
Teil 1: Geschichtliche Aspekte der Fachentwicklung

Kapitel 1.2: 1950er bis 1980er Jahre: Von der Vergleichenden Musikwissenschaft zur Ethnomusicology und Anthropologie der Musik



Kasten 1.2a: US-amerikanische Musikethnologen: Willard Rhodes und David P. McAllester

Willard Rhodes (1901–1992), der erste Präsident der *Society for Ethnomusicology*, hatte ab 1929 an der Columbia University bei Franz Boas *Anthropology* und später in Frankreich unter Nadia Boulanger Musik studiert. Von 1937 bis 1969 war er Professor an der Columbia University, wo er ab 1967 das dortige *Ethnomusicology*-Studienprogramm und das *Center for Ethnomusicology* gründete. Neben seinen umfassenden Studien zu nordamerikanischen indigenen Bevölkerungen führte Rhodes auch Feldforschungen in Simbabwe, Nigeria und Indien durch.

David P. McAllester (1916–2006) studierte zunächst an der Harvard University (u.a. bei Clyde Kluckhohn) und an der Juilliard School. Prägend wurde das *Anthropology*-Studium bei Franz Boas, Margaret Mead und George Herzog an der Columbia University, wo er 1950 seinen PhD erwarb. Von 1947 bis 1986 unterrichtete er *Ethnomusicology* an der Wesleyan University und baute hier erste fachspezifische Studienprogramme auf. McAllester führte zentrale Feldforschungen bei den Navajo (zum Blessingway-Ritual) und den Comanche sowie zur Peyote-Music¹ durch. Seine grundlegende Studie *Enemy Way Music* (1954)² setzte sich mit den Wertesystemen innerhalb der amerindischen Kulturen auseinander. Zentral für McAllester war die Übertragung ethnologischer Theorien und Methoden wie Feldforschung auf das Studium (nicht-westlicher) Musikkulturen. Er nahm damit vieles von Alan P. Merriams Ansatz vorweg und trug entscheidend zu dem Paradigmenwechsel von der Vergleichenden Musikwissenschaft zu einer an den *Cultural Studies* orientierten Musikethnologie bei.

1 McAllester, David P.: *Peyote Music*, New York 1949.

2 McAllester, David P.: *Enemy Way Music: A Study of Social and Esthetic Values as Seen in Navaho Music*, Cambridge 1954.



Kasten 1.2b: Britische Musikethnologen: Laurence Picken und John Baily

Der Musikethnologe, Zoologe und Biochemiker **Laurence Picken** (1909–2007) war zunächst von 1946–66 in der zoologischen Abteilung der Universität Cambridge tätig, forschte aber auch zu chinesischer und japanischer Musik. Picken wirkte dann von 1966–1976 als Assistant Director an der Faculty of Oriental Studies (Cambridge) und wurde als Spieler der siebenseitigen chinesischen Griffbrett-Zither *gu-qin* erstes europäisches Mitglied der *Chungking qin Society*. Picken prägte das Fach nicht nur durch seine von Hornbostel/Sachs beeinflussten Musikinstrumenten-Studien, sondern versuchte auch, die Musikgeschichte über die Nationen hinweg zu erfassen: Die Musik Europas und Asiens wurde etwa als historisches Kontinuum verstanden. Obwohl auch Picken einen Fokus auf den sozialen Kontext legte, hatte er wenig Verständnis für John Blackings Ansatz und lehnte den Begriff »ethnomusicology« zugunsten einer »general science of music« ab.³

Der britische Musikethnologe **John Baily** (*1943) studierte von 1962–65 zunächst Psychologie in Oxford, promovierte 1970 zur räumlichen Orientierung und sensomotorischen Kontrolle des Menschen und prägte nachfolgend das Feld der *Cognitive Ethnomusicology*. 1973 kam er als Postdoc an die Queen's University Belfast und arbeitete hier mit John Blacking zusammen. In diesem Jahr reiste er erstmals zur Erforschung der Langhalslaute *dutar* nach Afghanistan und etablierte sich nachfolgend als *rubab*- und *dutar*-Spieler. 1975 folgten weitere Feldforschungsaufenthalte mit seiner Ehefrau, der Musikethnologin Veronica Doubleday. 1978 wurde Baily Dozent für *Ethnomusicology* an der Queen's University Belfast und 1990 Professor am Goldsmith College London. Baily, für den die performative und taktile Aneignung einer Tradition von führenden Lehrmeistern (Persisch: *ustad*) eine zentrale Rolle spielt, prägte die Musikethnologie auch nachhaltig im Bereich Dokumentarfilm (u.a. *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, RAI Film 1985). In den späten 1990er Jahren erforschte Baily die Situation der afghanischen Exilmusiker*innen und, ab 2002, die Situation nach dem vorläufigen Ende des Taliban-Regimes.

3 Durán, Lucy/Widdess, Richard: Picken, Laurence (Ernest Rowland), in: Grove Music Online, 2001: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21693> (23.06.2025)

Kapitel 1.4: Seit 2000: Neue Fragestellungen und globale Diversifizierung des Fachs



Kasten 1.4a: Schlagworte in der musikethnologischen Forschung in den frühen 2000er Jahren (Beispiel: Artikel in der US-amerikanischen Fachzeitschrift *Ethnomusicology*)

- »**Hypermedia** and Ethnomusicology« (Barbara Rose Lange: *Ethnomusicology* 45/1, 2001, S. 132–149).
 - »**Mexican Deejays** and the **Transnational Space** of Youth Dances in New York and New Jersey« (Cathy Ragland: *Ethnomusicology* 47/3, 2003, S. 338–354).
 - »A Unique Chunk of Jazz Reality: Authorship, Musical Work Concepts, and **Thelonious Monk's Live Recordings** from the Five Spot, 1958« (Gabriel Solis: *Ethnomusicology* 48/3, 2004, S. 315–347).
 - »**Globalization** and Japanese Creativity: Adaptations of Japanese Language **to Rap**« (Noriko Manabe; *Ethnomusicology* 50/1, 2006, S. 1–36).
 - »»Localize It: **Rock**, **Cosmopolitanism**, and the **Nation** in Trinidad« (Timothy Rommen: *Ethnomusicology* 51/3, 2007, S. 371–401).
 - »Jacking the Dial: Radio, Race, and Place in **Grand Theft Auto**« (Kiri Miller: *Ethnomusicology* 51/3, 2007, S. 402–438).
 - »**Hybridity**, Music, and the Reception of Robert Wilson's »La Galigo«« (Sarah Weiss: *Ethnomusicology* 52/2, 2008, S. 203–238).
-

Teil 2: Methoden

Kapitel 2.1: Vorbereitung der Datensammlung und Fragestellung, ethische Überlegungen

Ergänzende Hinweise für die erste Literaturrecherche



Kasten 2.1a: Zeitschriften für den ersten Einstieg in sozial- und kulturanthropologische Themen: _____

- *American Anthropologist*
 - *Cultural Anthropology*: Journal of the Society for Cultural Anthropology (<https://journal.culanth.org>)
 - *Journal of the Royal Anthropological Institute*
 - *Journal of American Folklore* (<http://afsnet.org/publications/jaf-recentoc.cfm>)
-



Kasten 2.1b: Weitere Beispiele für internationale musikethnologische Publikationen: _____

- *Journal of African Musicology Online* (<https://www.ajol.info/index.php/amo>): Eine Open Access-Zeitschrift, in der vorwiegend afrikanische Musikethnolog*innen publizieren.
 - *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* (<https://utpress.utexas.edu/journals/latin-american-music-review/>): eine mehrsprachige Fachzeitschrift zu lateinamerikanischer Musik.
 - *Ongakugaku*: Zeitschrift der Musicological Society of Japan (<http://www.musicology-japan.org/english.html#Ongakugaku>), teilweise mit englischsprachigen Artikeln, die online eingesehen werden können.⁴
-

4 Vgl. Sweers, Britta: Ethnomusikologie: 5.2 Arbeitstechniken und Methoden, in: Knaus, Kordula/Zedler, Andrea (Hrsg.): Musikwissenschaft studieren: Arbeitstechnische und methodische Grundlagen, München 2012, S. 203–240, S. 210.



