AN:klang
MAGAZIN

DER JUNGEN MUSIKWISSENSCHAFT

2026

HERAUSGEGEBEN VON:
PAUL HEIDEGGER
CLARA NITHACK
CORNELIA PICEJ
ARI RABENU
STEFANIE STINDL-LIANG

JUMUWI
Junge Musikwissenschaft
der ÖGMW

AN:klang

Magazin der Jungen Musikwissenschaft
der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)

AN:klang bietet Studierenden und jungen Wissenschaftler:innen der Musikwissenschaft eine Plattform, um wissenschaftliche Erkenntnisse, Probleme und Interessen über den curricularen Rahmen hinaus mit der Studierenden- und Fachcommunity zu teilen. Das Magazin versammelt verschiedene Textgattungen – von wissenschaftlichen Aufsätzen über lockere Essays bis hin zu Veranstaltungsberichten – und schlägt eine Brücke zum musikwissenschaftlichen Publizieren, ermöglicht das professionell angeleitete Kennenlernen redaktioneller Prozesse und bietet eine Gelegenheit des interuniversitären Austauschs zwischen (angehenden) Wissenschaftler:innen der Jungen Musikwissenschaft in Österreich.

Herausgeber:innen 2026

Paul Heidegger [paul.heidegger@uibk.ac.at]
Clara Nithack [c.nithack@student.kug.ac.at]
Cornelia Picej [c.picej@kug.ac.at]
Ari Rabenu [arirab90@gmail.com]
Stefanie Stindl-Liang [stefanie.stindl-liang@kug.ac.at]

Beirat:

Bernd Brabec (Universität Innsbruck)
Anja-Xiaoxing Cui (Universität Wien)
André Doehring (Kunstuniversität Graz)
Elisabeth Reisinger (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)
Melanie Unseld (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

Die technische Betreuung und Umsetzung erfolgt in Zusammenarbeit
mit den Herausgeber:innen von *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*:

Elias Berner
Barbara Babic
Konstantin Hirschmann
Scott L. Edwards

4. Jahrgang (2026)
https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang/anklang-4-2026

Inhalt

Editorial

Paul Heidegger, Clara Nithack, Cornelia Picej, Ari Rabenu, Stefanie Stindl-Liang **3**

Praxis•Forschung

Brücken schlagen: Zwischen Schubertforschung, Generationen- und Disziplinengrenzen
Andrea Lindmayr-Brandl im Gespräch mit Paul Heidegger **7**

Aufsätze & Essays **16**

Veränderungen des Klangbildes von Radio-Kennmelodien im Zeitraum von 30 Jahren beim Radio-Sender Österreich 1 (Ö1)
Robert Nitsche 17

Die verbindende Kraft der Musik? Erfahrungen internationaler Musiker:innen in Innsbruck
Amber Treml, Valentina Schermer, Magdalena Schuhmayer, Meygol Rabiei, Konstantin Mayer 33

An Introduction to the Teochew Iron Rod Puppet Theater in Malaysia Today
Shao-Peng Wang 44

Berichte **60**

Reflection of My First Fieldwork Experience
Shao-Peng Wang 61

A Relational Approach to Musicological Data Management: How to Create a Coded Database in Obsidian
Erin Lupardus 67

Summer School: Gender – Knowledge – Mobility. Digital Perspectives in Musicology:
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 14.–18.9.2026
Julia Lenart und Bettina Schuster 75

Autor:innen & Herausgeber:innen **80**

Die Junge Musikwissenschaft: Rück- und Ausblicke 2026 ..... **86**

Editorial

Paul Heidegger,
Clara Nithack,
Cornelia Picej,
Ari Rabenu,
Stefanie Stindl-Liang

2026 ist bereits der vierte Jahrgang dieses Nachwuchsmagazins. Besonders an dieser Ausgabe ist u. a., dass einige Texte aus Einreichungen des Vorjahres stammen und es dadurch mehr als üblich Zeit gab, gemeinsam an diesen zu feilen und als Autor:innen ebenso wie als Herausgeber:innen-Team mit den Texten zu wachsen. Im Jahr 2025 waren so viele Beiträge wie noch nie bei uns eingegangen, die in ihrer Vielfalt und Vielseitigkeit alle spannend und es wert sind, von einer interessierten Leser:innenschaft rezipiert zu werden. Einen Teil der damaligen Einreichungen finden Sie, verehrte:r Leser:in, im *AN:klang* 3 (2025),[1] die noch „aufgesparten" Essays und Berichte stehen den Texten in der letzten Ausgabe um nichts nach und warten nun darauf, von Ihnen (virtuell) aufgeschlagen und gelesen zu werden.

Es ist unser Ziel, mit *AN:klang* Studierenden und Nachwuchswissenschaftler:innen vom Bachelor bis zur kürzlich abgeschlossenen Dissertation eine Plattform zu bieten, ihre Forschungen und Gedanken zu teilen und in einem angeleiteten Rahmen Erfahrungen mit wissenschaftlichen Publikationsprozessen zu sammeln. So fanden in den bisherigen *AN:klängen* bereits eine Reihe verschiedener Textgattungen von wissenschaftlichen Aufsätzen, aufgelockerten Essays bis hin zu Berichten, Interviews und impulsartigen Reflexionen von Konzerten, Musikstücken oder von Arbeitsprozessen ihren Weg in dieses Magazin. Um diese Vielfalt von Themen und Textgattungen im Publikationsprozess begleiten zu können braucht es ein motiviertes Team von Herausgeber:innen, das sich in den redaktionellen Prozessen gegenseitig unterstützt und ergänzt. Unser *AN:klang*-Team ist seit vergangenen Herbst um die Mitherausgeber:innen Clara Nithack und Ari Rabenu gewachsen, und das ist für *AN:klang* ein großer Gewinn. Schließlich ist es für die Zukunft dieses Mediums des interuniversitären Austauschs innerhalb der Jungen Musikwissenschaft in Österreich notwendig, dass ein wechselndes und wachsendes Team dieses Magazin „von Studierenden für Studierende" fortführt.[2]

Für die Ausgaben von *AN:klang* werden keine thematischen Schwerpunktsetzungen vorgegeben, es geht vielmehr darum, die inhaltliche und methodische Diversität der (Jungen) Musikwissenschaft in Österreich vor den Vorhang zu holen. Dennoch – und dies ist ein in seiner Zufälligkeit zufriedenstellendes Phänomen – ergeben sich immer wieder vielseitige Möglichkeiten der Anknüpfung der verschiedenen Texte mit- und zueinander. So finden Sie auf den folgenden Seiten ein Interview, drei Aufsätze

1 Vgl. Paul Heidegger, Cornelia Picej und Stefanie Stindl-Liang (Hg.), *AN:klang. Magazin der Jungen Musikwissenschaft der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)* 3 (2025), <https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang/anklang-3-2025> (21.05.2026).

