

Eckehard Pistrick (Köln)

Visuelle oder klangliche Spuren? – „Übersetzungsstrategien“ von Migrationserfahrung in Graswurzel-Kulturarbeit und Ausstellungskonzepten

Die Erstaufnahmeeinrichtung, das Flüchtlingslager, das Camp¹ – unter einer Vielzahl von Namen hat sich unter spezifischen (geo)politischen Rahmenbedingungen im Kontext von Migrationsbewegungen ein neuer nichtöffentlicher Raum, ein ethnographisches Feld herausgebildet, das zunehmend neben Politikwissenschaftler*innen auch die Aufmerksamkeit von Ethnolog*innen, Sozialwissenschaftler*innen, Soziolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen auf sich zieht. Das Auftauchen eines neuen, mobilen und ständig fluktuierenden ethnographischen Feldes stellt entscheidende Fragen auch an die Musikwissenschaft und Musikethnologie, an das Selbstverständnis der Musikethnolog*innen und an die Grundausrichtung einer ganzen Wissenschaftsdisziplin. Bei einem Feld, das sich im Spannungsfeld zwischen staatlich verordneter Kontrolle und Formalität und spezifischen Formen der selbst organisierten Informalität verordnet, sind dies in besonderer Weise Herausforderungen logistischer, methodologischer, und ethischer Art.²

Das Flüchtlingslager generiert hybride Kreativität, es erfordert alternative Zugänge und eine neue Form empathischen wissenschaftlichen Arbeitens im Bewusstsein der komplexen Wechselbeziehungen zwischen einer humanitären Notsituation, menschlicher Existentialität und Kreativität. Es erfordert aber auch experimentelle Formen, um diese Kreativität in einer kultursensiblen und ethisch vertretbaren Weise jenseits wissenschaftlicher Verschriftlichung sichtbar zu machen. Dabei ist zu bedenken, dass Ethnolog*innen zunehmend im Rahmen einer „public ethnography“³ mit der Zielstellung einer öffentlichkeitsrelevanten Anwendbarkeit und Relevanz ethnographischen Wissens agieren. Diese zunehmende Wahrnehmung von ethnographischer Forschung in der Öffentlichkeit und das gleichzeitige Streben der Ethnolog*innen, sich aktiv in öffentliche Diskurse einzubringen, wirft eine Vielzahl von Fragen auf. Welche (kulturelle) Übersetzungsleistung wird von Ethnolog*innen gesellschaftlich erwartet? Welche Formen der Öffentlichkeit wollen Ethnolog*innen damit ansprechen? Welche Interaktionen entstehen, wenn der Ethnolog und die Ethnologin in den Austausch mit der Öffentlichkeit eintritt und inwieweit beeinflusst dies die Privatsphäre und das Alltagsleben seiner/ihrer „Informant*innen“? Fassin beschreibt „public ethnographers“ als Forscher „who, although they take full responsibility for their analyses and

1 Die national spezifischen Begrifflichkeiten sind in Italien „Centri di Identificazione ed Espulsione“ („Identifikations- und Ausweiszentren“) und in Frankreich „Centres d'accueil pour les demandeurs d'asile“ („Aufnahmezentren für Asylbewerber“).

2 Drei Arbeiten, die sich mit den allgemeinen ethischen (In)fragestellungen des ethnographischen Felds Flüchtlingslager befassen sind: Liisa H. Malkki, *Purity and Exile. Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago und London 1995; Carolina Kobelinsky, *L'accueil des demandeurs d'asile. Une ethnographie de l'attente*, Paris 2011; und Michel Agier, *Managing the Undesirables. Refugee Camps and Humanitarian Government*, Cambridge 2011.

3 Siehe Didier Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told. The Politics of Public Ethnography*, Durham und London 2017.

statements, they owe much of their understanding to the people they study and work with. They are both *independent* and *indebted*“.⁴ Daraus ergibt sich für ihn die Charakterisierung von „public ethnography“ als ein demokratisch geprägtes Unternehmen, bei dem man die Wissensproduktion der Sozialwissenschaftler*innen bewusst einer öffentlichen Diskussion aussetzt und damit gleichzeitig die soziale Intelligenz einer Öffentlichkeit anerkennt.

Eine Grundfrage in Bezug auf die Übersetzungsleistung von Ethnograph*innen und die Popularisierung ethnographischen Wissens ist: Welche Übersetzungsformen können Ethnograph*innen für die Darstellung menschlicher Erfahrungshorizonte nutzen?⁵

Dabei scheint mir als Musikethnologen das Austesten von neuen Wegen jenseits der Schriftlichkeit, geleitet vom Gedanken der Sicht- und Hörbarmachung bereits vorhandener kreativer Potentiale zielführend zu sein. Dies schließt in den meisten Fällen die Verknüpfung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ansätzen ein. Viele Präsentationsformen wie etwa Klanginstallationen sowie multimediale und multisensorische Museumskonzeptionen haben versucht, Migrationsphänomene und deren klangliche Aspekte sicht- und hörbar zu machen.⁶ In diesem Artikel versuche ich, zunächst allgemein das Verhältnis von materiellen zu den immateriellen Spuren von Migranten in der medialen und künstlerischen Berichterstattung zu umreißen, ehe ich am Beispiel eines mit verantworteten Graswurzel-Kulturprojekts⁷ in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung erläutere, wie die akustische und multisensorielle Dimension von Migration erfasst und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Anhand der Betrachtung einiger beispielhafter ästhetischer Konzeptionen zeige ich Problemstellungen auf und versuche das Potential dieser künstlerischen Auseinandersetzung für musikethnologische Diskurse zu erkunden. Dabei wird auch die Frage nach der Verantwortung des/der Musikethnolog*in gestellt, ob und wie man gerade diese immateriellen, akustischen Spuren innerhalb einer stark visuell und textorientierten medialen Berichterstattung über Migrationsphänomene hörbar machen sollte. Anschließend wird sukzessive die Idee von „Gegenbildern“ und „Gegenklängen“, die Gegendiskurse generieren können, entwickelt.

Mediale und künstlerische Berichterstattung über die „Flüchtlingskrise“

Die vorherrschende mediale, aber auch die künstlerische Berichterstattung über die sogenannte „Flüchtlingskrise“ ist durch die Dominanz des Visuellen charakterisiert, durch ikoni-

4 Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told*, S. 5.

5 Mit der Frage, welcher Kultur- bzw. Kunstbegriff der Vermittlungsaufgabe des Kurators oder Ethnologen zugrunde liegt, befasst sich Christiane Dätsch (Hrsg.), *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext*, Bielefeld 2018.

6 Beispielsweise im Kontext der documenta 14 vom 8.4. bis 17.9.2017 in Kassel und Athen, die dem globalen Süden gewidmet war, <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14#>, 19.8.2019; im Rahmen der Ausstellung „Projekt Migration“ vom 30.9.2005 bis 15.1.2006 am DOMiD in Köln <<https://www.domid.org/de/ausstellung/projekt-migration>>, 19.8.2019; oder im Rahmen der vom 21.5. bis 16.10.2016 im Deutschen Historischen Museum in Berlin gezeigten Ausstellung „Immer Bunter – Einwanderungsland Deutschland“ <<https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2016/immer-bunter.html>>, 19.8.2019.

7 „Graswurzel“ wird hier verstanden als Sammelbegriff für Basisinitiativen, die mit einem Bottom-up-Ansatz bei der Kulturarbeit im Bewusstsein einer gesellschaftlichen und kulturpolitischen Verantwortung jenseits von staatlichen Kulturinstitutionen und Kulturförderungen agieren. Dazu zählen auch ehrenamtlich oder basisdemokratisch verantwortete Initiativen zur kulturellen Teilhabe.

sche Bilder und Objekte (Boote, Rettungswesten, Wärmedecken), die die Anonymisierung von Geflüchteten als eine fiktiv homogene Gruppe betreiben. Dabei wird im Extremfall sogar die „visuelle Dehumanisierung“⁸ des konstruierten Anderen betrieben.