Kasten 2.1c: Erweiterter Fragekatalog für mögliche aktuelle Fragestellungen

Welchen Einfluss hat die Globalisierung auf Musiktraditionen?

- Führt dies zum Entschwinden mündlich überlieferter Traditionen und zur Vereinheitlichung – oder entstehen auch neue Aufführungsräume und -praktiken? Welche Rolle spielt die Musik für die Verankerung und Identität des Menschen in einer globalen Welt?

Welche Rolle spielen Massenmedien für die Wahrnehmung und die Existenz von Musiktraditionen?

- Welche Rolle spielen die digitalen Medien – auch bei der Entwicklung neuer Musikkulturen (Blogs, Facebook, Instagram, etc.)?

Wo spielen Machtverhältnisse eine Rolle? Welchen Einfluss haben diese auf die Musikpraxis?

- Wo gibt es Ungleichgewichtigkeiten oder Benachteiligungen? Wer hat Zugang, wer nicht? Wer entscheidet dies?

Welche Auswirkungen hatte die Kolonialzeit auf eine Musikpraxis und welche Spätfolgen lassen sich in der postkolonialen Phase erkennen?

- Sind neue Strukturen entstanden oder bestehen alte Machtverhältnisse (in adaptierter Form) weiter?

Welche Musik wird in Migrant*innen-Kulturen gespielt?

- Hat die Musik noch Bezug zum Ursprungsland oder ist sie stärker mit dem neuen Ort verbunden? Welche Rolle spielt die Musik für den Umgang mit der Migrationserfahrung?

Welche Musiktraditionen gibt es im urbanen Raum?

- Welchen Einfluss hat der urbane Raum auf die jeweilige Musikpraxis wie Straßenmusik, Rap/Hip-Hop – oder traditionellere Formen wie Fado oder Rembetiko?

Wie werden Gender-Verhältnisse in der Musik oder in der Sprache über Musik und das Musikmachen ausgedrückt?

- Wie ist die Situation eines jeweiligen Geschlechts (wie wird dieses definiert)? Wer hat (keinen) Zugang? Gibt es unterschied-

liche gender-bedingte Musikpraxen? Was ist (nicht) sichtbar? Wer entscheidet, wer Zugang hat? Was wird in Dokumentationen (nicht) abgebildet?

Welche Verbindung gibt es zwischen Musik, Konflikt und Gewalt?

- Löst Musik eine Konfliktsituation oder kann sie auch Auslöser sein? Wie wird Musik hier verwendet? Welche Auswirkungen hat eine Konflikt- oder Krisensituation auf eine Musikpraxis (und ihre Dokumentation)? Wie wird ein Konflikt oder ein Krieg im musikalischen Schaffen reflektiert?

Wie werden Umweltaspekte in der Musik reflektiert?

- Wie wird menschliches Musikmachen oder Performanz durch die Natur inspiriert? Wie kommuniziert der Mensch über Musik mit der Natur? Welche Auswirkungen haben Umweltveränderungen auf das Musikmachen? Was kann Musik zu einem veränderten Bewusstsein beitragen? Was ist das Verhältnis zur nichtmenschlichen Welt?

Welche Rolle spielen Klanglandschaften («Soundscapes») für die menschliche Verortung in der Welt?

- Gibt es beispielsweise besondere Kirchenglocken, besondere Plätze und/oder tages- oder jahreszeitlich bedingte Klänge? Existiert eine besondere Verbindung zwischen Mensch, Musik und Natur?⁵
-

5 Dieser Teil ist eine Erweiterung von Sweers: 5.2 Arbeitstechniken und Methoden, S. 207.

Kapitel 2.2: Datensammlung: Feldforschung



Kasten 2.2a: Einige Faktoren, welche die Filmdokumentation- und Analyse beeinflussen:⁶

Technik: Bild/Kameraeinstellung und -bewegung/Montage/Ton

Ästhetik: Beleuchtung/Farben/Kontrast/Komposition/Richtung der Bewegung

Perspektive: aus welcher Richtung filmt die Kamera

- Untersicht (dadurch wirkt eine Person sehr mächtig)/Augenhöhe/von oben
- D.h. die Perspektivenwahl ist sehr inhaltlich geprägt

Einstellungsgröße

- Detail-/Groß-/Nah-/Halbnahaufnahme/Halbtotale/Totale/Weiteinstellung
- Welche Funktion erfüllen diese Einstellungsgrößen?

Tonbearbeitung und Repräsentation

- O-Töne/Hintergrundgeräusche
- Präsenz von Sounds, Darstellung der Musik

Montagetechniken (bei mehreren Szenen)

- Assoziationsmontage: Reihenfolge soll eine bestimmte Assoziation auslösen
 - Parallelmontage: zwei Handlungsstränge parallel
 - Kontrastmontage
 - Ersatzmontage: wenn etwas nicht gezeigt werden soll
 - Kausalmontage: 2. Szene wird nur durch die erste Szene verstärkt.
-

6 Nach Maier, Birgit. Zur Methodik der Filmanalyse von ethnographischen Filmen, in: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hrsg.): Der Ethnographische Film: Einführung in Methoden und Praxis, Berlin 1995, S. 223–268.

Kapitel 2.3: Auswertung und Darstellung



Kasten 2.3a: Weitere Hintergründe zur Diskursanalyse

Zentral für die Entwicklung der Diskursanalyse waren die Schriften des französischen Philosophen **Michel Foucault** (1926–1984), der untersuchte, wie Wissen und Macht durch Sprache und Sprachpraktiken in der Gesellschaft vermittelt und aufrechterhalten werden. Foucault ging davon aus, dass Wissen und Macht untrennbar miteinander verbunden sind und Realität erst durch Diskurse konstruiert wird, die bestimmen, was gesagt werden darf und was nicht. Methodisch prägend wurde die *kritische Diskursanalyse* nach **Siegfried Jäger** (1937–2020), welcher noch fokussierter die Rolle der Sprache in Machtstrukturen untersuchte. Dieser Ansatz betont zudem die Notwendigkeit, über den Text hinauszuschauen und den sozio-politischen Kontext, in dem Diskurse stattfinden, zu berücksichtigen.



Kasten 2.3b: Transkriptionen einer Zuñi-Melodie von Gilman (1891) und Stumpf (1892)⁷

II. Du-Me-Chim-Chee

Example 4. Gilman's transcription (1891) and Stumpf's emendation (1892) of a Zuñi melody.

⁷ Bildquelle: Rehding, Alexander: Wax Cylinder Revolutions, in: The Musical Quarterly 88/1, 2005, S. 123–160, S. 138.