2 Interessierte Leser:innen sind herzlich dazu eingeladen, sich bei Paul Heidegger unter der E-Mail-Adresse jumuwi@oegmw.at zu melden, um Möglichkeiten des redaktionellen Mitwirkens persönlich zu besprechen.

beziehungsweise Essays und drei Berichte, die zum großen Teil vor knapp einem Jahr als Durcheinander von Texten eingereicht wurden und sich in der Arbeit der vergangenen Monate zu einem Mit- und Untereinander von Zugängen entwickelt haben, zu einem inhaltlichen roten Faden, der bunt ist und aus dünnen Fädchen aus verschiedensten Rottönen zusammengehalten wird. Erfreulich vielfältig sind auch die Entstehungshintergründe der jeweiligen Texte sowie der Ausbildungsstand ihrer Autor:innen vom Bachelor- bis zum Dissertationsstudium. Im hinteren Teil der Ausgabe sind die Kurzbiographien aller Autor:innen und Herausgeber:innen angeführt und Eva Grujić, die wir als neue Vertreterin der Jungen Musikwissenschaft an dieser Stelle noch einmal ganz herzlich begrüßen möchten, stellt sich abschließend in ihrer neuen Funktion vor und gibt einen Rück- und Ausblick über und auf die Aktivitäten der Jungen Musikwissenschaft.[3]

Die Sektion *Praxis•Forschung* hat für diese Ausgabe einen etwas anderen Anstrich bekommen. Mit Andrea Lindmayr-Brandl konnte eine äußerst gut vernetzte, vielseitige, erfahrene und anerkannte österreichische Musikwissenschaftlerin für ein Interview gewonnen werden. Im Gespräch mit Paul Heidegger erzählt sie über die Aufgaben, Veranstaltungen und Herausforderungen des *Schubert Research Centers* sowie der *Österreichischen Studienstiftung*.[4]

Robert Nitsche widmet sich in seinem Aufsatz den Veränderungen von Ö1-Kennmelodien („Signations") zwischen 1994 und 2024. Im Mittelpunkt steht der Vergleich der Signations zweier prägender Komponisten: Werner Pirchner und Christian Muthspiel. Analysiert werden verschiedene Parameter, wie beispielsweise die musikalische Gestaltung, die Instrumentierung sowie die Beziehung zwischen Klang und Sendungsinhalt. Grundlage der Untersuchung sind 156 Signations, semiotische Analysen und ein Interview mit Muthspiel. Besonders spannend ist dabei der Wandel des Klangbildes: Während Pirchner häufig mit markanten Dreitonmotiven, elektronischen Klängen und Geräuschen wie Tierlauten arbeitete, setzt Muthspiel seit 2017 auf komplexe musikalische Strukturen, akustische Instrumente und subtile Symbolik. Die Signations werden dadurch nicht nur zu akustischen Erkennungszeichen, sondern auch zu kleinen musikalischen Erzählungen, die Stimmung, Inhalt und Charakter einer Sendung vermitteln. Der Aufsatz macht deutlich, dass hinter den kurzen Ö1-Kennmelodien weit mehr steckt als bloße Funktionalität: Sie prägen das akustische Gedächtnis des Publikums und spiegeln zugleich gesellschaftliche und mediale Veränderungen wider.[5]

Innsbruck ist nicht nur Gastgeberstadt der diesjährigen Jahrestagung der ÖGMw, sondern zugleich Ausgangspunkt und Untersuchungsraum von Amber Sara Treml, Valentina Schermer, Magdalena Schuhmayer, Meygol Rabiei und Konstantin Mayer. Ihr Beitrag untersucht die Erfahrungen professioneller Musiker*innen und nebenberuflich Musizierender mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten, die in der Tiroler Landeshauptstadt leben und arbeiten. In Leitfadeninterviews beleuchten sie ihre musikalischen Biographien, ihre kulturellen Hintergründe sowie die Bedeutung von Musik für Identität,

3 Vgl. Eva Grujić, „Die Junge Musikwissenschaft: Rück- und Ausblicke 2026", in: *AN:klang. Magazin der Jungen Musikwissenschaft der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMw)* 4 (2026), S. 86–87.

4 In diesem Heft: Andrea Lindmayr-Brandl und Paul Heidegger, „Brücken schlagen: Zwischen Schubertforschung, Generationen- und Disziplinengrenzen", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 7–15.

5 Vgl. Robert Nitsche, „Veränderungen des Klangbildes von Radio-Kennmelodien im Zeitraum von 30 Jahren beim Radio-Sender Österreich 1 (Ö1)", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 17–32.