Bei der Analyse der visuellen Repräsentation von Migrationsphänomenen in den Medien fällt auf, dass in diesen Bildern 1. auf kunst- und mediengeschichtlich überlieferte Topoi Bezug genommen wird, 2. Individualität kaum eine Rolle spielt, 3. der mediale Diskurs sich durch die Stummheit der „Anderen“ auszeichnet. Dabei werden quasi alle menschlichen Sinneswahrnehmungen – abgesehen von der visuellen Wahrnehmung – bei der Rezeption von Migrationsphänomenen ausgeschaltet. Diese passive Beobachterrolle gegenüber dem „Geschehen“, diese immobile Rolle gegenüber „denen, die sich bewegen“⁹, ist untrennbar mit der Stummheit der Ankommenden verknüpft. Diese kann sowohl sprachlich als auch kulturell verstanden werden und wird auf besondere Weise medial inszeniert.

Diese spezifische Form der Darstellung einer „stummen Andersartigkeit“ zeichnet schon die journalistische Berichterstattung über die ankommenden Migrant*innen in den Vereinigten Staaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Der Photograph Lewis Hine porträtierte auf New York's Ellis Island die registrierten Migrant*innen. Ein Photo, bezeichnet mit „Immigrants detained at Ellis Island take time to be happy“ (1926), zeigt soeben angekommene europäische Einwanderer auf ihren Koffern, die zum Tanz eines Akkordeons tanzen. Eine Frau in südeuropäischer Tracht und ein bäuerlich gekleideter Mann mit Hut tanzen, um sich die Wartezeit zu verkürzen. Das Photo bleibt jedoch stumm, selbst der Bilduntertitel gibt weder einen Hinweis auf die Art der Musik, die zu diesem Anlass gespielt wurde und wie diese geklungen haben könnte, noch einen Hinweis auf die konkrete Herkunft der Emigrant*innen.¹⁰

Ganz ähnlich wird auch im Rahmen der „Flüchtlingskrise“ 2015 über Musiker*innen und musikalische Phänomene im Migrationskontext berichtet. *Associated Press* und die *Washington Post* berichteten beispielsweise über den kurdischen Pop-Sänger Delal Zaxoyi, der auf Lesbos gestrandet war.¹¹ Er wird anhand einer Porträtphotographie visuell repräsentiert und durch den Umstand, dass er sich mit seinem Liederbuch von einem überladenen Flüchtlingsboot habe retten können.¹² Die klangliche Dimension des Geschehens wird ausgeblendet, die Vorstellung des Musikers über seine musikalische Praxis unterbleibt.

Eine ganz ähnliche Fokussierung auf das Visuelle, auf das Objekt und auf materielle Spuren von Migration findet sich im Bereich der Kunst und im Ausstellungswesen. Exemplarische Beispiele hierfür bieten die Werke des chinesischen Exil-Künstlers Ai Weiwei, der 2015 und 2016 das Flüchtlingslager von Moria auf der griechischen Insel Lesbos besuch-

8 Siehe Roland Bleiker, David Campbell, Emma Hutchinson und Xzarina Nicholson, „The visual dehumanization of refugees“, in: *Australian Journal of Political Science* 48/4 (2013), S. 398–416.

9 Siehe Gunvor Jónsson, „Non-migrant, sedentary, immobile, or 'left behind'? Reflections on the Absence of Migration“, *Working Papers*, Paper 39 (April 2011), International Migration Institute, University of Oxford, <<https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/wp-11-39-non-migrant-sedentary-immobile-or-left-behind.pdf>>, 19.8.2019.

10 Die Ellis Island Collection ist in digitaler Form auf der Webseite der New York Public Library verfügbar: <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/lewis-wickes-hine-documentary-photographs-1905-1938#/?tab=navigation>>, 4.12.2018.

11 Siehe Derek Gatopoulos „Kurdish Pop Singer barely survives Aegean migrant shipwreck“ in: *Washington Post*, 30.10.2015, <<https://www.businessinsider.com/ap-kurdish-pop-singer-barely-survives-aegean-migrant-shipwreck-2015-10?IR=T>>, 4.12.2018.

12 Ebd.

te und in den Folgejahren große Installationen schuf, in denen er sich mit den globalen Fluchtbewegungen beschäftigt. 2016 präsentierte er im Museum of Cycladic Art in Athen¹³ Artefakte aus unterschiedlichen zeitlichen Zusammenhängen im Sinne einer „contemporary archaeology“: Tränengaspatronen, die die mazedonische Polizei zur Grenzsicherung abgeschossen hatte, Gummirettungsringe von Geflüchteten, reproduziert in schwarzem Marmor neben lebensgroßen Marmorstatuen wie der „Standing Figure“ (2016), die an den Stil der frühen Kykladenzeit circa 2700 v. Chr. erinnert. In dieser Ausstellung wird Migration über materielle Objekte repräsentiert, konstruiert und ästhetisch überhöht. Sie baut auf Artefakte, die Migration anonymisieren und ihr eine überzeitliche Dimension verleihen. In seiner jüngsten Ausstellung 2019, die ich in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf besucht habe, ging Ai Weiwei einen Schritt weiter. Auf der einen Seite versuchte er, die alltägliche visuelle Berichterstattung¹⁴ und materielle Artefakte¹⁵ neu zu inszenieren und sie monumental zu übersteigern. Durch diese gewollte Übersteigerung gelangte er zu einer Hinterfragung der inflationären Bilderproduktion und zu einer Entsensationalisierung der medialen Berichterstattung. Andererseits befragte er durch Objekte die Zeitlichkeit der materiellen Spuren von Migrant*innen etwa in Form einer an griechische Vasenmalerei angelehnten modernen erzählenden „Odyssee“-Tapete oder durch pseudo-antike chinesische Porzellanvasen mit Verfolgungs- und Fluchtszenen in traditioneller Blau-Weiß-Zeichnung. Ein überlebensgroßes Schlauchboot beherrschte den Raum, besetzt mit Geflüchteten und Tieren des chinesischen Tierkreises, nachgebildet und entmaterialisiert aus dünnen zerbrechlichen Bambusstäben.¹⁶ Während Ai Weiwei virtuos mit der Materialität des Migrationsgeschehens spielt, spielt die Klanglichkeit des Geschehens bei ihm keine Rolle.

Einen ähnlichen Objekt-fixierten Zugang verfolgt der Anthropologe Jason de León im Fall der mexikanisch-US-amerikanischen Grenze, an der er mit forensischen, archäologischen und anthropologischen Methoden arbeitet. Er ließ 800 zurückgelassene Rucksäcke, die er im Rahmen des „undocumented migration project“¹⁷ gesammelt hatte, hinter Glas zu einer Wand auftürmen.

Wie erklärt sich dieser „material turn“?¹⁸ Sichtbare, materielle Spuren korrelieren mit unserem „museologischen Denken“, mit einer in westeuropäischen Kulturinstitutionen etablierten Idee von „kulturellem Erbe“ und sie harmonisieren mit einem etablierten institutionellen Netzwerk an Museen. Wenn wir, wie im Musée Nationale de l’Histoire de l’Immigration in Paris oder im Museo delle Migrazioni auf Lampedusa, gerettete Familienphotographien, Rettungsringe oder Grenzzaunfragmente ausstellen, dann nährt das die Fiktion, etwas Nichtbeständiges in etwas Überzeitliches und Beständiges verwandeln zu

13 Die Ausstellung fand vom 20.5. bis 30.10.2016 statt.

14 Eine monumentale Phototapete aus zufällig angeordneten Schnappschüssen aus den Flüchtlingslagern der Welt und mediale Schlagzeilen, die als Fußboden dienten.

15 Gefundene und auf Kleiderständern „katalogisierte“ Kleidungsstücke aus dem aufgelösten Flüchtlingslager Idomeni in Nordgriechenland.

16 Susanne Gaensheimer, Doris Krystof, Falk Wolf (Kuratoren), *Ai Weiwei Kurzführer zur Ausstellung vom 18.5.–1.9.2019 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf 2019.