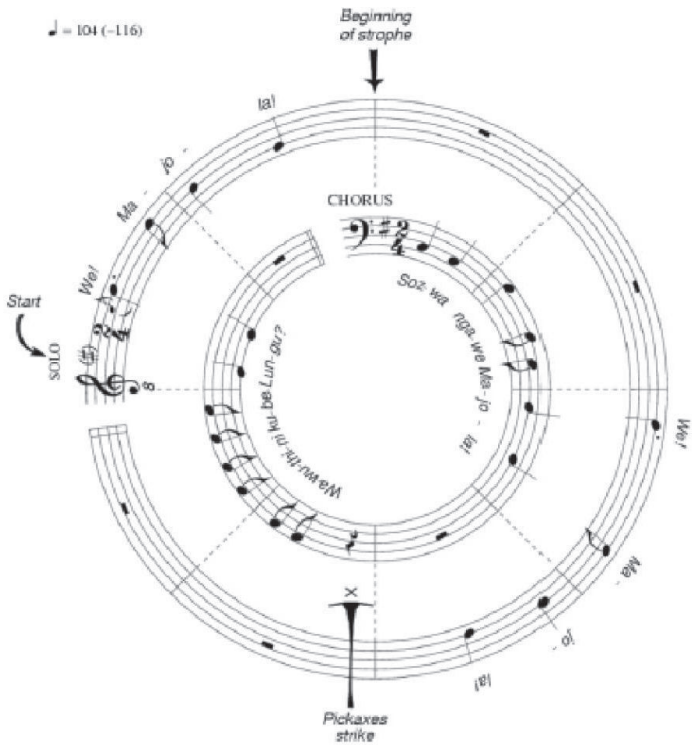
Kasten 2.3c: Transkription eines Liedes der Hukwe begleitet von Musikbogen, angefertigt von vier Musikethnologen 1964⁸

10. Transcriptions by four ethnomusicologists of a Son (Buchman) song with musical bow accompaniment (SEAM 'Symposium on Transcription and Analysis', 1964)

8 Bildquelle: Ellingson, Ter: Transcription, in: Myers, Helen (Hrsg.): Ethnomusicology: An Introduction, New York/New York 1992, S. 110–152, S. 136.



Kasten 2.3d: Darstellung der zirkulären Call-und-Response-Form eines Zulu Arbeiterlieds⁹



Ex.2 Circular representation of call-and-response form in the Zulu work-song 'We majola' [Rycroft, 1967, p.91]

9 Bildquelle: Kubik, Gerhard: Art. Africa, in: Grove Music Online, Oxford 2001, DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0026>, S. 1–47, S. 16.

Teil 3: Bereiche der Musikethnologie

Kapitel 3.8 Ökomusikologie und Sound Studies



Kasten 3.8a: Konferenztitel bzw. Themen der Jahrestagung des *British Forum for Ethnomusicology*, das zum Thema »Music, Culture, Nature« abgehalten wurde (Bath Spa University, UK, 8.–11.4.2021)¹⁰

- Umweltbedrohungen und kulturell-musikalische Nachhaltigkeit (Stichwort »Sustainability«);
- (westlicher, indigener, etc.) musikalischer Aktivismus zu ökologischen Themen, historisch und in der Gegenwart;
- Umweltthemen in Musik (in verschiedenen Genres, auch in historischer Perspektive);
- Überlieferung von ökologischem Wissen (Wanderwege/Nahrungsvorkommen/Kräuter, etc.) durch Musik;
- Indigene vs. westliche ökologische Konzepte, die entsprechende Ausprägung in der Musik und hegemoniale Strukturen (sind westliche Konzepte wirklich allgemeingültig?);
- Zoomusicology (musikalische Aspekte von Sound und Kommunikation in der Tierwelt; z.B. Wal- und Vogelgesänge);
- Tiere als Inspiration von Musik und Performanz und tiefere ökologische Hintergründe (z.B. Kranichtänze);
- Instrumente und Ökologie (woher stammen z.B. welche Hölzer, die beim Instrumentenbau verwendet werden?);
- Ökologische Aspekte von Live-Konzerten, Tourneen, Festivals, etc.



Kasten 3.8b: Akustik: Einige zentrale Begrifflichkeiten: Ton, Klang, Geräusch und Lärm

Ein **Ton** ist eine Schwingung bzw. ein Schallereignis, dem eine klare Tonhöhe zugeordnet werden kann. Die Anzahl der Schwingungen pro Sekunde wird als **Hz (Hertz)** angegeben. Die **Tonhöhe** wird von der Anzahl bzw. Dichte der Frequenzen bestimmt: Je mehr Frequenzen pro Sekunde erfolgen, desto **höher ist der Ton**. Die **Lautstärke** (oder **Schalldruck** des Klangs) wird hingegen von der

10 Die genauen Titel der BFE Annual Conference Online (08.–11.04.2021) finden sich unter <https://bfe2020.wordpress.com/programme-draft/> (05.07.2025).

Größe der Schwingung bestimmt: Je höher der Ausschlag, desto lauter der Ton. Die Lautstärke wird in **Dezibel** (dB) gemessen, was den Schalldruckpegel beschreibt. 0 dB ist die Hörschwelle, 120 dB die Schmerzgrenze. Da dB ein logarithmisch berechneter Wert ist, steigt der Unterschied von 70 zu 80 dB nicht linear an, sondern stellt eine Verdopplung dar.¹¹

Abb. 3.8a: *Oszilloskop-Darstellung von zwei Sinustönen mit gleicher Tonhöhe, aber unterschiedlicher Lautstärke bzw. Frequenz.*¹²

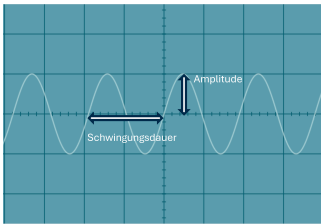


Abb. 3.8a lauter Ton
(große Amplitude)

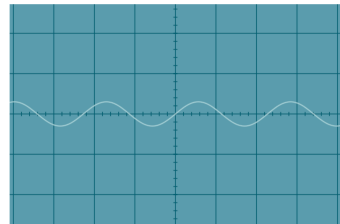


Abb. 3.8a leiser Ton
(kleine Amplitude)

Abb. 3.8b: *Oszilloskop-Darstellung von zwei Sinustönen mit gleicher Lautstärke bzw. Frequenz, aber unterschiedlicher Tonhöhe.*¹³

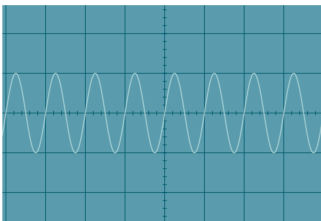


Abb. 3.8b hoher Ton
(hohe Frequenz)

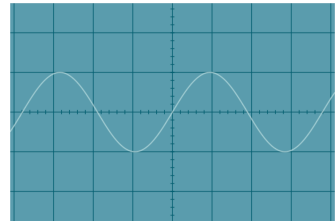


Abb. 3.8b tiefer Ton
(niedrige Frequenz)

Die Darstellung eines Tons als Sinusschwingung, also einer einzigen Kurve, ist eher ein mathematisches Rechenkonstrukt. Zwar

11 Als hilfreiche Einführung vgl. Cercle Bruit, <https://laerm.ch/> (05.07.2025).

12 Bildquelle: B. Sweers/ <https://academo.org>.

13 Bildquelle: B. Sweers/ <https://academo.org>.

lassen sich Sinustöne bzw. »reine Töne« auch elektronisch erzeugen, sie kommen jedoch in der Natur praktisch nicht vor.