Zugehörigkeit und Migration. Trotz verschiedener Hintergründe und Erfahrungen betonen die Befragten die verbindende Kraft von Musik. Der Beitrag plädiert daher am Ende für weitere Forschungen zu inter- und transkulturellen Musikpraktiken, um deren Sichtbarkeit zu erhöhen und ein tieferes Verständnis ihrer Bedeutung für das kulturelle Leben in Innsbruck zu gewinnen.[6]

Shao-Peng Wang führt in seinem Beitrag in die musikalisch-künstlerische Praxis des Teochew-Puppentheaters in Malaysia ein, eine Tradition, die ursprünglich im Südosten Chinas entstand und zwischen dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert von chinesischen Migrant:innen nach Malaysia gebracht wurde. Der Autor stützt sich in seiner Betrachtung auf die Auswertungen seiner teilnehmenden Beobachtung sowie strukturierter und semi-strukturierter Online- und Präsenzinterviews. Er fokussiert auf die Zusammensetzung der Ensembles, auf Praktiken der Inszenierung, analysiert musikalische Inhalte und Elemente sowie das gespielte Repertoire und nimmt die Hauptdarteller:innen, also die Puppen selbst, und die mit ihnen verbundenen sozio-religiösen Bedeutungskomplexe in den Blick. Mit dieser ethnomusikologischen Forschung beschreitet Wang weitgehend Neuland und liefert einen beachtlichen Überblick über aktuelle Formen und Praktiken des Teochew-Puppentheaters in Malaysia.[7]

Nachdem Wangs Text eine umfassende und beeindruckende Forschungsarbeit mit Feldforschungsaufenthalt in Malaysia vorausgeht, wollten wir mehr über seine Arbeitsprozesse und Erfahrungen lesen. Im Bericht „Reflection of My First Fieldwork Experience" reflektiert Wang sein erstes eigenständiges Feldforschungsprojekt im Rahmen seines Masterstudiums. Dabei skizziert er zunächst die Vorbereitungsphase vor dem Weg in das Feld, einschließlich einer kurzen theoretischen Verortung seiner eigenen Position. Anschließend beschreibt er die Durchführung der Feldforschung, um schließlich Aspekte der Organisation der im Feld erhobenen Daten, deren Nutzung sowie die aus der Forschung resultierenden ethischen Fragestellungen zu thematisieren.[8]

Erin Lupardus beschäftigt sich in ihrem Bericht mit der Frage, wie sich zahlreiche historische Informationen übersichtlich organisieren, analysieren und miteinander verknüpfen lassen und hierbei die Open-Source-Software Obsidian eingesetzt werden kann. Ausgangspunkt ihrer Studie, die Teil ihrer Dissertation ist, ist die Untersuchung historischer Texte des 16. bis 18. Jahrhunderts zur Charakterisierung von Streichinstrumenten, insbesondere des Violoncellos. Anhand von über 100 Quellen mit rund 60.000 Wörtern entwickelt Lupardus eine digitale Datenbank. Mithilfe von Metadaten, Hashtags, Verlinkungen und Visualisierungen werden Quellen, historische Personen und musikalische Begriffe systematisch miteinander verbunden. Dadurch entstehen Netzwerke, die Zusammenhänge, Einflüsse und Widersprüche sichtbar machen. Besonders interessant ist dabei der methodische Ansatz: Obsidian dient nicht nur als Archiv, sondern als Werkzeug zur explorativen Forschung. Der Beitrag zeigt anschaulich, wie digitale Methoden die historische Musikwissenschaft erweitern können und wie aus einer scheinbar unüberschaubaren Menge an Texten mithilfe dieser Methode neue Erkenntnisse gewonnen werden können.[9]

6 Vgl. Amber Sara Treml et al., „Die verbindende Kraft der Musik? Erfahrungen internationaler Musiker:innen in Innsbruck", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 33–43.

7 Vgl. Shao-Peng Wang, „An Introduction to the Teochew Iron Rod Puppet Theater in Malaysia Today", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 44–59.

8 Vgl. Shao-Peng Wang, „Reflection of My First Fieldwork Experience", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 61–66.

9 Vgl. Erin Lupardus, „A Relational Approach to Musicological Data Management: How to Create a Coded Database in Obsidian", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 67–74.

Im dritten Bericht erzählen Julia Lenart und Bettina Schuster von ihrer Teilnahme an der Summer School: „Gender – Knowledge – Mobility. Digital Perspectives in Musicology" an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz im September 2026.[10] Die beiden Autorinnen sind Mitarbeiterinnen im FWF-Forschungsprojekt „Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte" im Zuge dessen eine digitale Edition der Ehetagebücher des Künstlerehepaares Eugen und Hermine d'Albert entsteht.[11] Diese praktische Expertise und ein kritischer Blick auf aktuelle Themen und Fragestellungen der digitalen Editionspraxis zeichnet die Reflexion der Autorinnen aus und erlaubt den Leser:innen interessante Einblicke.

Als Herausgeber:innen-Team möchten wir einigen Personen danken, ohne die diese Ausgabe nicht hätte realisiert werden können: Wir bedanken uns beim Präsidium der ÖGMw und dem Beirat des Magazins, Bernd Brabec, Anja-Xiaoxing Cui, André Doehring, Elisabeth Reisinger und Melanie Unseld für die wertvolle Unterstützung, das Feedback und den konstruktiven und wohlwollenden Austausch, der unseren Horizont erweitert und ein unverzichtbarer Grundpfeiler für dieses Magazin ist. Danken möchten wir Eva Grujić und Thomas Wozonig für ihr unermüdliches Engagement für die Junge Musikwissenschaft und für die tolle Zusammenarbeit. Ein großes Dankeschön für ihre gewissenhafte Arbeit und jahrelanges Teamwork und unsere herzlichsten Glückwünsche möchten wir der Mitherausgeberin und Mitgründerin dieses Magazins Stefanie Stindl-Liang aussprechen, die in der Redaktionsphase dieser Ausgabe ihr Kind zur Welt brachte. Wir freuen uns mit dir und wünschen der jungen Familie alles erdenklich Gute. Und, last but not least, bedanken wir uns bei allen Autor:innen für ihre Kreativität und Motivation, für alles, was wir dank euch lernen durften und für einen stets bereichernden und inspirierenden Austausch.

10 Vgl. Julia Lenart und Bettina Schuster, „Summer School: Gender – Knowledge – Mobility. Digital Perspectives in Musicology Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 14.–18.9.2026", in: *AN:klang* 4 (2026) (wie Anm. 3), S. 75–79.

11 Vgl. hierzu den Projektblog, Teilprojekt Ehetagebücher d'Albert: <https://musfam.hypotheses.org/ehetagebuecher-dalbert> (24.09.2026).