17 Forschungsergebnisse dieses an der University of Michigan angesiedelten Projekts sind unter <<http://undocumentedmigrationproject.com/>> abrufbar, 5.12.2018.

18 Ursprünglich in Anlehnung an den „linguistic turn“ und den „visual turn“ in Bezug auf die gesteigerte Aufmerksamkeit der Geistes- und Kulturwissenschaften an materieller Kultur verstanden. Hier bezogen auf die gesteigerte Aufmerksamkeit der Migration Studies, der Archäologie und der Anthropologie auf die materielle Dimension von Migration.

können. Wenn wir Migration ausschließlich durch materielle Artefakte definieren, dann denken wir diese als semantisch stabile Objekte, die als Projektionsflächen für emotionale, historische Assoziationen dienen. Dabei zirkulieren diese Objekte in Wirklichkeit durch unterschiedliche mediale und soziale Kontexte und werden ständig mit sich widersprechenden Bedeutungen polysemantisch aufgeladen.

Diese Obsession des Materiellen muss in Frage gestellt werden, ebenso wie die Ästhetisierung des Schreckens, die Vereinnahmung menschlichen Leidens.¹⁹ In diesem Zusammenhang scheint mir die Diskussion über die Rolle des Ästhetischen in der Selbst- und Fremdentifikation von Geflüchteten in vielerlei Hinsicht problematisch. Dies betrifft sowohl das Konzept des „artistic citizenship“,²⁰ als auch das von Philip V. Bohlman auf die musikethnologische Forschung bezogene Konzept der „aesthetic agency“.²¹ Inwieweit verstehen sich musizierende Geflüchtete denn als „Musiker*innen“ im professionellen europäischen Sinne? Inwieweit verfolgt deren Praxis überhaupt ästhetische Zielstellungen, inwieweit dient sie dem kulturellen Überleben? Inwieweit korrespondiert sie mit kulturellen und individuellen Identitäten? Und inwieweit ist es Aufgabe von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen, Geflüchteten kulturelle Gestaltungsspielräume zu eröffnen?

Multisensorische Spuren

Welche Spuren hinterlassen Geflüchtete? Was charakterisiert sie? Zeitliche Gebundenheit, Überzeitlichkeit oder ihre Vergänglichkeit? Lokale Gebundenheit oder „in-betweenness“? Wie machen wir diese Spuren sicht- und hörbar? Welche Spuren hinterlassen wir als Musikethnolog*innen? Sind Texte – oft in für Geflüchtete unverständlichen Sprachen und Jargons gehalten – die „richtige“ Spur? Ed Emery, Musiker, Ethnologe und Aktivist von der SOAS London prägte für seine Arbeit den Leitspruch „mai senza tamburo“ – darunter verstand er die Möglichkeit, durch gemeinsames Trommeln in einen ethnographischen Dialog mit Geflüchteten einzutreten, Partizipationsmöglichkeiten zu schaffen. Er hinterließ in den Flüchtlingslagern von Calais und Dunkerque Trommeln als Zeichen des gegenseitigen Respekts, als Zeichen des Austauschs. Die *Calais Sessions* der Cellistin Vanessa Lucas-Smith verfolgen hingegen eine Professionalisierung und Integration von Flüchtlingsmusiker*innen als Endziel ihrer Arbeit.²² All diese Spuren schreiben sich in ein neues ethnographisches Feld ein, das gewissermaßen als ein Zwischenort zwischen den Kulturen verstanden werden kann. Eine ethnographische Beobachtung eines solchen Raums, beziehungsweise die Teilnahme an sozialen Alltagsroutinen in diesem Raum – so wie ich sie im Rahmen der Betreuung eines Musikraums in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung²³ vom Juli 2018 bis Januar 2019 praktizierte – und wie vergleichbare Studien für den französischen Kontext nahelegen,²⁴ entsteht hier aufgrund der Verfahrensmechanismen des Asylverfahrens ein Ort forcierter Hybridität, ein Ort „vor der Weltmusik“, an dem sich hybride Musikformen und

19 Susan Sontag, *Das Leiden Anderer betrachten*, München 2003.

20 David Elliott, Marissa Silverman, und Wayne Bowman (Hrsg.), *Artistic Citizenship, Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, Oxford 2016.

21 Philip V. Bohlman, „When Migration Ends, When Music Ceases“, in: *Music and Arts in Action* 3, <<http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases/73>>, 5.12.2018.

22 <<https://www.thecalaisessions.com/>>, 5.12.2018.

23 In der Zentralen Anlaufstelle für Flüchtlinge des Landes Sachsen-Anhalt (ZAS) in Halberstadt.

24 Siehe Kobelinsky, *L'accueil des demandeurs d'asile*.

Musikpraxen aus sozialen Notwendigkeiten und nicht aus kommerziellen Beweggründen herausbilden. Aus Interviews mit Sozialarbeiter*innen, mit Vertreter*innen der Leitungsebene der Erstaufnahme und durch informelle Interviews mit musizierenden Geflüchteten innerhalb des Camps, die z. T. über längere Zeiträume und soziale Medien auch jenseits des Camps fortgeführt wurden, wird deutlich, dass das Flüchtlingslager als ein Ort der Kontrolle, der Überwachung und Einschüchterung und vor allem als ein Ort des Wartens empfunden wird. Zudem lässt er sich als ein Ort von multiplen Identitäten, ein Palimpsest von Orten und Zeiten begreifen. Ein ständiger flow kennzeichnet dieses „field on the move“ – ein ethnographisches Feld, das sich in ständiger Bewegung befindet. Einerseits befinden sich Musikpraktiken von Geflüchteten in ständiger Fluktuation, andererseits ist aber auch das Flüchtlingslager selbst nur ein Ort scheinbarer Stabilität, das in einem in-between Zustand²⁵ verharret. In Wirklichkeit zeigen sich auch in ihm ständige Dynamiken des kulturellen Austauschs, der kulturellen und sozialen Fluktuation und Neukonstitution. Unter diesen besonderen Bedingungen findet auch eine ständige Neukonstitution des musikalischen Augenblicks statt. Dieser Umstand hat weitgehende Konsequenzen im Hinblick auf die methodologischen Zugänge zu solch einem ethnographischen Feld: teilnehmende Beobachtung oder kontinuierliches (musik)pädagogisches Arbeiten sind unter solchen Bedingungen nahezu unmöglich. Stattdessen erfordert ein solches Feld im kontinuierlichen Wandel experimentelle Zugänge, die auf eine kulturelle Vermittlerrolle der Musikethnolog*innen bauen, auf beobachtende Teilnahme, aber auch auf kulturelle und sprachliche Flexibilität und Empathie. Letztlich kann das Experimentieren nur im Dialog mit den Geflüchteten selbst erfolgen.²⁶

Dabei sind die Selbstverortung und die Selbstidentifikation von geflüchteten Musikern besonders ernst zu nehmen. Der aus einer palästinensischen Familie stammende und 2015 aus Syrien nach Deutschland geflohene Pianist Aeham Ahmad steht beispielhaft für dieses Identitätsdilemma. Musik bietet ihm wie vielen anderen Geflüchteten eine Möglichkeit der Neufindung und Neuverortung: „We cannot say that a piano is a real home because in a piano you cannot sleep in, you cannot cook in. Home means for us identity. As we are constantly losing our identities. We lost the Palestinian identity, I don't feel Palestinian as I was born in Syria and in Syria we have another identity. I feel Syrian but I am not Syrian because I don't have the Syrian passport. With all this mixing of identities I suddenly found the piano. When I have a piano I can be everywhere. The piano is my identity. When you ask me three or five questions maybe I hide myself in the piano and I begin to speak with my music.“²⁷

Berühmt wurde der Pianist Aeham Ahmad durch die Medialisierung eines Videos, in dem er in den Ruinen seines Stadtviertels Yarmuk in Damaskus zu sehen ist, wie er auf einem portablen Klavier allein gegen den Schmerz ansingt und gleichzeitig Hoffnung verbreitet.²⁸ Für die Journalist*innen der BBC lieferte der Pianist von Yarmuk einen „sound-

25 Siehe Agier, *Managing the Undesirables*.

26 Einen umfassenden Überblick von experimentellen Forschungsformaten zu den materiellen und immateriellen Dimensionen von Migration bietet aus der Sicht der Contemporary Archaeology: Yannis Hamilakis (Hrsg.), *The New Nomadic Age. Archaeologies of Forced and Undocumented Migration*, Sheffield und Bristol 2018.

