategien, Intermedialität am Beispiel von Liedern und Bildern aus Österreich*. Ilmtal-Weinstraße: Jonas Verlag.

. 2022. „‘Schmuzzige Zotten und Possen’. Diskurse über Sexualitäten in Österreichs Tanzliedern im frühen 19. Jahrhundert.“ *Hamburger Journal für Kulturanthropologie. Themenheft Anthropology of Sex, Gender and Bodies. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Alltägliches*, herausgegeben von Manuel Bolz et. al., 517–532.

Weinhold, Karl. 1859. „Ueber das deutsche Volkslied in Steiermark.“ *Mitteilungen des Historischen Vereines für Steiermark* 9, 61–84.

Werle, Anton. 1884. *Almrausch. Almliada aus Steiermark*. Graz: Josef Kienreich.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. v. F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 130–131.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Florian Wimmer, Steirisches Volksliedwerk
florian.wimmer@steirisches-volksliedwerk.at

Sarah Weiss, Institut für Ethnomusikologie, Kunsthochschule Graz
sarah.weiss@kug.ac.at

Dietmar Bresnig, Private Pädagogische Hochschule Augustinum
dietmar.bresnig@pph-augustinum.at

Kay Kaufman Shelemy is the G. Gordon Watts Research Professor of Music and Professor of African and African American Studies at Harvard University and a past-president of the Society for Ethnomusicology. Her most recent monograph, *Sing and Sing On. Sentinel Musicians and the Making of the Ethiopian American Diaspora*, was published by University of Chicago Press in 2022.

Eva Becher, Studium Germanistik, Geschichte, Sozialkunde an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 20 Jahre gymnasiales Lehramt in München, 18 Jahre Leitung der Fachgruppe Volkskultur im Kulturreferat München, Systemische und Analytische Beratung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Florian Wimmer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Steirischen Volksliedwerk. Daneben ist er Doktorand am Institut für Ethnomusikologie der Kunstuniversität Graz (Dissertation über lokales Musizieren im ländlichen Alpenraum am Beispiel einer musikalischen Ethnographie im Salzburger Lungau).

Daniel Fuchsberger studierte Jazz-Schlagzeug und Jazz-Arrangement und -komposition an der Kunstuniversität Graz (Abschlüsse mit Mag. art. 2006 und 2007), spielte und spielt jedoch immer schon angewandte Volksmusik auf dafür geeigneten Instrumenten. Neben seiner Tätigkeit als freischaffender Musiker ist er Mitarbeiter im Steirischen Volksliedwerk und hält einen Lehrauftrag an der Kunstuniversität Graz (Jodeln).

Felix Morgenstern ist Postdoctoral Researcher an der University of Limerick. Zuletzt war er Dozent für Ethnomusikologie an den Universitäten Wien und Würzburg. Davor war er als Postdoc am Institut für Ethnomusikologie der Kunstuniversität Graz beschäftigt, wo er das FWF-Projekt „Irish Folk in Österreich“ (Projektnummer M3292G) leitete. Außerdem ist Morgenstern professioneller Irish-Folk-Musiker und spielt irischen Dudelsack. Sein erstes Buch *Irish Traditional Music in Germany: Nationalism, Nostalgia, and Intercultural Transactions* erscheint 2026 bei Equinox Publishing.

Jesse Freedman is Visiting Assistant Professor of Global Musicology at the Eastman School of Music - University of Rochester, Rochester, New York, USA. His work focuses on the histories and legacies of the Latin American political song movement *nueva canción* (new song) in the former German Democratic Republic.

Sarah Weiss is Professor for Ethnomusicology and Director of the The Doctoral School at the Institute for Ethnomusicology at the Kunstuniversität Graz (KUG). Her research focuses on Southeast Asian cultures and performance, gender studies, postcoloniality, and hybridity studies. With articles in many journals and edited volumes, her most recent monograph, *Ritual Soundings: Women Performers and World Religions*, was published by University of Illinois Press.

Magdalena Maria Wolf ist Pre-Doc-Universitätsassistentin für Choreomusicology am Institut für Ethnomusikologie der Kunstuniversität Graz. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Vermittlung von Klang und Bewegung im International Folk Dance. In ihrer Masterarbeit (2024) untersuchte sie die Aufführungspraxis und Bewegungsnotationen des Steirischen Volkstanzes. Im Rahmen einer „fieldwork at home“ erforschte sie dafür die tänzerische und musikalische Volkskulturszene in Graz und der Steiermark.

Dietmar Bresnig ist Professor für Musik an der Privaten Pädagogischen Hochschule Augustinum Graz. Er forscht und publiziert im Bereich der Volksmusik und der Lernmotivation durch Musik. Er ist Komponist und Arrangeur und ist im Weltmusikbereich von Volksmusik bis Latin tätig.

Hans-Peter Weingand ist Historiker und Kulturwissenschaftler und veröffentlichte zahlreiche Publikationen insbesondere zur Rechtsgeschichte der Homosexualität, zu Intersexualität in der frühen Neuzeit, zu Sexualität und Öffentlichkeit im frühen 19. Jahrhundert und zur Fachgeschichte der Volkskunde sowie (mit Paul Horntrich) zur Geschichte des Beate Uhse-Konzerns.