Brücken schlagen: Zwischen Schubertforschung, Generationen- und Disziplinengrenzen

Andrea Lindmayr-Brandl im Gespräch mit Paul Heidegger

Am 25. Februar traf ich mich via Zoom mit Andrea Lindmayr-Brandl, Obfrau der *Kommission für interdisziplinäre Schubert Forschung* (KIS),[1] um mit ihr über die Arbeit der KIS, die Rolle und Möglichkeiten von und für Nachwuchswissenschaftler:innen in der Schubertforschung,[2] die Bedeutung der Öffentlichkeitsarbeit für die (Musik-)Wissenschaft[3] und die Studienstiftung der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften* (ÖAW)[4] zu sprechen. Andrea Lindmayr-Brandl hatte auf meine Interviewanfrage unmittelbar geantwortet, ich ihr daraufhin vier Fragen als Leitfaden zugeschickt, und kaum eine Woche später saßen wir mit Kaffee und Tee an einem Salzburger, beziehungsweise Tiroler Schreibtisch vor unseren jeweiligen Laptops, um ein sehr angenehmes und erhellendes, etwa einstündiges Gespräch zu führen, das ich im Folgenden in Auszügen wiedergeben möchte.

Paul Heidegger (PH): Liebe Frau Prof.in Lindmayr-Brandl, vielen Dank für die Möglichkeit dieses Interviews, wir Herausgeber:innen freuen uns darüber sehr, dass Sie sich Zeit für uns nehmen. Es ist uns ein Anliegen, in den Ausgaben von AN:klang wiederholt auch Textsorten wie Interviews, Reflexionen von Texten oder Konzertbesuchen einzubinden, die flott gelesen werden können und einen guten Einblick darüber geben, was denn in der „Szene" gerade los ist.

1 Vgl. den Onlineauftritt der *Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung (KIS)*: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung / Schubert Research Center" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/home> (13.05.2026).

2 Vgl. hierzu exemplarisch die Workshops und Summerschools der *KIS*: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Workshops" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/aktivitaeten/workshops> (13.05.2026); sowie Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Summerschools" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/aktivitaeten/summerschools> (13.05.2026).

3 Vgl. zur Öffentlichkeitsarbeit der *KIS*: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Öffentlichkeitsarbeit" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/aktivitaeten/oeffentlichkeitsarbeit> (13.05.2026).

4 Vgl. zum Onlineauftritt der *Österreichischen Studienstiftung*: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Österreichische Studienstiftung" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/studienstiftung/home> (13.05.2026).

Andrea Lindmayr-Brandl (ALB): Das klingt gut; Und gerne, das ist ganz unkompliziert. Ich habe mir Ihr Magazin bereits angeschaut. Wie Sie wissen, war ich ja früher Präsidentin der *Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (als erste weibliche Präsidentin übrigens), und auch damals waren Student:innen immer aktiv. Doch was Sie nun als Student:innenschaft alles auf die Beine stellen, hat mich schon sehr beeindruckt, und insbesondere dieses Publikationsorgan – Kompliment, ich weiß, wieviel Arbeit dahintersteckt. Ich finde es toll und wichtig, dass man sich jetzt wieder stärker vernetzt, denn mit Corona wurden wir doch in unsere „Einzelprivatheit" zurückgeworfen, und der Schritt zurück war in vielen Bereichen schwierig. Nun den Studierenden und jungen Wissenschaftler:innen diesen Austausch anzubieten – wenn auch über eine virtuelle Gemeinschaft – finde ich ganz wichtig. Diese Kommunikation und Netzwerkbildung kann man gar nicht genug unterstützen.

Das ist auch – um die Brücke zu schlagen – für uns ein Anliegen im *Schubert Research Center*, der *Kommission für Interdisziplinäre Schubert Forschung*. Diese Institution hat ja recht umständliche Namen bekommen – bleiben wir im Englischen, da ist einfacher, und sagen *Schubert Research Center*. Kurz zu deren Entstehungsgeschichte: Hintergrund war die Schubert-Gesamtausgabe, bei der ich involviert bin und die im Jahr 2027 abgeschlossen sein wird.[5] Diese ganze Institution der Gesamtausgabe löst sich somit mit 2027 auf – ein denkbar ungünstiger Zeitraum, schließlich ist 2028 ein Schubert-Jahr. Dazu kommt, dass es im deutschsprachigen Raum bisher keine zentrale Anlaufstelle für Schubertforschung gab. Die Edition der Gesamtausgabe hat das in gewisser Weise übernommen: wenn jemand Fragen oder Anliegen hatte, konnte er:sie sich dort hinwenden. Dabei ist uns klar geworden, dass man etwas installieren muss, das diese Funktion längerfristig übernimmt: ein *Zentrum für Schubertforschung*. Und nachdem ich eine österreichische Schubert-Forscherin bin, wovon es nicht so viele gibt, Mitglied der ÖAW, die angeboten haben, Kommissionen zu fördern, habe ich mich hier engagiert. 2021 wurde das *Schubert Research Center* gegründet. Es geht dabei nicht nur darum, die Forschung voranzubringen, sondern auch, die Forscher:innen miteinander zu vernetzen und dafür zu sorgen, dass sich Nachwuchswissenschaftler:innen in die bestehende Community integrieren können.

PH: Das fällt auch beim Klicken und Scrollen durch die Homepage des *Schubert Research Centers* auf: unter „Aktivitäten" findet sich unter anderem der Punkt „Organisation von Workshops für Dissertant*innen sowie Summerschools für den studentischen Nachwuchs". Seit 2022 gab es zwei Workshops und Summerschools,[6] dieses Jahr findet am 4. November wieder ein Workshop statt. Was sind Ihre Eindrücke aus diesen bisherigen Veranstaltungen, und was möchten Sie Studierenden und Nachwuchswissenschaftler:innen mit auf den Weg geben, die in Zukunft daran teilnehmen wollen oder die zum ersten Mal auf das *Schubert Research Center* aufmerksam werden? Und noch eine dritte Frage: Gibt es abseits der bereits bestehenden Formate Pläne für weitere neue Formate in der Zukunft?

5 Vgl. Internationale Schubert Gesellschaft e.V., „Neue Schubert-Ausgabe" [2000–2026], <https://schubert-ausgabe.de> (13.05.2026).

6 Vgl. zur Übersicht bisheriger Veranstaltungen des *Schubert Research Centers*: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Archiv" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/archiv> (13.05.2026).