27 Interview des Autors mit Aeham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

28 Die Reportage *Der Klavierspieler von Jarmuk* (2015–2016) von Günter Atteln bietet einen guten Überblick über das Leben des Pianisten: <<https://www.youtube.com/watch?v=IFSGqeAIIyc&t=445s>> (14.8.2019).

track des Leidens“.²⁹ Der Erfolg dieses Videos,³⁰ das danach auf Youtube, BBC und CNN zirkulierte und Ahmad zu einem Medienstar machte, beruhte auf dem Zusammenwirken von Immateriellem und Materiellem, der improvisierten Musik mit der visuellen Rahmung von zerschossenen Ruinen. Bilder von Krieg, Heimatlosigkeit und Obdachlosigkeit kontrastierten mit dem Bild eines spielenden Pianisten, der für den Fortgang des Alltags stand, und für die Möglichkeit, der Unmenschlichkeit etwas entgegenzusetzen. 2017 wurde Ahmad für sein musikalisch-humanitäres Engagement der Internationale Beethoven-Preis für Menschenrechte zuerkannt. Gleichzeitig stieg er zu einem der bekanntesten Flüchtlingsmusiker in Deutschland auf, dessen Schaffen immer wieder in eine Konditionalität zu seinem Status als anerkannter Flüchtling gesetzt wurde. Diese von außen suggerierte Kategorisierung von Ahmad als Flüchtlingsmusiker blendete seiner Meinung nach zahlreiche Aspekte seiner Person aus: „I cannot present myself as an artist, but also I don't like to present myself as a refugee. Before 2015 I am in Syria and I am sitting there and I am not a refugee (...). Never ever someone presented me in Syria as 'he looks like the refugee one'. I can represent myself as a human who likes music. Also, I like the piano but I am not a pianist. To be a pianist is a very big thing (...) I will be able to say 'I am a pianist' when I am 70 or 80 when I have all these experiences [...]“³¹

Die deutschen Medien feierten Aeham Ahmad als eine Schlüsselfigur von gelungener Integration durch Musik, die sich in gemeinsamen Auftritten mit deutschen und internationalen Künstlern wie Herbert Grönemeyer, Judith Holofernes oder Martha Argerich manifestierten. Dabei wurden die Ergebnisse dieses kreativen Austauschs – etwa die Zusammenarbeit mit dem Jazz-Pianisten Edgar Knecht, der nach Verbindungslinien zwischen deutschen Volksliedern und syrischen Liedern im Zeichen von „Oriental Jazz“ suchte – immer wieder in bestimmte Kategorien eingeordnet, die mit einer prospektiv möglichen kommerziellen Nutzung seiner Musik im Zusammenhang standen. Die am häufigsten verwendeten Labels waren in dieser Hinsicht World Music, Immigrant Music, oder Refugee Music. Auch diese Notwendigkeit der Kategorisierung und Einordnung seines künstlerischen Tuns mit kommerziellen Beweggründen sieht er kritisch: „I think the people need new promotion, new ideas and sometimes this new idea may look like that I play Chinese music, mixing it with Indian music with some rules from Classical music and I tell you 'this is Pampa music!' Woow, maybe this is interesting! I think this is more an idea of promotion than our idea of what we do in our music. (...) Why we call it 'immigrant music' and not 'World Music'? In the camp we do this but we don't call it 'immigrant music' or 'World Music', we say: 'we make music.' It's like with Mozart, we may call it Classical music. But it is simply music. (...) Why we need to give it a name? Maybe the name destroys the meaning of things [...]“³²

29 BBC Reportage *Pianist of Yarmouk films his journey from Syria to Europe*, BBC News, 18.9.2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=EPySYTNbU0A&t=223s>>, 14.8.2019.

30 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Selbstmedialisierung des Künstlers. Der Künstler drehte in Absprache und mit Zustimmung von BBC und RAI seine Überfahrt von der Türkei nach Griechenland und wurde auf Lesbos von mehreren Journalisten empfangen.

31 Interview des Autors mit Aeham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

32 Ebd.

Potentiale kollaborativer Arbeit

Inzwischen sind sowohl in der medialen Berichterstattung als auch in der künstlerischen Praxis erste Ansätze erkennbar, die multisensorielle Dimension von Migration zu erfassen. Ein in diesem Zusammenhang bemerkenswerter Artikel erschien am 21. April 2016 in *Die Zeit*. Unter dem Titel „Er hört, wie sie schreien, er sieht, wie sie zittern, er riecht, wie sie stinken“ wurde über einen Kapitän berichtet, der als Flüchtlingshelfer im Mittelmeer aktiv ist.³³

Auch künstlerische Arbeiten geben zunehmend Einblicke in die Alltagswelten der Geflüchteten, die jenseits der medialen Berichterstattung liegen: vor allem in die sensorischen Welten des migrantischen Daseins, in die psychischen und körperlichen Erfahrungen von denen Abdelmalek Sayad in seinem *The Suffering of the Immigrant* spricht.³⁴ Dabei werden Einblicke in Imaginationen, Fiktionen und Desillusionierungen der Geflüchteten vermittelt.

Zwei Beispiele von der 58. Biennale in Venedig 2019 und von der documenta 14 in Kassel 2017 mögen dies verdeutlichen. Die Gestaltung des Deutschen Pavillons auf der 58. Biennale durch die Künstlerin Natascha Sadr Haghighian macht deutlich, wie verflochten das Politische und das Künstlerische in der Auseinandersetzung mit der Migrationsthematik sind. Gleichzeitig zeigt dieser Fall, wie schwierig es ist, die materielle und immaterielle Dimension von Migration miteinander in Beziehung zu setzen. Im Zentrum ihrer ironischen und selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der Migrationsthematik steht eine monumentale Wand aus Spritzbeton. Auf der einen Seite, „der sicheren Seite der Welt“³⁵, liegen betongegossene Brocken herum und aus der Mauer ist etwas Flüssiges geflossen und versiegt. Die materielle Welt ist eine Welt der (Selbst)abschottung, der bewegungslosen Statik und der Stille. Auf der anderen, der immateriellen Seite, „erhebt sich ein provisorisch wirkendes Baugerüst, aus denen die Trillerpfeifenmusik sehr verschiedener Musiker schallt, Sklavenlieder mischen sich mit Neuer Musik, afrikanischen Klängen und Elektrosounds, und das klingt durchaus beschwingt und kraftvoll, nicht schrill und alarmierend wie Pfiffe auf einer Demonstration“³⁶. In dieser hochkomplexen Klanginstallation wird die informelle Dimension von Migration, die klangliche Hybridität und Nonkonformität erzeugt, deutlich. Zudem ist die Trillerpfeifeninstallation mit einer politischen Bedeutung aufgeladen, denn mit Trillerpfeifenrufen sollen sich Geflüchtete angeblich untereinander vor der nahenden Polizei warnen. Klang wird also ein subversives Potential unterstellt, und als eine Möglichkeit gesehen, das Denken über Migration und die Mauern zu hinterfragen. Dabei kommt diese immaterielle, informelle Welt aber mit der materiellen, formellen Welt auf der anderen Seite in keinen Kontakt miteinander. Die Klänge sind jenseits der Mauer unhörbar. Haghighian stellt die materielle der immateriellen Dimension von Migration gewissermaßen gegenüber und vermeidet es, sie in Bezug zueinander zu setzen.