Ein real vorkommender Ton ist eigentlich ein **Klang**, also eine Überlagerung mehrerer Töne. Er setzt sich aus **einem Grundton** und mehreren **Obertönen** zusammen, deren konkrete Zusammensetzung auch die **Klangfarbe** mitprägt. Bei einem Klang, dem man eine eindeutige Tonhöhe zuordnen kann, wird auch von einem »harmonischen Ton« gesprochen, der aus einer regelmäßigen Schwingung sowie diversen Obertönen besteht, die ein ganzzahliges Vielfache der Grundfrequenz bilden.

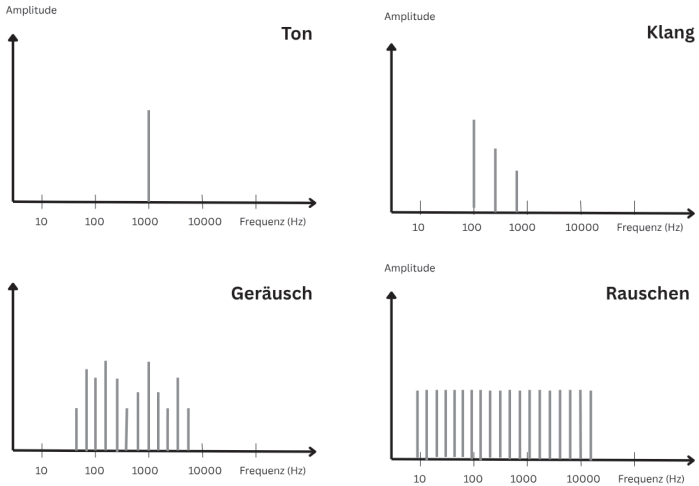
Die Abgrenzung zum Ton ist im allgemeinen Sprachgebrauch nicht ganz eindeutig: Wir sprechen auch beim Anschlagen einer Klaviertaste von einem »Ton«. Dieser setzt sich jedoch aus Grundton und Obertönen zusammen und ist somit streng genommen ein »Klang«.

Abb. 3.8c: Grundton mit der Obertonreihe.¹⁴



14 Bildquelle: B.Sweers.

Abb. 3.8d: *Spektraldarstellung Ton (mit einer einzelnen, klaren Frequenz), Klang (mit überlagerten Einzelfrequenzen), Geräusch (mit zunehmend dichten Einzelfrequenzen), Rauschen (Einzelfrequenzen sind nicht mehr erkennbar).*¹⁵



Je mehr Töne oder Klänge sich überlagern, desto diffuser wird die Tonhöhenwahrnehmung: Ein **Geräusch** ist ein Sammelbegriff für Gehörempfindungen, die weniger eindeutig identifiziert werden können. Physikalisch sind dies Schwingungsvorgänge, die nicht periodisch verlaufen.

Es besteht eine Grenze für die Verarbeitung von mehrfach überlagerten Tönen: Wenn die Schwingungsmuster keine Periodizität mehr aufweisen oder ihre Komplexität eine bestimmte Schwelle überschreitet, gibt es keine eindeutige Empfindung von Tonhöhe und Klangfarbe mehr. Dies wird als **Rauschen** bezeichnet. Physikalisch ist dies ein andauerndes Schallsignal mit einem kontinuierlichen, breiten Klangspektrum.

Die Erfahrung von **Lärm** wird von kulturhistorischen, physikalischen, aber auch subjektiven Faktoren geprägt. Der Ausdruck leitet sich vom frühneuhochdeutschen »larman« (Geschrei, auch Krach) ab, was sich noch im italienischen »all`arme«, d.h. »zu den Waffen« (Stichwort »Alarm«) erkennen lässt. Bis zum 18.

15 Bildquelle: B.Sweers.

Jahrhundert war Lärm somit ein Begriff aus dem militärischen Bereich. Davor wurden vor allem die lateinischen Ausdrücke »tumultus« und »strepitus« verwendet. Der englische Sprachgebrauch verweist hingegen auf die körperlichen Auswirkungen: »noise« ist mit »nausea« (Übelkeit) verwandt.

Einerseits wird Lärm von den folgenden **eindeutigen, d.h. physisch messbare Faktoren** geprägt:

- Schalldruckpegel
- Tonhöhe
- Tonhaltigkeit (d.h. die weiteren Einzeltöne, die innerhalb des Tones hörbar sind)
- Impulshaltigkeit (starke Änderungen des Schallemissionspegels).

Ab 80 dB (siehe unten) besteht eine medizinisch eindeutig nachweisbare Gefährdung des Gehörs. Lärm wird jedoch auch von **subjektiven Faktoren** bestimmt. Dazu gehören u.a.:

- Tätigkeit
- Persönliche Bewertung
- Soziale und kulturelle Bewertung
- Persönliche Befindlichkeit.

Abb. 3.8e: Dezibel-Skala: Lärmbelastung¹⁶

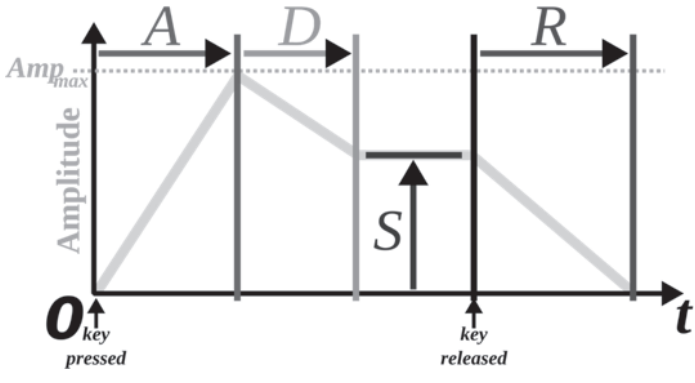
Schallpegel in Dezibel (dB)		
160	Knallkörper/ startendes Passagierflugzeug	
140	Gewehrschuss in 1m Entfernung	akute nichtreversible Gehörschädigung
120	Vorderste Zuschauerreihe in einem Rockkonzert	Schmerzgrenze (110-120 dB)
100	Proberaum Band/ Presslufthammer	(115 dB) dauerhafte Gehörschädigung innerhalb weniger Minuten beginnende Schädigung (ab 85 dB)
80	Starker Straßenverkehr/ Vorbeifahrt ICE 250km/h (25m Abstand)	Gefährdung des Gehörs Belastungsbereich
60	Normales Gespräch/ Großraumbüro	Kommunikation beeinträchtigt
40	Bibliothek	
20	Leiser Konzertsaal/ Blätterrascheln/ tropfender Wasserhahn	
0		Hörschwelle

16 Bildquelle: B.Sweers.



Kasten 3.8c: Klangkurve eines Tons: ADSR-Hüllkurve bei einem Synthesizer

Abb. 3.8f: Die ADSR-Hüllkurve eines Synthesizer-Klangs erläutert vereinfacht die Klangkurve eines Tons. A (Attack), D (Decay), S (Sustain), R (Release). Je stärker ein Klang aufgrund der Überlagerung mit anderen Klängen nur auf den Sustain-Bereich reduziert wird, desto schwieriger lässt sich die Klangfarbe identifizieren.¹⁷