ALB: Unsere Aktivitäten sind auf verschiedenen Ebenen angelegt:

Es gibt auf höchster Ebene Jahrestagungen[7] für internationale Forscher:innen; das sind Konferenzen mit wechselnden Tagungsthemen, deren Beiträge wir dann zum Teil in unserer neuen Reihe *Vienna Schubert Studies* publizieren. An die Jahrestagungen war bisher stets eine Lehrveranstaltung gekoppelt. Dafür spreche ich frühzeitig mit Kolleg:innen in Wien, und dann richtet sich eine Lehrveranstaltung entweder genau an das Tagungsthema oder ist mit diesem verbunden. Die Tagung ist dann auch Teil der Lehrveranstaltung, das heißt, die Studierenden sind an zwei oder drei Nachmittagen dabei, was jedes Mal eine große Freude ist. Sie nehmen immer viel mit, tragen zur Diskussion bei oder schreiben und veröffentlichen einen Tagungsbericht. Prinzipiell sind unsere Veranstaltungen alle niederschwellig, also jede:r kann kommen, ohne sich zuvor anzumelden; wir freuen uns über jede:n, der:die dazukommt.

Als mittlere Ebene gibt es Workshops.[8] Hier wollen wir junge Kolleg:innen, die gerade eine Abschlussarbeit verfassen, miteinander und auch mit dem Forschungszentrum in Verbindung bringen. In der Regel denken wir dabei an Dissertationen, aber es können auch Masterarbeiten sein. Bei den Workshops treffen sich also Kolleg:innen, die sich selbst schon intensiv mit Schubert und seiner Zeit beschäftigen – es muss nicht nur Schubert allein sein, könnte auch Beethoven sein oder fächer- und disziplinenübergreifend – und die wir nach Wien einladen, um sich auszutauschen.

Und schließlich gibt es noch die Summerschools,[9] wo wir Studierende ab dem Bachelor einladen, die bereits etwas fortgeschritten sind und Interesse für die Themen zeigen, die wir ansprechen. Es geht darum, diese Leute an einen Ort zusammenbringen, miteinander Zeit zu verbringen, zum Beispiel auch in einem Hotel zusammen zu wohnen oder gemeinsam zu Abend essen. Ein großer Vorteil dabei ist, dass die ÖAW Reise und Aufenthalt mitfinanzieren kann (wie auch bei den Workshops und Jahrestagungen).

Ach ja, wir haben noch etwas Viertes im Nachhinein erfunden: eine Art Online-Book-Symposium, bei dem wir Neuerscheinungen diskutieren. Auch diese sind für jede:n offen zugänglich: man braucht nur auf unsere Homepage zu gehen und auf den Zoom-Link klicken.[10] Die Book-Symposien kann man dort auch nachhören.

7 Die nächste Jahrestagung des Schubert Research Centers findet unter dem Titel „Heaven and Earth. Religious Sensibilities in the Age of Schubert" von 4. bis 11. November 2026 in Wien statt: Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Jahrestagungen" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/aktivitaeten/jahrestagungen> (13.05.2026).

8 Vgl. ÖAW, „Workshops" (wie Anm. 2).

9 Vgl. ÖAW, „Summerschools" (wie Anm. 2).

10 Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Kommission für interdisziplinäre Schubertforschung. Buch Symposien" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/aktivitaeten/buch-symposien> (13.05.2026). Das 5. Buchsymposium findet am 2. Juli 2026 ab 20:00 Uhr statt. Besprochen wird Nancy November, *Opera in the Viennese Home from Mozart to Rossini*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2024. Kommentiert wird das Buch von Natasha Loges und Jennifer Ronyak, die Moderation leitet Livio Marcaletti.

Sie fragen nach meinen Eindrücken der ersten Veranstaltungen. Von den Summerschools hatten wir bislang zwei.[11] Die erste zum Thema „Sexuality and Gender".[12] Ausgangspunkt war, dass vor inzwischen knapp 30 Jahren die Idee aufkam, dass Schubert homosexuell gewesen sei. Das war damals eine Welle der Musikwissenschaft, in der man nicht nur Schubert betrachtete, sondern auch andere Komponist:innen und ein Thema, das plötzlich aufkam und großen Widerspruch, eine ganze Reaktionskette hervorrief. Inzwischen hat es sich wieder beruhigt. Wir wollten das Thema unter heutigen Vorzeichen aufgreifen, schließlich sehen wir das Thema heute ganz anders: Es gibt ja nicht nur homosexuell oder nicht, sondern sehr viele Zwischenstufen. Es lassen sich so viele interessante Fragen in größerem Zusammenhang diskutieren, wie: was ist „Gender" überhaupt, muss man denn in *so* oder *so* einteilen? Es gibt so viel neues Bewusstsein dazu, auch in uns selbst, und in Hinblick dessen wir die Summerschool damals ausgeschrieben haben. Schubert war natürlich ein Thema, aber es gab auch ganz andere und sehr aktuelle Themen und die Kolleg:innen, die referierten, hatten auch ganz unterschiedliche Blickwinkel. Und das war das Interessanteste für mich: die Studierenden, die sich dafür gemeldet haben. Sie hatten einen besonderen Sinn für die besprochenen Themen. Viele waren in gewisser Weise selbst in ihrem eigenen Leben betroffen, haben dadurch ganz anders mitreden können und waren als Menschen unglaublich interessant. Ich musste damals den Hauptredner, Hans-Joachim Hinrichsen aus Zürich, direkt überreden, dass er nach Wien kommt. Er hatte vor kurzem die Forschung zu diesem Themenkomplex ausführlich zusammengefasst[13] und gemeint, „okay, das können wir jetzt, das haben wir abgehandelt, es ist alles dazu gesagt". Am Ende der Summerschool war er selbst beeindruckt und meinte: „Wow, ich habe so viel gelernt und ich bin froh, dass ich das gemacht habe". Er war sehr, sehr beeindruckt, wie viel die jungen Leute da aus ihrer Erfahrung in Referaten und Diskussionsbeiträgen einbringen konnten.