Im Gegensatz dazu versuchte die Installation „Fluchtzieleuropahavarieschallkörper“ des mexikanischen Künstlers Guillermo Galindo auf der documenta 14 in Kassel 2017, das Materielle – in diesem Fall die materielle Grundlage für die Produktion von Klängen – und

33 Caterina Lobenstein: „Er hört, wie sie schreien, er sieht, wie sie zittern, er riecht, wie sie stinken vor der Weltmusik“, in: *Die Zeit*, 21.4.2016 <<https://www.zeit.de/2016/16/fluechtlingshilfe-fluechtlinge-italien-libyen-mittelmeer-kapitaen-rettung>>, 5.12.2018.

34 Abdelmalek Sayad, *The Suffering of the Immigrant*, Cambridge 2004.

35 Kia Vahland, „Dieser Kopf kann gar nicht trillern. Die Künstlerin Natascha Süder Happelmann eröffnet den deutschen Pavillon zur Biennale in Venedig“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.2019, S. 11.

36 Ebd.

das Immaterielle, also im Sinne der UNESCO-Deklaration, klanglich-kulturelle Vorstellungen, die sich in musikalischer Praxis materialisieren, zusammen zu denken.³⁷ Galindo setzte dabei Elemente aus Flüchtlingsbootwracks, die vor der griechischen Küste gestrandet waren, zusammen und installierte in ihnen und an ihnen idiophone Klangelemente wie Klangröhren, Trommeln oder Klanghölzer. Sein Versuch, die materielle und immaterielle Dimension von Klang in einer aus archäologischen Fragmenten bestehenden hochartifizialen und gleichzeitig der Realität nachempfundenen Installation zusammenzuführen, stieß auf großes Interesse. Im Rahmen seiner Performances setzte Galindo auf den Eigenklang des Objekts, spielte mit den symbolischen Bezügen des Materials und experimentierte mit rituellen Anklängen.

Auch filmisches Arbeiten wird zunehmend als eine Möglichkeit des Erfahrungsaustauschs zwischen den Lebenswelten von Forscher*innen, Journalist*innen und beforschten Geflüchteten begriffen. Dabei wird Film nicht mehr im journalistischen Sinne als ein „berichtendes“, als ein „investigatives Medium“ betrachtet und auch nicht im wissenschaftlichen Sinne als ein dokumentierendes und analytisches Medium. Vielmehr wird das Potential des Mediums Film als eine Plattform des interkulturellen Experimentierens und des wechselseitigen Austauschs erkannt. Ein gelungenes Beispiel in dieser Hinsicht ist der Film *Les Sauteurs* (2016), der eine Arbeitsteilung zwischen den migrantischen und nicht-migrantischen Regisseuren Abou Bakar Sidibé, Estephan Wagner und Moritz Siebert vorsah.³⁸ Während der malische Migrant seine eigene Grenzüberquerung bei Melilla mit einer Handkamera filmte, wurden Moritz Siebert und Estephan Wagner erst im Schnittraum wieder aktiv. Das Ergebnis zeichnet sich durch eine besondere dokumentarische Direktheit des Erlebten aus, das kaum durch vorgegebene ästhetische Rahmungen gefiltert wird.

Auch für Musikethnolog*innen bietet das Medium Film alternative kollaborative Möglichkeiten, gerade wenn man bedenkt, dass an einer Visualisierung von akustischen Phänomenen kein Weg vorbeiführt, wenn man die Dimension des Hörens in der Öffentlichkeit emanzipieren möchte. In einer visuell fokussierten Welt ist es wichtig, eigene Bilder in den beständigen Strom der Bilder einzuspeisen, „Gegenbilder“ gewissermaßen zur offiziellen medialen Berichterstattung. Über diese Bilder kann der Blick auf die kulturelle Dimension von Migration und auf die kulturelle Kreativität der Geflüchteten gelenkt werden. Außerdem knüpft man damit direkt an den selbstverständlichen, ja existentiellen Umgang der Geflüchteten mit visuellen Medien an. Es sei in diesem Zusammenhang nur daran erinnert, dass viele gerettete Geflüchtete am Strand von Lesbos als ersten Akt ein Selfie am Strand des aus ihrer Sicht „gelobten Europa“ machten, um es ihren Verwandten in der Heimat zu schicken. Teilweise nutzen Migrant*innen ihre Smart- und iPhones aktiv zur Selbstmedialisierung.³⁹ Auch für Aeham Ahmad ist das Smartphone ein „Überlebenswerkzeug“, das direkte Kommunikation ermöglicht, wie er sagt: „During the road it plays a crucial role. If the smartphone is without charge the people understand you are dying. You know, my mother, my father, my wife, everybody is following. The last time you are in whatsapp you can see it; it means: he is safe, far from war. If he does not appear for two days this drives you crazy [...]“

39 Das von Marie Gillespie geleitete Forschungsprojekt „Mapping Refugee Media Journeys“ an der Open University London ist in dieser Hinsicht von wichtiger Bedeutung: <<http://www.open.ac.uk/ccig/research/projects/mapping-refugee-media-journeys>>, 5.12.2018.

Andererseits dient das Smartphone auch als musikalische Kommunikationsplattform mit einer teils didaktischen Funktion. Im Rahmen meiner Feldforschungen in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung wurde ich wiederholt Zeuge, wie sich ein iranischer Violinist und ein Sufi-Sänger aus Burkina Faso Audio- und Videobotschaften mit ihrer Musik sendeten, um sich so in gemeinsamen virtuellen Jamsessions auf ein Konzert vorzubereiten. Zudem nutzte Omar, der verfolgte Sänger aus Burkina Faso, der sich dem religiösen Pop seiner Heimat verschrieben hatte, sein Smartphone als eine Art privates Studio, da er keinerlei Zugangsmöglichkeit zum deutschen Studiosystem besaß. Auf ihm nimmt er bis heute das Rohmaterial – primär Gesangslinien und Liedtexte – für eine transnationale Studio-Produktion mit dem bekannten Produzenten Kevinson auf: „Ich nehme meinen Gesang als voice message auf: in der geringstmöglichen Qualität – er [Kevinson] macht daraus dann etwas von enormer Qualität. Er findet dann die nötigen Akkorde dazu. Man kann ihm das komplett überlassen, das ganze Arrangement. Oder aber ich kann ihm auch sagen, dass ich es ganz genauso möchte, wie ich es in meinem Kopf hatte. Wenn er erstmal meine Stimme hat, kann er diese bearbeiten und manipulieren, so dass es ‚richtig‘ klingt, wie in einem echten Studio.“⁴⁰ Dieser virtuelle Aspekt musikalischer Kreativität und der spielerische Umgang mit Musik-Apps findet sich immer wieder bei Musik-affinen Geflüchteten. Aham Ahmad nutzte das Smartphone als Klavier-Ersatz und als Hilfsgerät zur tonalen Orientierung, letztlich als basales Kompositionswerkzeug: „Everytime you don't have a piano and you need it and something is coming into your mind, but it is not yet clear what, you pick up the smartphone. Then it [the smartphone] says: this is A, this is B, this is E – as I don't have this in my ear. And suddenly I need to sing and I understand I sing g-minor. Or I need to listen to a chord. On the Balkan route, I did not have time for this but I speak about the smartphone when I arrived in the refugee camp.“⁴¹ Eine solche kreative Nutzung von Medien bietet die Möglichkeit, Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verwischen zu lassen, und einen Austausch zwischen mündlich überlieferten musikalischen Praktiken und denen einer schriftlich tradierten Musiktradition zu ermöglichen.

