Bibliographische Notizen

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

"Why not Berlin?"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RC.

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

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

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

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

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

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

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

AR.

Diskographische Notizen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

P.-E.