Das hat auch ein Medienecho hervorgerufen. Und da haben wir bemerkt, wie schwierig es noch ist, diese Themen differenziert sprachlich zu kommunizieren. Wir haben von mancher Seite Kränkungen erfahren und wiederum eine Reduktion auf die Frage „War Schubert nun schwul oder war er es nicht?" wahrgenommen. In einem Blog ist man regelrecht über uns hergefallen. Das war sehr schwierig, damit umzugehen. Aber ich bereue es überhaupt nicht. Vor allem, weil wir selbst so viel gelernt haben und weil ich so viel Respekt und Hochachtung gegenüber den Studierenden habe, die damals teilgenommen haben und die von den Vereinigten Staaten, England oder Indien zu uns angereist sind. Das war super und begeistert mich heute noch, wenn ich darüber nachdenke.[14]

11 Vgl. ÖAW, „Archiv" (wie Anm. 6).

12 In der ersten Ausgabe von AN:klang berichtete Moritz Michel von seinen studentischen Erfahrungen dieser Tagung. Vgl. Moritz Michel, „Sexualität und Gender in Schuberts Zeit. Erfahrungsbericht zur Summer School der ÖAW in Wien, 5.–7. September 2022", in: *AN:klang. Magazin der Jungen Musikwissenschaft* 1 (2023), S. 68–70. Siehe online [2023] <https://oegmw.at/wp-content/uploads/2024/09/AN.klang-1-2023_68-70_Michel.pdf> (13.05.2026).

13 Vgl. u. a. Hans-Joachim Hinrichsen, *Franz Schubert*, München: C. H. Beck 2014; sowie die 2002 begründete Buchreihe Hans-Joachim Hinrichsen und Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Schubert. Perspektiven – Studien*, 8 Bde., Stuttgart: Franz Steiner 2002–2023.

14 Zwei Blog-Beiträge, ein Gespräch mit Andrea Lindmayr-Brandl im Wissenschaftspodcast *Makro Mikro* sowie ein Bericht (Heppy Longworth, „First Summer School of the Schubert Research Centre, Vienna: ‚Sexuality and Gender in Schubert's Time', 5-7 September 2022", in: *The*

Die zweite Summer School war sehr zielgerichtet. Da wollten wir noch einmal die Schubert-Edition ins Spiel bringen, bevor sie sich mit 2027 auflöst. Die Summerschool war ganz auf die Editionstechnik ausgerichtet und insofern von der Thematik her stark eingeschränkt. Aber auch hier war das Engagement der eingeladenen Studierenden beeindruckend.

Für die nächste Summerschool 2027 – wir wechseln immer mit den Workshops ab – habe ich schon länger das Thema „Zensur" im Blick, das natürlich in vielerlei Hinsicht aktuell ist und bereits zu Schuberts Zeit ein großes Thema war. Ich kann mir vorstellen, dass es wieder ein bisschen so wird wie „Sexuality and Gender", indem die gegenwärtig erlebte Erfahrung und Geschichte sich verbinden. Mich beschäftigt das Thema „Zensur" selbst auch sehr. Wir haben uns so gefreut, als das Internet gekommen ist, die Meinungsfreiheit, dass wir uns da alle frei ausdrücken können. Und dann sehen wir, wie problematisch das ist und dass es sich für uns alle um einen Lernprozess handelt. Wir sehen die Unterschiede zwischen sogenannten „freien Ländern" und Ländern, die autoritär geregelt sind. „Zensur", politisch betrachtet, hat so viele Facetten. Ich schreibe gerade ein Schubert-Buch, in dem es ein Kapitel zur Zensur gibt. Mir geht es auch darum, das Thema vorurteilsfrei zu behandeln. Wir sagen automatisch: „Zensur ist schrecklich!" Aber was beinhaltet „Zensur" alles und was war sie zu Schuberts Zeit? Ich erwarte mir für die nächste Summerschool viel positiven, interessanten Input.

Meine Eindrücke aus den Workshops sind ebenso durchwegs positiv. So viele interessierte junge Leute, die, was so schön ist, aneinander interessiert sind und wissen wollen, was die jeweiligen Kolleg:innen, die in diesem Feld forschen, machen. Die Offenheit, die die Teilnehmer*innen mitbringen, ist erfrischend. Als Doktorand:innen und Masterarbeit-Schreibende haben sie bereits eine bestimmte Grundkompetenz, die sie sich erarbeitet haben. Diese können sie ein- und mitbringen, und die anderen nehmen das auch begierig auf. Thematisch sind wir bei den Workshops komplett frei, und das ist in gewisser Weise auch die Qualität davon: Die Freude am Gemeinsamen und an der Offenheit. Es ist es wirklich wert, sich für diese Workshops zu engagieren, die Mühe und das Budget, die man reinsteckt; denn mit vergleichsweise wenig Aufwand kommt etwas Großartiges heraus. Die Teilnehmenden und auch ich nehmen viel mit und werden in ihrem Interesse aufs Neue entfacht. Und am Ende bleiben die Teilnehmer:innen uns im Forschungszentrum zumeist verbunden. Sie werden in den Newsletter aufgenommen und es kommt immer wieder vor, dass diejenigen, die an dem Workshop teilnehmen, auch bei den Jahrestagungen einen Vortrag anbieten. Bei manchen führt es dann auch zu einer Publikation. Das ist unser Ziel: miteinander als Gemeinschaft Fortschritte zu machen, voranzuschreiten und so auch in Zukunft bestehen zu bleiben.

Nun noch zu Ihrer letzten Frage, ob es Pläne für mögliche neue Formate in der Zukunft gibt: Ja, wir machen etwas Neues, wir sind gerade dabei. Und zwar ein Online-Journal,[15] so wie Sie Ihren *AN:klang* haben. In der Schubertforschung gab es viele Jahrgänge lang eine Zeitschrift, *Schubert*

Schubertian. Journal of The Schubert Institute (UK) 118 (2022), S. 4–11) finden sich unter ÖAW, „Archiv" (wie Anm. 6).