Kollaborative⁴² Kurzfilmprojekte können „musikalische Momente“ in einem fragilen und dynamischen ethnographischen Feld sicht- und hörbar machen. Dabei ergeben sich Chancen, die mediale Kreativität der Migrant*innen zu nutzen, indem man sie – etwa beim Dreh selbst, aber auch bei der gemeinsamen Diskussion des Filmschnitts – einbindet. Die Möglichkeit, dass Geflüchtete mit einem kulturimmanenten Wissen die Musikpraktiken ihrer Mit-Geflüchteten drehen, ermöglicht ein kultursensibles und empathisches Arbeiten, inspiriert von einer sich über längere Zeiträume kontinuierlich entwickelnden „cultural intimacy“.⁴³ Grundsätzlich sollte die Rolle von (Musik)ethnolog*innen in solchen sensiblen Kontexten eher passiv als aktiv verstanden werden: Ihre Aufgabe sollte sich auf die eines kulturellen Vermittlers beschränken, der die Aufgabe hat, kulturelle Teilhabe zu ermöglichen

40 Interview des Autors mit Omar, 16.3.2018, Dessau.

41 Interview des Autors mit Aham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

42 Unter „kollaborativ“ wird hier der gegenseitige Wille zum Wissens- und Erfahrungsaustausch zwischen Forscher*innen und Geflüchteten verstanden unter Bewusstwerdung der ausgeprägten Machtassymetrie in Bezug auf sozialen Status und den Zugangsmöglichkeiten zur Veröffentlichung dieser Wissens- und Erfahrungshorizonte. Technologisch und methodologisch bedeutet dies die Produktion von Feldforschungsdaten und Feldforschungsmaterial im gegenseitigen Austausch und zum gegenseitigen Nutzen zu verfolgen.

43 Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, New York und London 2004.

– etwa dadurch, dass er Instrumente zur Verfügung stellt, Möglichkeiten und speziell Räume zur musikalischen Betätigung in einem oft wenig kreativitätsfördernden Umfeld bietet.

Graswurzel-Kulturarbeit: ihre Legitimation und ihre Limitierungen

Während künstlerische Arbeiten eher zur Abstrahierung der Erfahrung von Geflüchteten neigen, bietet Graswurzel-Kulturarbeit die Möglichkeit vor Ort, d.h. im direkten Kontakt mit Geflüchteten, „kulturelle Teilhabe“ zu entwickeln. Dabei kann man auf vielfältige Weise die humanitären und existentiellen Bedingungen, unter denen Musik gemacht wird, erfahren und diese Bedingungen in die Reflexionen solcher Projekte mit einbeziehen. Eine Gelegenheit für solch eine kulturelle Vermittlungsaktion bot sich mir im Rahmen des interkulturellen Musiktheaterprojekts „Borders“ in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung, das ich von Oktober bis Dezember 2018 auf Initiative des iranischen Theaterregisseurs Majid Magareh mit Geflüchteten durchführte.⁴⁴ Dieses kulturelle Graswurzelprojekt in einer Erstaufnahmeeinrichtung, das von den zuständigen Sozialarbeiter*innen als ein „niedrigschwelliges Kulturangebot“ konzipiert war, machte mir deutlich, wie schwierig die Aktivierung kreativer kultureller Potentiale in einer humanitären Notsituation und letztlich nachhaltiges Arbeiten mit Musiker*innen unter den Bedingungen des ethnographischen Felds „Flüchtlingseinrichtung“ ist. Die Entscheidung, der Musiktheatergruppe beizutreten, erfolgte ausschließlich auf Freiwilligkeit. Die Mehrheit der Geflüchteten sah weder einen Sinn noch eine strategische Notwendigkeit, sich solch einer Initiative anzuschließen. Andere hingegen betrachteten die Theatergruppe als eine Möglichkeit, tägliche Routinen in einer Situation des permanenten Wartens und quälender Abwesenheiten zu entwickeln.⁴⁵ Im Theaterstück, dessen Inhalt aus den abstrahierten Lebenserfahrungen und Lebensgeschichten der Geflüchteten gespeist sein sollte, sahen sie eine Möglichkeit des „voicings“⁴⁶, ihren Ängsten und Unsicherheiten in einem Zustand der Machtlosigkeit Ausdruck zu verleihen. Grundidee des Stücks war dabei die Einbindung möglichst vieler verschiedener kreativer Potentiale, die die Geflüchteten aus eigenem Antrieb einbringen sollten. Dabei war das Stück vor allem auf die Verwendung nichtsprachlicher Mittel fokussiert: auf Körpersprache, musikalische Ausdrucksmittel und Malerei. Hassam, einer der afghanischen Schauspieler/Musiker, erklärte mir seine Motivation zur Teilnahme folgendermaßen: „When Others are deported we feel even more power, we have the strong feeling that we need to play something after that. You are angry, you are mad and we should play something to become calm.“⁴⁷

Bei der praktischen Probenarbeit ergab sich eine Vielzahl von Widersprüchen und Problemfeldern, die zum Teil auf die besondere Beschaffenheit des ethnographischen Felds „Flüchtlingsslager“ mit seiner sozialen und kulturellen Heterogenität zurückzuführen war, teilweise aber auch auf kulturelle Dynamiken innerhalb einer Gruppe mit diversen Akteuren und ihren Erwartungshaltungen. Der Anspruch, ein „niedrigschwelliges Kulturange-

44 Das Projekt wurde mit Unterstützung der Robert-Bosch-Stiftung und der Leitung der Einrichtung in der Zentralen Anlaufstelle für Flüchtlinge des Landes Sachsen-Anhalt (ZASt) in Halberstadt durchgeführt, die im Zeitraum der Arbeit circa 900 Geflüchtete beherbergte. Die Probenphase erfolgte weitgehend in Eigenverantwortung der Geflüchteten.

45 Die Verweildauer in der ZASt betrug nach Auskunft der Leitung zwischen drei Wochen und 18 Monaten.

46 Amanda Weidman, „Anthropology and Voice“, in: *Annual Review of Anthropology* 43 (2014), S. 3–51.

47 Interview des Autors mit Hassam, 3.11.2018, Halberstadt.

bot“ mit inklusivem Charakter dauerhaft in der Erstaufnahmeeinrichtung zu etablieren, das die größtmögliche Teilnahme von ethnischen und religiösen Gruppen aber auch von unterschiedlichen Alters- und Gendergruppen ermöglichte, erwies sich als unrealistisch. Die Theatergruppe ging auf eine Initiative der iranischen Community im Camp zurück und blieb trotz der vereinzelt Teilnahme von kurdischen, afghanischen und westafrikanischen Geflüchteten überwiegend auf diese Community und ihre Netzwerke beschränkt. Letztlich war es die iranische Community, die die ästhetischen Präferenzen festlegte und Prozesse der Inklusion und Exklusion innerhalb der Gruppe aktiv steuerte.

Auch die Grundidee einer „offenen Gruppe“ und eines ergebnisoffenen Arbeitens, das eine demokratische Partizipation bei allen kreativen Prozessen ermöglicht, erwies sich als ausgesprochen schwierig zu realisieren. Dies hing sowohl mit der Erwartungshaltung der Geflüchteten zusammen, „professionell angeleitet“⁴⁸ zu werden, als auch mit „natürlichen sozialen Rollen“, die Individuen während der Probenarbeit scheinbar selbstverständlich einnahmen. Der Theatermacher Majid etwa übernahm von Anfang an die Arbeit an der Körpersprache und die Sprecherziehung der Teilnehmer, der afghanische Geflüchtete Hassam übernahm die Koordination und Auswahl der Musiker*innen und schränkte die Gestaltungsspielräume für afrikanische Musiker*innen und für Musiker*innen, die sich in seinen Augen nicht professionell genug verhielten, stark ein.

Der gesamte Prozess der Probenarbeit und der Entwicklung einer „story“ war – wie bei einem instabilen ethnographischen Feld des Übergangs⁴⁹ zu erwarten – gekennzeichnet durch eine permanente Fluktuation von Individuen und Ideen. Zum Lernprozess für mich als Musikethnologen gehörte die Erkenntnis zu akzeptieren, dass Geflüchtete jederzeit der Gruppe beitreten oder sie ohne Angabe von Gründen wieder verlassen konnten. Dabei konnten die Gründe für das Aussteigen aus der Gruppe vielfältiger Natur sein: Ein Transfer in eine dezentrale Unterbringung konnte die Fortführung der Probenarbeit verhindern, psychologische Probleme oder Ausgrenzungsmechanismen, wie die Anfeindung einer mangelnden Professionalität von Seiten der Geflüchteten, die bereits über Theatererfahrung oder musikalische Erfahrung verfügten. Auch Gefühle der sprachlichen und kulturellen Exklusion kamen gegenüber einer von Iranern dominierten Theatergruppe immer wieder zum Vorschein.