17 Bildquelle: Abbildung: Abdull.https://de.wikipedia.org/wiki/ADSR#/media/Datei:ADSR_parameter.svg (20.08.2025).

Kapitel 3.9: Populärmusik, Musikindustrie und World Music



Kasten 3.9a: Einige Stationen in der Entwicklung von Audiomedien

- **1877:** Erfindung der Phonographenwalze (bzw. -zylinders) durch Thomas A. Edison
 - **1888:** Emile Berliner entwickelt und patentiert die Schellackplatte
 - **1889:** Gründung der Columbia Phonograph Company (Columbia ist der älteste, durchgängig verwendete Markenname)
 - **1901:** Gründung der Victor Talking Machine Company durch Emile Berliner und Eldridge R. Johnson
 - **1920er Jahre:** Aufstieg des Radios
 - **1929:** Weltwirtschaftskrise: Einbruch der Schallplattenindustrie
 - **1930er Jahre:** Erste Magnettonbänder
 - **1948:** Erfindung der Vinyl-Schallplatte durch den ungarisch-amerikanischen Physiker Peter Carl Goldmark (1906–1977)
 - **Mitte der 1950er Jahre:** Standardisierung der Langspielplatte (mit 33 ½ Umdrehungen/Minute) und Singles (45er)
 - **1958:** Stereophonie wird zentrale Aufnahmetechnik
 - **1963:** Entwicklung der Audiokassette durch die Firma Philips (zentrale Phase: 1970er–1990er Jahre, wichtige kulturgeschichtliche Bedeutung, da dies günstige private Mitschnitte, Mix-Tapes, etc. ermöglichte)
 - **1982:** Einführung der CD (»Compact Disc«; 1983: erster kommerziell vertriebener CD-Player)
 - **1991:** Musik kann auf CD-Rohlingen selbst gebrannt werden
 - **1980er/1990er Jahre:** DAT (»Digital Audio Tape«)-Player
 - **Frühe 1980er Jahre:** Entwicklung des MIDI (»Musical Digital Interface«)-Standards (Popularität des MIDI-Players bis frühe 2000er)
 - **ab 2000er:** Entwicklung digitaler Technologien
 - **2005:** Gründung von YouTube
 - **2006:** Entwicklung von Spotify (offizieller Start: 2008)
-

Kapitel 3.10 Neue Ansätze

Musik und Konflikt



Kasten 3.10a: Praxisbeispiel: Polyphonie der Kulturen (Rostock 2006/8)

Als Beispiel für eine angewandte Umsetzung wird hier das sogenannte *Polyphonie der Kulturen*-Projekt vorgestellt.¹⁸ Dieses Projekt wurde als eine rückblickende Antwort auf die rechtsextremen Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen (1992) entwickelt¹⁹ – auch vor dem Hintergrund, dass zum Beginn des Projektes (ca. 2005) rechtsextreme Gruppierungen die sogenannte *Schulhof-CD* mit entsprechender Musik auf den Schulhöfen verteilten. Im Rahmen des Projektes wurde zunächst eine CD (2006) mit Migrant*innen-Musik, deutschen Musiker*innen, die Weltmusik spielen, und interkulturellen Musikprojekten erstellt und nachfolgend eine begleitende CD-ROM (2008) mit Hintergrundmaterialien, didaktischen Unterrichtsblättern und einer didaktischen Handreichung zum Umgang mit rechtsextremer Musik entwickelt. Das Projekt beruhte auf folgenden größeren Arbeitsschritten:

- Konflikt- bzw. Situationsanalyse
- Bestimmung von Intention (nach Pettan)²⁰ und Zielgruppe
- Inhaltliche Projektentwicklung (welche Musik, Performanz, Text in welchem Medium)
- Klärung der Finanzen und Infrastruktur (Sponsoren, Tonstudiozeit, etc.)
- Produktion der CD
- Produktion der CD-ROM mit Hintergrundmaterialien
- Anwendung und Ausweitung.

18 Weitere Details zum Projekt: Sweers, Britta: *Polyphony of Cultures: Conceptualization and Consequences of an Applied Media Project*, in: Harrison, Klisala/Pettan, Svanibor/Mackinlay, Elizabeth (Hrsg.): *Historical and Emerging Approaches to Applied Ethnomusicology*, Cambridge 2011, S. 214–232 und Sweers, Britta: *Music and Conflict Resolution: The Public Display of Migrants in National(ist) Conflict Situations in Europe: An Analytical Reflection on University-Based Ethnomusicological Activism*, in: Pettan, Svanibor/Titon, Jeff Todd (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, New York/Oxford 2015, S. 511–550.

19 Zu den Hintergründen siehe u.a. Prenzel, Thomas: ›Am Wochenende räumen wir in Lichtenhagen auf. Die Angriffe auf die Zentrale Aufnahmeestelle für Asylbewerber in Rostock im August 1992, in: Bispinck, Henrik/ Hochmuth, Katharina (Hrsg.): *Flüchtlingslager im Nachkriegsdeutschland. Migration, Politik, Erinnerung*, Berlin 2014, S. 234–253.

20 Pettan, Svanibor: *Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: ›Views from across the Atlantic‹*, in: *Musikethnologie Annual XLIV/1*, 2008, S. 85–100.

Ansatzpunkt war zunächst die Erarbeitung einer systematischen Analyse des Konfliktes, seiner soziopolitischen Hintergründe, der beteiligten und betroffenen Gruppen sowie der individuellen, aber auch breiteren gesellschaftlichen Bedürfnisse. Da das Projekt aus einer rückblickenden Perspektive erfolgte, war einerseits das Wissen um bisherige Aktivitäten sehr wichtig: So waren die Anschläge bereits mit diversen, auch breiteren musikalischen Aktivitäten beantwortet worden. Dazu gehörte nicht nur Songwriting, das eine öffentliche Artikulation des Opfer-Traumas oder die Entwicklung einer eigenen Meinung und Perspektive gerade für Schüler*innen ermöglichte, sondern auch Konzerte, deren Funktion zusammengefasst werden kann als (a) friedliche öffentliche Ablehnung rechtsextremer Einstellungen; (b) Bekundung der Solidarität mit Minderheiten; (c) Schaffung eines starken Gemeinschaftsgefühls.

Andererseits war das Wissen um die gegenwärtige Situation ebenfalls wichtig, um nicht das Trauma der Vergangenheit zu verstärken, sondern zukunftsgerichtet handeln zu können. Relativ deutlich wurde etwa aus der Voranalyse, dass die vietnamesischen Opfer der Anschläge eher wenig öffentliche Sichtbarkeit wünschten, die Roma nicht mehr in der Region lebten, stattdessen aber zahlreiche andere Migrant*innen-Gruppen, die durch einen Ausländerbeirat vertreten wurden und eine zukunftsgerichtete Perspektive wünschten. Gleichzeitig war erkennbar, dass der Rechtsextremismus versuchte, Schüler*innen in der Region über Musik zu beeinflussen. Letztere waren auch die zentrale Zielgruppe der CD-Produktion und damit verbundenen Konzerte. Für die konkrete Umsetzung mussten hier u.a. folgende Aspekte bestimmt werden:

- **Zielgruppe und Intention:** Stärkung der betroffenen Gruppen im Sinne von Pettans *advocative ethnomusicology*²¹: Migrant*innengruppen in Rostock durch Beteiligung auf der CD; Schüler*innen: Toleranz und Akzeptanz durch Musik und musikalisch erfahrenes Wissen über als »die Anderen« Wahrgenommene und damit auch eine Notwendigkeit für die Entwicklung von begleitenden Arbeitsblättern zu Musikkulturen von Migrant*innen mit regionalem Bezug; Einbindung der lokalen Community durch Schüler*innen-Chöre, und »deutsche« Bands, die Weltmusik spielen.