15 Vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften, „Schubert Journal Online" [2026], <https://www.oeaw.ac.at/kis/journal> (13.05.2026).

durch die Brille,[16] gegründet und herausgegeben von einer Vorgängerinstitution, dem *Internationalen Franz Schubert Institut (IFSI)*. Hier gab es die Möglichkeit, kurze Beiträge zu veröffentlichen, also noch keine ausgewachsenen Artikel, sondern rasch zu publizierende Ergebnisse, Funde und Anliegen. Diese Zeitschrift gibt es nun schon längere Zeit nicht mehr und diese Lücke wollen wir füllen. Zwei Board-Mitglieder haben sich bereit erklärt, *Die Brille* in einer moderneren Form fortzuführen. *Schubert-Journal-Online* wird eine professionelle, peer-reviewed Zeitschrift sein.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass das *Schubert Center* grundsätzlich englischsprachig ist. Unser Anliegen war es von vornherein, international zu sein, daher ist Englisch unsere Wissenschafts- und Kommunikationssprache. Im *Schubert-Journal-Online* gibt es aber auch die Möglichkeit, deutschsprachige Texte zu publizieren.

PH: Gibt es einen bestimmten Rhythmus, in dem das *Schubert-Online-Journal* Beiträge oder Ausgaben veröffentlicht?

ALB: Nein, es gibt keinen Rhythmus. Wer einreicht, reicht ein, und wenn es fertig ist, kommt es rauf. Es gibt keine Jahrgänge.

PH: Ich möchte zur nächsten Frage überleiten, beziehungsweise sind es eigentlich zwei Fragen: Eine wichtige Aktivität des *Schubert Research Centers* ist die Öffentlichkeitsarbeit in Form von Konzerten, Beiträgen in Podcasts und Radio, Zeitungsartikel, Vorträgen, bis hin zur Pflege des Ehrengrabes von Otto Erich Deutsch am Wiener Zentralfriedhof.[17] Welche Rolle spielt diese Arbeit der Musik- und Wissenschaftsvermittlung, die häufig als *Third Mission* bezeichnet wird (und häufig leider tatsächlich erst an dritter Stille zu kurz kommt), in Ihrem Leben? Und wie kann diese Vermittlungsarbeit junge Menschen für das Studium der Musikwissenschaft begeistern, ein Interesse für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik anregen?

ALB: Dass Wissenschaftsvermittlung sehr wichtig ist, ist uns und den allermeisten Forscher:innen klar. Und doch sind wir, selbstkritisch betrachtet, unheimlich knausrig mit unserer Zeit, weil wir das, was uns von der Uni-Arbeit übrigbleibt, in die Forschung stecken möchten. Ich nehme mich da nicht aus. Wenn es eine Gelegenheit gibt, und gerade durch das *Schubert Research Center* kommen vermehrt Anfragen, bin ich die Erste, die mitmacht, wie Sie ja selbst bemerkt haben. Aber eigentlich geht es doch auch darum, dass man beginnt, selbst daran zu denken, was man von sich aus initiativ einbringen kann. Wenn ich mein Schubert Buch fertig habe, werde ich mich da noch stärker einsetzen.

Was das *Schubert Research Center* betrifft, sieht es ähnlich aus: die Mitglieder sind Leute, die einen regulären Job an der Universität haben und so sehr an der Wissenschaft interessiert sind, dass wir unsere ganze Energie da reinstecken. Das, was dann noch an Zeit bleibt, wollen wir natürlich schon zur Vermittlung nutzen, aber es kaum jemanden, der:die proaktiv überlegt, was könnte man jetzt machen und wie kann man das machen. In der ÖAW selbst gibt es eine Abteilung, die auch manchmal an uns herantreten. So hatten wir zum Beispiel die Möglichkeit, im Radio

16 Vgl. zu dieser Schriftenreihe: Ernst Hilmar u. a. (Hg.), *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts*, 30 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1988–2003.

17 Vgl. zur Öffentlichkeitsarbeit der *KIS*: ÖAW, „Öffentlichkeitsarbeit" (wie Anm. 3).

Stephansdom einen Beitrag zu bringen.[18] Gott sei Dank, möchte ich sagen, bekommen wir genügend Anfragen. Im Schubertjahr 2028 wird das bestimmt noch viel mehr werden.

Gelegentlich schreiben wir Programmtexte zu Konzerten. Als ich noch an der Uni war, konnte ich auch Studierende dafür gewinnen. Ich habe in meinem Leben schon viele Programmeinführungen geschrieben und mittlerweile versuche ich, die Anfrage weiterzuvermitteln. Früher, an der Uni, habe ich das manchmal auch so gelöst, dass die Studierenden in der Lehrveranstaltung Texte geschrieben haben und wir dann den besten Text ausgewählt haben, oder ich die Texte überarbeitet habe. Ich finde, das ist ein guter Weg, und manche Studierende haben dann auch in der Musikvermittlung, in den Medien oder in der Wissenschaft Fuß gefasst. Das passt doch auch zu Ihrem AN:klang.

PH: Das stimmt, ja. Unser Ziel bei AN:klang ist es, Brücken zum Publizieren zu bauen – Sie haben vom Online-Journal gesprochen, das diese schaffen kann –, und auch, die Prozesse des Publizierens aus der Perspektive des:der Herausgeber:in kennenzulernen.

Besonders schön ist es aus meiner Sicht auch, wenn bei uns im AN:klang durch einen Text oder ein Interview, wie wir beide es gerade führen, etablierte Musikwissenschaftler:innen zu Wort kommen und so eine weitere Brücke zwischen Generationen von Wissenschaftler:innen und angehenden Wissenschaftler:innen entsteht. Auch im Sinne dieser zweiten Brücke möchte ich Sie gerne zu Ihrer Rolle als Herausgeberin der *Vienna Schubert Studies*[19] fragen: Welche Rolle spielt vielleicht auch hier die Förderung von Wissenschaftler:innen am Beginn ihrer Laufbahn und die Vernetzung innerhalb der Schubert-Forschung über Generationen hinweg.

ALB: Wenn man sich die Bände vor Augen führt, sind diese hauptsächlich aus den Beiträgen der Jahrestagung gespeist und dann noch von Texten ergänzt, die thematische Lücken füllen. Bei der Jahrestagung sind stets auch junge Kolleg:innen dabei und so haben wir eine Mischung von Beiträgen junger Kolleg:innen, die gerade an ihrer Dissertation arbeiten, und etwas älteren, teilweise sehr renommierten Kolleg:innen – darüber freuen wir uns natürlich auch sehr. Die Mischung an Vortragenden bei den Jahrestagungen spiegelt sich in den Beiträgen wider.