Diese Fluktuation hatte nicht nur den Effekt von Diskontinuität, sondern sorgte auch dafür, dass ständig neue Teilnehmer*innen mit ihren Ideen das Projekt bereicherten – obwohl diese natürlich erst wieder eingearbeitet und gruppendynamisch integriert werden mussten. Geduld und Empathie waren für diese ständige Neuorientierung die Schlüsselqualifikationen, die letztlich eine Fortführung des Theaterprojekts erlaubten. Die Offenheit des Theaterprojekts in Bezug auf die Strukturen der Arbeit und auf das Endprodukt der kreativen Prozesse ließ sich den Teilnehmer*innen oft schwer vermitteln. Diese Unvorhersehbarkeit erwies sich als Herausforderung und wurde unter dem Slogan „wir proben ohne irgendein Ziel“ zunehmend zu einem Kritikpunkt. Die Offenheit und damit auch die bewusste Distanzierung von einer wie auch immer gearteten ästhetischen Vision bzw. einer Ästhetisierung des eigenen Tuns erwies sich aber letztlich als wichtiges Prinzip, um die Hete-

48 Besonders stark äußerte sich diese Erwartungshaltung bei Geflüchteten, die von mir, anknüpfend an vorherige Musikschulerfahrungen in ihrem Heimatland, Instrumental- oder Musiktheorie-Unterricht erwarteten.

49 Siehe Michel Agier „Between War and City. Towards an Urban Anthropology of Refugee Camps“, in: *Ethnography* 3/3, 2002, S. 317–34.

rogenität und Widersprüchlichkeit innerhalb der Theatergruppe auch nach außen sichtbar und hörbar zu machen. In musikalischer Hinsicht drückte sich die Offenheit darin aus, dass unterschiedliche Niveaus musikalischer Professionalität zugelassen wurden. Es wurden sowohl professionelle Musiker*innen, wie ein verfolgter kurdischer Musiker, der bereits mehrere Musikvideos in seiner Heimat produziert hatte, zugelassen, als auch semi-professionelle Musiker*innen wie der afghanische Musiker Hassam ohne musikalische Vorkenntnisse, der erst in einem griechischen Flüchtlingslager von einem Sozialarbeiter die Gitarre erlernt hatte. Gleichzeitig wurde eine möglichst breite Vielfalt an musikalischen Stilen abgebildet: Flamenco-Musik auf der Gitarre, politisch engagierter Rap aus dem Niger, städtische türkische Liebeslieder und Improvisationen auf der Djembé.

Dieses mosaikartige Zusammenfügen von Fragmenten musikalischer Kreativität wurde zu keinem Zeitpunkt von den Beteiligten als eine „künstlerisch orientierte Praxis“ aufgefasst oder mit den Ideen einer „aesthetic agency“ in Zusammenhang gebracht. Vielmehr wurde das gemeinsame Musizieren und Theaterspiel als eine Form des Jammens, des Experimentierens, geleitet von der Motivation eines gegenseitigen kulturellen Kennenlernens, angesehen.

Schließlich erwies sich die kontinuierliche Aktivität des Theater- und Musikmachens mit festen Probenzeiten in einem eigens dafür bereitgestellten Wohncontainer als eine Möglichkeit des Vertrauensaufbaus zwischen Teilnehmer*innen unterschiedlicher „communities“ und Altersgruppen innerhalb des Camps. Formen der musikalischen Sozialisierung, z. B. von Kindern, die von im Musiktheaterprojekt Aktiven angeleitet wurden, und des wechselseitigen kulturellen Kennenlernens wurden aktiv befördert. Parallel dazu setzte eine „unbewusste Professionalisierung“ der Teilnehmer*innen ein.

Bei all diesen Prozessen wurde immer wieder die Notwendigkeit eines (interkulturellen) Vermittlers deutlich. Allein die Präsenz des Musikethnologen als Kontakt- und auch Autoritätsperson erzeugte Interaktionen, die ohne dessen Anwesenheit nicht stattgefunden hätten. Die Übersetzungsleistung erstreckte sich dabei auf vielerlei Ebenen: Auf einer rein praktischen Ebene agierte ich als Sprachvermittler zwischen Englisch, Französisch, Deutsch und Farsi. Auf einer diplomatischen Ebene vermittelte ich zwischen Streitigkeiten innerhalb der Theatergruppe, die oft Autoritäten und die Einordnung in ein Team betrafen. Gleichzeitig war es oft ich als Musikethnologe, der die Initiative für musikalische Jamsessions gab bzw. zum Austausch zwischen musikalischen Potentialen motivierte.

Das Zusammenbringen und Zusammendenken der verschiedenen kreativen Ebenen beinhaltete zudem auch das Ausbalancieren von individuellen Potentialen und den kollektiven Ansprüchen der Gruppe. Dabei ging es immer wieder darum, die Partizipation von marginalisierten oder stigmatisierten Individuen in der Gruppe möglich zu machen. Ein Beispiel hierfür war ein Geflüchteter aus Gambia, der zwar keine musikalischen Ambitionen hatte, aber ein passionierter Rap-Hörer war. Seine selbst improvisierten Verse zum Beat aus seiner Bluetooth-Box erregten bei den anderen Teilnehmer*innen keinerlei Interesse – im Gegenteil: Es wurde immer wieder auf die Unprofessionalität des Sängers hingewiesen und auf die Sinnlosigkeit seiner Teilnahme an den Proben, von denen er sich schließlich zurückzog. Während für die Einen die Fähigkeit zum aktiven Musizieren Grundvoraussetzung für die Teilnahme im Projekt war, war für die Anderen der Wille zum gemeinsamen Engagement entscheidend. Letztlich argumentierten die Kritiker*innen eines solchen Teilnehmers

mit Thomas Turino (2008) im Sinne einer repräsentativen Leseweise ihres Tuns, während für mich der Grundgedanke der Proben in ihrer partizipativen Dimension zu finden war.⁵⁰

Überdeutlich war während des gesamten Projektes das Vertrauen, das die Akteure in mich als Außenstehenden setzten. Für die Geflüchteten war ich „das Fenster zur Welt“, Ansprechpartner diesseits und jenseits des Theaterstücks, ein Verbindungselement zur Welt jenseits der Erstaufnahmeeinrichtung. Das Vertrauen erstreckte sich auch auf meine Verantwortung, dieses Theaterstück öffentlich sicht- und hörbar zu machen – auch jenseits des Zauns der Einrichtung. Dazu fühlte ich mich im Sinne einer ethnographischen Verantwortung, einer „public ethnography“⁵¹ verpflichtet. Zwei Aufführungen fanden außerhalb des Camps statt, um die kreativen Potentiale im öffentlichen Raum sicht- und hörbar zu machen.⁵² Eine dritte Aufführung fand bewusst im Camp für die anderen Geflüchteten, und für die Sozialarbeiter*innen und Angestellten der Einrichtung statt. Diese Rückwirkung in das Camp, in seine etablierten Strukturen und Verantwortlichkeiten hinein, war von besonderer Bedeutung. So konnte gezeigt werden, dass eine Nachhaltigkeit solcher Graswurzelprojekte gewünscht und langfristig produktiv ist.