21 Ebd.

- **Auswahl der Musiker*innen:** Musikgruppen, die in der Region verfügbar und bereit waren, an dem Projekt teilzunehmen.
- **Vorhandene Infrastruktur:** z.B. das Tonstudio der Hochschule für Musik und Theater Rostock; Konzertbühne der Hochschule für Auftrittsmöglichkeiten.
- Analyse der **notwendigen Finanzen** und **Sponsoren**-Optionen: Öffentliche Projektgelder, aber auch Finanzierung der CD-Hüllen durch eine lokal ansässige Medienfirma.
- Erarbeitung der **Bedürfnisse und Interessen aller beteiligten Zielgruppen** über dialogische Begegnungen.
- Bestimmung **beteiligter Institutionen** und deren Interessen: U.a. Bürgerinitiativen, der wissenschaftlichen Institution, des Ausländervereins einschließlich des/der Musikethnolog*in selbst.
- Optionen für die **Ausweitung des Projektes in die Gesellschaft** hinein; z.B. ergänzende öffentliche Konzerte, Vermittlung der beteiligten Musiker*innen für Schulprojekte, etc.

Die Bestimmung der Zielgruppe Schüler*innen hatte beispielsweise einen Einfluss auf die musikalische Auswahl (z.B. tanzorientierte Musik), während die Zielgruppe der Lehrer*innen zur Entwicklung von einer didaktischen Handreichung gegen Rechtsextremismus und weiteren Arbeitsblättern führte. Letzteres machte eine genauere Analyse der Funktion von Musik in rechtsextremen Kontexten notwendig: Hier etwa die Wahrnehmung von Musik als Medium, das bei Teenagern Interesse weckt und Hörer*innen mit rechtsextremen Konzepten vertraut macht. Ziel war es somit, den Teenagern und Lehrkräften zu helfen, über die direkte Analyse des Materials argumentative Strategien zu entwickeln.

Ein angewandtes Projekt muss somit oftmals mit praktischen Kompromissen arbeiten – in diesem Fallbeispiel reflektierten die in der Region ansässigen und für die CD passenden Musiker*innen nicht vollständig die Migrant*innen-Verteilung. Dennoch basiert es grundlegend auf wissenschaftlicher Analyse und, ähnlich wie bei einem Forschungsprojekt, einer systematischen Umsetzung. Während das Beispielprojekt eine sehr komplexe Situation eingebettet war, so lohnt sich auch die Arbeit mit kleineren Projekten bzw. Segmenten (z.B. Konzertorganisation, Entwicklung einer Webseite, etc.), da diese eventuell zu größeren Projekten führen können (vgl. Teil 4).

Teil 4: Musikethnologische Tätigkeitsfelder

Kapitel 4.1 Inter- und transkulturelle Musikpädagogik und musikethnologische Arbeit in der Gesellschaft



Kasten 4.1a: Inter- bzw. transkulturelle Musikpädagogik

Inter- bzw. transkulturelle Musikpädagogik kam insbesondere in Deutschland in den 1970er/80er Jahren auf. Im Zentrum dieses Ansatzes steht der sogenannte *interkulturelle Schnittstellenansatz*. Dieses von Irmgard Merkt²² begründete Konzept basiert auf dem schrittweisen Prozess von Grunderfahrung, Kulturvergleich und (kulturelle) Transformation: Schüler*innen sollen über die musikalische Erfahrung von interkulturellen Schnittmengen einen Zugang zu ihnen unbekanntem musikalischen Konzepten entwickeln. Ziel ist eine vielschichtige Identitätskonstruktion, die durch die Erfahrung mit und das Wissen über als »anders« wahrgenommene Kulturen die Toleranz stärkt. Der Musikpädagoge Volker Schütz spricht daher von »transkultureller Musikerziehung«.²³

Der Gedanke der Toleranz durch die Aneignung unterschiedlicher Musiksprachen spiegelt sich im Ansatz der deutschen Musikpädagogin Dorothee Barth wider, die eine spezifische Terminologie entwickelt hat:²⁴ In Anlehnung an Schütz und dessen Vorstellung von Kultur als einem kontinuierlichen Prozess, der eine Vielfalt von Bedeutungen hervorbringt, unterscheidet Barth drei allgemeine Bildungsvorstellungen im schulmusikalischen Kontext: *normativ, ethnisch-ganzheitlich und konzeptorientiert*.

In einer *normativen Wahrnehmung* werden Kriterien vorab festgelegt, nach denen die Schüler*innen Musik einordnen und bewerten sollen.²⁵ Diese Normen basieren auf dem Ideal der westli-

-
- 22 Merkt, Irmgard: Das Eigene und das Fremde. Zur Entwicklung interkultureller Musikerziehung, in: Böhle, Reinhard (Hrsg.): Möglichkeiten der Interkulturellen Ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis, Frankfurt am Main 1993, S. 141–151; Merkt, Irmgard: Interkulturelle Musikerziehung, Musik und Unterricht 9, 1993, S. 4–7.
- 23 Schütz, Volker: Transkulturelle Musikerziehung, in: Claus-Bachmann, Martina (Hrsg.): Musik transkulturell erfahren. Anregungen für den schulischen Umgang mit Fremdkulturen, Bamberg 1998, S. 1–6; vgl. Stroh, Wolfgang Martin: Multi Kulti und die interkulturelle Musikerziehung, in: AfS-Magazin 13, 2002, S. 3–7.
- 24 Barth, Dorothee: Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik, Augsburg 2008.
- 25 Barth: Ethnie, Bildung oder Bedeutung? S. 33–86.

chen Kunstmusik. Aus dieser Perspektive gelten die sogenannten großen Komponisten wie Bach, Mozart und Beethoven als zentrale Orientierungspunkte für die Bewertung musikalischer Werke. Dazu gehört auch der damit verbundene Überlieferungsprozess (in schriftlicher Form), die spezifische Aufführungspraxis (auf der Grundlage einer vorgeschriebenen Notation), die Musikpraxis (z. B. professionelle, konservatorisch ausgebildete Opernstimmen), Harmonik (polyphon) und Kontext (Oberschicht).

Aus musikethnologischer Sicht ist zu würdigen, dass es hier durchaus gelungen ist, an diesen überholten Standards zu rütteln. Allerdings geschieht dies vor allem in einem stark reduzierten Format, das oftmals durch einen *ethnisch-ganzheitlichen* Ansatz geprägt wird: Diese Sichtweise²⁶ schließt in ihrem pädagogischen Konzept nicht-westliche Kulturen mit ein, bleibt jedoch an der Hochkultur orientiert (*klassische indische Musik, Gamelanorchester*) und übergeht regionale, generationelle, ethnische oder kontextuelle Unterschiede innerhalb einer Kultur. Entsprechende Perspektiven finden sich häufig in Musiklehrbüchern, die zwar, gut gemeint, die »Musik Japans«, »...Chinas«, etc. präsentieren, was jedoch in einem stereotypisierenden *Othering* resultiert.

Auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Migration formulierte Barth daher mit dem *konzeptorientierten Ansatz*²⁷ einen Ausweg aus dem Dilemma eines schulischen Musikunterrichts, der mit dem Festhalten an den kunstmusikalischen Normen der Realität der Schüler*innen-Generation nicht mehr gerecht wird: Schüler*innen sollen vielmehr einen Einblick in möglichst viele unterschiedliche Stile erhalten, die sie, quasi in Patchwork-Form, für sich als bedeutungsvoll interpretieren und damit adaptieren können. Wie Barth argumentiert,²⁸ kann jedem Musikstück oder -genre kulturunabhängig ein vielschichtiger Bedeutungskomplex zugeschrieben werden. Anstatt die Musik von Einwanderern als Musik der »Anderen« zu kategorisieren, wird ihre Musik als ein möglicher persönlicher Stil unter vielen präsentiert. Dies gilt auch für die westliche Kunstmusik, die nicht mehr als kulturelles Grundwissen und damit als normgebender Orientierungspunkt vorausgesetzt wird, sondern als gleichwertiges Genre unter anderen Varianten erscheint.

26 Ebd., S. 87–142.

27 Ebd., S. 165–166.

28 Ebd.

Kapitel 4.5: Musikethnologie und Künstlerische Praxis



Kasten 4.5a: Wettbewerbe und Festivals in Deutschland

Der Wettbewerb »creole – globale Musik aus Deutschland« wurde 2007 gegründet mit dem Ziel, die kulturelle Diversität Deutschlands abzubilden und richtete sich an in Deutschland lebende und arbeitende Musiker*innen. Er fand bis 2019 alle zwei Jahre statt.²⁹ Dem Bundeswettbewerb gingen 7 Regionalwettbewerbe (NORD, Nordrhein-Westfalen, Berlin&Brandenburg, Bayern, Hessen, Mitteldeutschland und Südwest) voran. Im Jahr 2013 hatten sich bspw. 268 Bands beworben, von denen am Ende 76 Bands bundesweit antreten durften. Im Finale wurden drei Preisträger mit der creole-Trophäe und einem Preisgeld gekürt.³⁰

2024 fand unter dem Titel »Creole NRW« ein Wettbewerb in Dortmund statt.³¹ In Nordrhein Westphalen findet der »Global Music NRW« (ehemals »Folk+World Music NRW«) Wettbewerb alle zwei Jahre an wechselnden Austragungsorten in Kooperation mit der Musikschule vor Ort und seit 2015 mit einem begleitenden Festival statt.³²

Das **MASALA Weltbeat Festival** (Norddeutschland) war ein seit 1995 stattfindendes Musikfestival, welches 2022 sein 25-jähriges Jubiläum und zugleich seinen Abschluss in Hannover feierte.³³

Das in den 1990er Jahren aus dem Tanzfestival der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) hervorgegangene **Tanz- und Folk-Festival (TFF) in Rudolstadt** hat sich inzwischen zu einem der größten Anlaufpunkte für Musiker*innen im Bereich Folk, Weltmusik, Singer-Songwriter, Liedermacher und vieles mehr, »was einen

29 Universität Hildesheim, Center for World Music, <https://www.uni-hildesheim.de/en/center-for-world-music/aeltere-beitraege/gesamtarchiv/forschungsaktivitaeten-der-cwm-mitarbeit-er-innen/morena-piro-jurorin-beim-4-creole-finale/> (27.02.2025).

30 Ellinghaus, Birgit: Die Klänge des 21. Jahrhunderts. creole – Wettbewerb für Weltmusik aus Deutschland, in: Jerman, Tina (Hrsg.): Kunst verbindet Menschen: Interkulturelle Konzepte für eine Gesellschaft im Wandel, Bielefeld 2007, S. 192–198, <https://doi.org/10.1515/9783839408629-015>.

31 Creole – Globale Musik aus NRW, <https://www.lmr-nrw.de/projekte/wettbewerbe/creole-globale-musik-aus-nrw/> (27.02.2025).

32 Landesmusikrat NRW, <https://www.lmr-nrw.de/projekte/wettbewerbe/global-music-nrw/> (27.02.2025); weiterf.: <https://vdm-nrw.de/arbeitsbereiche/global-music-nrw/> (27.02.2025).

33 Pavillon Hannover, Masala Weltbeat Festival, <https://pavillon-hannover.de/projekt/masala-weltbeat-festival> (27.02.2025).

Schwerpunkt auf handgemacht und akustisch legt³⁴, entwickelt. Jährlich wird beim TFF Rudolstadt seit 2002 der Musikpreis RUTH vergeben, bis 2012 in den Kategorien »Deutsche RUTH«, »Globale RUTH«, »Ehren-RUTH« und bis 2006 »Newcomer«, ab 2013 in den Kategorien »RUTH«, »Förder-RUTH«, »Ehren-RUTH« und »Rudolstadt-Festival RUTH«. Seit 2020 erfolgt die Vergabe von RUTH nicht mehr nach Kategorien, da der Trägerkreise Creole nicht mehr in der bisherigen Form existiert und aus den Anstalten des öffentlichen Rundfunks zunehmend weniger Vorschläge kamen.

34 Limbert, Richard, Rudolstadt 2024 – ein kleiner Festivalbericht, Key West Magazin 2024: <https://keywestmagazin.com/2024/08/17/rudolstadt-2024-ein-kleiner-festivalbericht-von-richard-limbert/> (27.02.2025).

Kapitel 4.7: Musikethnologie in Forschung und Lehre

4.7a: Musikethnologische Fachverbände



Wichtiger Link für den deutschsprachigen Raum: Der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften e.V. (DVSM)

<https://dvsm-verband.de>

Internationale Fachverbände

ICTMD (International Council for Traditions of Music and Dance: <https://ictmd.org>)

Der ICTMD ist das größte fachliche Netzwerk (vgl. Kap. 1.2). Die Weltkonferenzen mit bis zu 700 Teilnehmer*innen finden im zweijährigen Rhythmus statt. Diese Tagungen, die immer zentrale Themen vorgeben, bieten Gelegenheit, eine große wissenschaftliche – und musikalische – Breite zu erleben, sind aber recht anonym. Empfehlenswert ist daher gerade am Anfang die Anbindung an eine der vielen Study Groups wie etwa für *African Musics*, *Applied Ethnomusicology*, *Audiovisual Ethnomusicology*, *Ethnochoreology*, *Multipart Music*, *Music and Minorities*, *Music Gender*, and *Sexuality*, *Musical Instruments* oder *Sources and Archives for Music* (Informationen zu allen Study Groups finden sich auf der Webseite). Auch hier finden die entsprechenden Tagungen im zweijährigen Rhythmus statt und ermöglichen persönlichen Austausch mit vielen Forschenden zu ähnlichen Themen. Der Nachwuchs ist sehr willkommen; teilweise gibt es auf Antrag auch Reisekostenunterstützungen. Oftmals gibt es dann Optionen, die Vorträge nachfolgend zu veröffentlichen, was für die wissenschaftliche Karriere ebenfalls sehr wichtig ist (Zeitschrift: *Traditions of Music and Dance*). Zusätzlich existieren nationale ICTMD-Gruppen, die gleichfalls sehr offen für die Beteiligung des Nachwuchses sind.