Die Relevanz eines solchen Kulturprojekts kann aus zweierlei Blickwinkeln betrachtet werden. Einerseits aus dem Blickwinkel einer lokalen kulturellen Produktion, andererseits aus einer universalen, kosmopolitischen Deutungsebene heraus. Aus der einen Perspektive deutet man es als eine Initiative, die am speziell konstituierten Ort des Flüchtlingslagers entsteht und dessen Bedeutung sich auf diesen eng umgrenzten Raum bezieht. In der Tat bleiben viele musikalische Aktivitäten von Geflüchteten, die in Aufnahmeeinrichtungen stattfinden, von der Öffentlichkeit, ja selbst von dort täglich arbeitenden Sozialarbeiter*innen, unbemerkt. Dies hängt mit der stark eingeschränkten Bewegungsfreiheit der Geflüchteten jenseits der Camps statt und mit kaum vorhandenen Aufführungsmöglichkeiten für solche Praktiken in den etablierten Strukturen des Musikbetriebs. Die Unsichtbarkeit der Geflüchteten im öffentlichen Raum findet so ihre Entsprechung in ihrer Unhörbarkeit.

In der anderen Interpretation manifestiert sich in den Musikpraktiken eine Form transnationaler Kreativität, die sich jenseits ethnischer, religiöser oder kultureller Zugehörigkeiten konstituiert. Im kreativen Austausch sieht etwa Tassin (2008) – trotz fortbestehender Marginalisierungs- und Exklusionsdynamiken – das Erscheinen des Geflüchteten als ein kosmopolitisches menschliches Wesen,⁵³ das mit anderen Kulturen interagiert und sich somit individuelle Partizipationsmöglichkeiten eröffnet. Gerade der Austausch auf musikalischer Ebene befördert informelle Netzwerke und Bekanntschaften, die eine durch kulturelle Praktiken gewonnene Vertrauensbasis besitzen.

Die anfangs angesprochene Rolle von Musikethnolog*innen als Vermittler*innen, aber auch als Verstärker*innen für diese Aktivitäten einschließlich der Erschließung von Auftritts- und Medialisierungsmöglichkeiten für solche Musiken kommt hier zum Tragen. Gerade in einem ethnographischen Feld, das im Verhältnis zum öffentlichen Raum eine marginalisierte Rolle einnimmt, ist es auch Aufgabe von Ethnolog*innen, Öffentlichkei-

50 Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008. Turino spricht von „presentational“ und „participatory music“.

51 Siehe Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told*.

52 Siehe Sabine Scholz: „Trommelnder Herzschlag in Halberstadt“, in: *Volksstimme*, 19.12.2018 <<https://www.volksstimme.de/lokal/halberstadt/theater-trommelnder-herzschlag-in-halberstadt/>>, 14.8.2019.

53 Siehe Étienne Tassin, „Condition migrante et citoyenneté cosmopolitique“, in: *Dissensus. Revue de philosophie politique*, Bd. 1, 2008, S. 2–19.

ten zu generieren, beziehungsweise das Wissen um kreative Praktiken in diesem Raum in die Öffentlichkeit zu tragen. Dabei sollten sie aber auch immer bedenken, dass dieser Akt der Hörbarmachung gerade für den komplizierten rechtlichen und sozialen Status eines Geflüchteten schwerwiegende Konsequenzen für dessen Alltagsleben und seine Privatsphäre haben kann.

Das Vertrauen, das der Ethnograph genießt, beruht letztlich bei gelungener kollaborativer Arbeit auf dem Vertrauen, das er den Beforschten entgegenbringt. Für Hassam, den 19-jährigen afghanischen Flüchtling, der zunehmend die Verantwortung für alle logistischen Fragen der Theatergruppe, aber auch für die inhaltliche Ausgestaltung der Proben übernahm, war dieser Vertrauensvorschuss eine wichtige Erfahrung der künstlerischen Selbstbestätigung. Während der Theaterarbeit fand er gleichgesinnte iranische Freunde und einen Gitarristen, mit dem er sich freundschaftlich verbunden fühlte, und sogar die Gitarren auf privaten Jamsessions auf dem Zimmer tauschte – ein besonderer Vertrauensbeweis. Ihm verhalf das Theaterprojekt letztlich zu sozialer Anerkennung auch im Camp. Theater machen und Gitarre spielen wurde bei ihm zu einer Passion mit Abhängigkeitspotential die einer ansonsten erfahrenen Paternalisierung und Infantilisierung⁵⁴ im Camp entgegenwirkte. Rückblickend auf das Theaterprojekt sagte er mir einige Monate später in Bezug auf seine zunehmende Isolation in einer dezentralen Unterbringung: „If you get into theatre it is really difficult and hard to get away from it. Because when you play theatre, art is playing with your soul. They clap with the hands when you finish theatre. This feeling you can never buy with money. It is like a drug when you play music or theatre. I think the music keeps me alive, it is more important than food and water.“⁵⁵ Kultursensibles und kollaboratives Arbeiten – sei es auf dem Graswurzel-Niveau in einer Erstaufnahmeeinrichtung oder in abstrahierter Form in künstlerischen Ausstellungskonzepten – birgt in sich das Potential, „Gegenbilder“ und „Gegenklänge“ zum vorherrschenden medialen Diskurs zu schaffen und diese hörbar zu machen. Dabei sollte es zum Selbstverständnis der Wissenschaftler*innen gehören, eine Verantwortung dafür zu übernehmen, dass ihr Forschen und Handeln auf aktuelle soziale Situationen anwendbar sein sollte. „Gegenbilder“, die multidimensionale und widersprüchliche Realitäten abbilden und den musizierenden Menschen auch in existentiellen und humanitären Notsituationen sichtbar und hörbar machen, können einen Beitrag dazu leisten.

Abstract

This article focuses on the emerging ethnographic field ‘refugee camp’ and the challenges it poses in terms of an „engaged ethnomusicology“ inscribed into a larger discussion about „public ethnography“ and ethically informed collaborative practices.

The prevailing focus of mass media and artists serves as a starting point, as they represent migratory phenomena primarily through the visual lens, through material artefacts, denying their multisensory character, particularly their immaterial and sonic aspects. Taking as examples the artistic work of Chinese dissident artist Ai Weiwei and exhibition concepts presented at the documenta 14 and at the Biennale in Venice 2019, the article questions the predominance of the material approach, the inaudibility of migration because of its compatibility with our “museological thinking” and an abstract idea of “cultural heritage” as promoted by established cultural institutions in Western Europe. The article argues that sound should

54 Siehe Katharina Witte, „*Versteh mich nicht zu schnell*“. *Achtsames Arbeiten mit geflüchteten Menschen*, Wiesbaden 2018, S. 26ff.

55 Interview des Autors mit Hassam, 3.1.2019, Magdeburg.

instead be taken more seriously into consideration. This includes reflecting on the prominent links between human existentiality and suffering, as well as musical production and performance. It is argued that the temporariness of refugee's musical practice is related to their precarious life conditions in camps suspended in time and space. As practical examples from the French camp of Calais demonstrate, music making in this context offers refugees one possible way to counter-act imposed policies of infantilization, passivity and an omnipresent experience of waiting. In a situation where creative space and musical instruments are a limited resource, social media and music apps generate particular forms of musical creativity and assume a fundamental role which should be acknowledged in research to a larger extent. Such conditions influence also largely the ways in which migrated musicians construct their self-image as "refugee musicians". Taking as an example Syrian pianist Aeham Ahmad, the article shows that such self and foreign attributions may be reductive and result in an ethically problematic branding with commercial intentions.

The second part of the article presents a collaborative grassroots-music theatre project realized in a German *Erstaufnahmeeinrichtung* over a span of 4 months. It offers insights into the limitations of "making audible", or "voicing" migrants' everyday concerns through artistic practice. It also questions the idea of developing an "artistic agency" and an equal "cultural participation" in a working context characterized by social and power hierarchies, emotional instabilities, and a constant flow of individuals and ideas. In this context the role of the ethnomusicologist as a (cultural) translator with multiple responsibilities is crucial. Not only does he/she balance out different levels of musical professionalism or different aesthetic preferences, but he/she also opens up spaces for creativity for disadvantaged or marginalized individuals in the camps. On another level the researcher's responsibility lies in the task to make practices public which originally were self-referential or of local relevance in a socially segregated space. Despite numerous obstacles to make such interventions "culturally sustainable", the article shows the potentiality of producing bottom-up "counter-images" or "counter-soundings", which could generate counter-discourses to the main media narratives on migration.