Nationale ICTMD-Gruppen im deutschsprachigen Raum:

Deutschland und Österreich: Informationen finden sich auf der ICTMD-Webseite

Schweiz: CH-EM: <https://www.ch-em.ch>

Ein Ableger, der sich aus einer ehemaligen ICTMD-Regionalgruppe zu einer größeren Struktur entwickelt hat, aber immer noch persönlich bleibt,

ist das **British Forum for Ethnomusicology** (BFE: <https://bfe.org.uk/>) das auch sehr viele internationale Referent*innen, auch aus dem Nachwuchsbereich, anzieht (Zeitschrift: *Ethnomusicology Forum*).

Society for Ethnomusicology (SEM: <https://www.ethnomusicology.org/>)

Dieser 1955 gegründete Fachverband hat historisch den zentralen Impuls für die Entwicklung der modernen Musikethnologie gegeben (vgl. Kapitel 1.2) und ist das wichtigste Netzwerk in den USA. Aufgrund der Größe haben sich einige Besonderheiten entwickelt. Dazu gehören nicht nur studentische Partys der führenden Institute für die Anwerbung neuer Studierender, sondern auch regelrechte Jobbörsen – es ist durchaus üblich, dass hier Jobinterviews abgehalten werden, für die Sie sich an einem Schwarzen Brett offen eintragen können (Zeitschrift: *Ethnomusicology*).

European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)

Ursprünglich von John Blacking als Gegenentwurf zu den etablierten Tagungen entwickelt, ist dies eine kleine Struktur, die aber die vorteilhafte Gelegenheit bietet, dass Sie eine große internationale Bandbreite an Wissenschaftler*innen in einem sehr persönlichen Rahmen kennenlernen können. Eine Teilnahme als Zuhörer*in ist gerade hier gut möglich. Die Tagung findet einmal jährlich in unterschiedlichen europäischen Regionen statt. Der Nachwuchs ist ausdrücklich willkommen.

Zusätzlich gibt es eine Vielfalt an kleineren Fachverbandsstrukturen (z.B. die Fachgruppe Musikethnologie und vergleichende Musikwissenschaft in der Gesellschaft für Musikforschung, <https://www.musikforschung.de/>). Es lohnt sich zudem, gelegentlich über den Tellerrand zu schauen; auch die **IASPM (International Association for the Study of Popular Music)**; <https://www.iaspm.net>) teilt – gerade im Hinblick auf moderne Themenfelder – diverse gemeinsame Interessen mit der Musikethnologie, die hier ebenfalls gut vertreten ist. IASPM hat auch ein deutschsprachiges Netzwerk: IASPM-DACH: <https://www.iaspm-dach.net>.

4.7b: Allgemeine Recherche-Links

Nachfolgende Ressourcen sind nicht konkret auf musikethnologische Programme bezogen, sondern stehen allen Akademiker*innen offen und

schließen somit Musikethnolog*innen mit ein. Diese unvollständige Übersicht ist zum ersten Einstieg für weitere Recherchen gedacht.



Allgemeine Stipendien für ein Auslandsstudium _____

Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD): <https://www.daad.de>

ERASMUS+: <https://erasmus-plus.ec.europa.eu> (in der Schweiz ist dies das Swiss-European Mobility Programme SEMP; Informationen dazu finden Sie auf den Webseiten Ihrer Universität).

Teilweise werden auch Beihilfen für ein Auslandsstipendium und (in Österreich) Mobilitätsstipendien vergeben: Vgl.: <https://www.stipendium.at/stipendien/studieren-im-ausland>. In Deutschland lohnt es sich auch, beim BAföG einen Antrag auf finanzielle Unterstützung zu stellen.

Erste Anlaufstelle sollte aber immer das akademische Auslandsamt Ihrer Universität sein!



Soziale Absicherung für Freiberufler*innen in Deutschland _____

In Deutschland können sich freiberufliche Künstler*innen und Journalist*innen in der **Künstlersozialkasse** versichern, die auch Musikwissenschaftler*innen offen steht:

<https://www.kuenstlersozialkasse.de>



Zentrale wissenschaftliche Drittmittelgeber _____

Bundesministerium für Forschung, Technologie und Raumfahrt (BMFTR/ Deutschland): <https://www.bmftr.bund.de/>

DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft): <https://www.dfg.de>

FFG (Forschungsförderungsgesellschaft, Österreich): <https://www.ffg.at>

FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Österreich): <https://www.fwf.ac.at>

SNF (Schweizerischer Nationalfonds): <https://www.snf.ch>

Europäische Union: Förderproramme: https://commission.europa.eu/funding-tenders/find-funding/eu-funding-programmes_de

European Research Council: <https://erc.europa.eu/homepage>.

Dies sind nur einige Beispiele; in jedem Land existieren auch zahlreiche private Stiftungen und Geldgeber (z.B. die VW-Stiftung in Deutschland). Erkundigen Sie sich – viele Universitäten haben auch entsprechende Rubriken auf ihren Webseiten.

Tipp: Die Programme der verschiedenen Drittmittelgeber beinhalten auch unterschiedlichste Fördermöglichkeiten für jüngere Wissenschaftler*innen. Schauen Sie sich die Webseiten daher einmal genauer an, da es auch immer wieder neue Unterstützungsmöglichkeiten gibt. Teilweise unterstützen die oben aufgelisteten Geldgeber auch Tagungsreisen oder Publikationen. Oftmals finden Sie entsprechende Informationen auf den Webseiten ihrer Universitäten. Fragen Sie aber auch Ihre Professor*innen!



Datenbanken für Promotionsstipendien _____

Deutschland:

e-fellows.net: <https://www.e-fellows.net/stipendien>

mystipendium.de: <https://www.mystipendium.de/stipendien/promotionsstipendium>

Österreich:

Datenbank für Förderprogramme und Stipendien grants.at (<https://grants.at/de/>).

Schweiz:

Webseite des Schweizerischen Nationalfonds (<https://www.snf.ch/de>)

Dies sind nur einige Beispiele, da die Datenlage teilweise recht unübersichtlich ist. Erkundigen Sie sich auch bei Ihrer Universität.



Habilitationsstipendien: Hilfen für den Recherche-Einstieg _____

Die Datenlage ist auch hier teilweise sehr unübersichtlich. Teilweise lohnt auch eine Recherche in den allgemeinen Stipendien-Datenbanken. Auch hier sollten Sie sich zunächst über die Webseite und Beratungsstellen Ihrer Universität informieren.

Deutschland:

Einige Hinweise finden Sie auf der Webseite der DFG, die hier das Emmy Noether-Programm anbietet:

<https://www.dfg.de/de/foerderung/foerdermoeglichkeiten/programme/einzelfoerderung/emmy-noether>

Österreich:

Datenbank für Förderprogramme und Stipendien grants.at (<https://grants.at/de/>).

Schweiz:

Hier vermittelt vor allem die Webseite des Schweizerischen Nationalfonds SNF Einblicke in Nachwuchs-Förderoptionen: <https://www.snf.ch/de/DMFM3PDFgzddroVM/thema/nachwuchsforderung>



Spezialtipp: Informieren Sie sich so früh wie möglich allgemein über aktuelle Entwicklungen in der akademischen Arbeitswelt und hochschulpolitische Diskussionen. Wertvolle Informationsquellen bieten folgende Webseiten:

- Deutschen Hochschullehrerverbandes (<https://www.hochschulverband.de/>)
 - Verband der Professorinnen und Professoren der österreichischen Universitäten (<https://www.upv.ac.at>)
 - Vereinigung der Schweizerischen Hochschuldozierenden (<https://vsh-aeu.ch/de>).
-