Derzeit arbeiten wir am vierten Band, zwei Bände wurden bereits veröffentlicht, ein Dritter liegt beim Verlag, und durchwegs waren Beiträge von Doktorand:innen dabei. Es ist uns ganz wichtig, dass wir keine Grenze ziehen – es geht nicht darum, ein Doktorat oder eine Professur zu haben, sondern es geht um das Inhaltliche und die Qualität des Textes. Wir versuchen, jede:n gleichermaßen zu unterstützen. Wenn wir sehen, es fehlt in einem Beitrag noch ein bisschen etwas in der Literatur, richten wir den Fokus noch einmal darauf und geben Anregungen. Die Herausgeber:innentätigkeit ist viel mehr als nur die editorische Einrichtung. Wir sind alle Expert:innen in unseren Bereichen, und es ist dieses Publikationsorgan ja relativ eng. Wenn die Texte bei uns fertig sind, sind sie auf einem hohen Niveau, erst dann kommt das Peer-Review. Der Prozess ist anonym, geht vom Verlag aus und wir wissen auch nicht, wer die Beiträge kritisch liest. Im Grunde sind die Texte, wenn wir sie aus der Hand geben, aber bereits von uns „peer reviewed". Es haben also junge

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. zu dieser Reihe: Andrea Lindmayr-Brandl u. a. (Hg.), *Vienna Schubert Studies*, 2 Bde., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2024–[2026].

Kolleg:innen bei uns eine Chance, dass ihre Texte auf einem hohen Niveau herauskommen. Erstens, weil sie selber schon sehr gut sind, sonst würden wir den Text nicht annehmen; und zweitens, weil wir sie sehr unterstützen. Das wird auch dankbar angenommen.

PH: Das klingt sehr erfreulich und äußerst positiv und produktiv.

Ich möchte vorschlagen, dass wir noch kurz auf ein anderes, insbesondere für junge Erwachsene sehr relevantes Thema zu sprechen kommen, dass Ihnen, wie ich weiß, sehr am Herzen liegt: die Studienstiftung der ÖAW.[20] Können Sie unseren Leser:innen einen Einblick geben: Was ist und was leistet die Studienstiftung? Wie läuft die Bewerbung dafür ab und wie werden die erfolgreichen Bewerber:innen gefördert und in ihrem Studium begleitet? Und was sind Ihre Aufgaben bei diesen Prozessen?

ALB: Die Studienstiftung ist ein relativ neues Format an der ÖAW, angelehnt an bereits bestehende Formate in Deutschland und der Schweiz, wo versucht wird, den engagierten Nachwuchs zusammenzubringen und ihm ein intellektuelles Angebot zu machen. Gesucht wird nicht nach Leuten, die in der Schule lauter Einser im Zeugnis haben, sondern Menschen, die intellektuell und gesellschaftlich interessiert und engagiert sind. Das ist uns eigentlich das Wichtige: Leute, die sich dafür interessieren, was sie in der Gesellschaft beitragen können, die kritisch sind, sich engagieren und intellektuell ein hohes Niveau haben. Es gibt ungefähr 70 Plätze pro Jahr und wir haben die Möglichkeit, verschiedene Seminare, Fortbildungen, Treffen, Austausch oder auch ein Mentoring anzubieten. Die erfolgreichen Bewerber:innen werden also begleitet und es wird ihnen ein Raum und Unterstützung gegeben, die Fühler auszustrecken und ihren Horizont zu erweitern.

Heuer hat sich die Studienstiftung verändert: bislang wurden immer nur Schüler:innen angesprochen, die im Matura-Jahr waren, um sie in ihr Studium hineinzubegleiten. Dieses Jahr sprechen wir Studierende bis zum laufenden dritten Semester, also Studienanfänger:innen, an. Das hat im ersten Jahr soweit gut funktioniert, doch – und das macht mich stutzig und ärgert mich –, die Bewerbungen stammen fast ausschließlich aus den Naturwissenschaften. Warum sind wir von den Kultur- und Kunstwissenschaften nicht vertreten? Wir haben doch genauso gute Leute, für die das Angebot interessant ist! Vielleicht hilft es, dass wir darüber sprechen und dass Sie es publik machen. Denn es spielt keine Rolle, aus welchem Fach man stammt; die Kurse, die angeboten werden, können für alle interessant sein und man lernt von absoluten Expert:innen. Außerdem geht es ja gerade darum, dass man sich auch außerhalb des eigenen Fachs weiterbildet und so wiederum Anstöße für das eigene Studium bekommt. Ich kann das nur sehr empfehlen: wegen den Kursen, dem Austausch mit Expert:innen, mit anderen Kolleg:innen, die so ticken, wie man selbst, die genauso engagiert und interessiert sind an der Welt. Ich würde mir sehr wünschen, dass wir in den nächsten Jahren Kandidat:innen aus „unseren" Fächern haben, vielleicht ja auch mal jemanden aus der Musikwissenschaft.

PH: Das wäre natürlich sehr wünschenswert. Und es klingt so, als würden die neuen Studierenden hier sehr gut in einem Findungsprozess begleitet, der mit dem Studienbeginn ja nicht abgeschlossen wird. Wer weiß, wo es einen nach dem Bachelor oder Master hin verschlägt. Ich sehe die Öffnung

20 Vgl. ÖAW, „Österreichische Studienstiftung" (wie Anm. 4).

für Studierende über die eigene Disziplin hinaus, gerade in den ersten Semestern, als sehr wertvoll an.

ALB: Ich selbst habe nicht mit der Musikwissenschaft angefangen, sondern bin erst in meinem zweiten Jahr dazugestoßen. Es gibt diesen Findungsweg und zum Glück haben wir die Freiheit, uns irgendwo und irgendwann mal ein bisschen zu orientieren. Ich hoffe, die Studienstiftung erleichtert, verlängert und erweitert diesen Findungsweg ein wenig. Das ist aber nur ein Zusatzeffekt der Studienstiftung. Primär ist sie dafür da, den Horizont zu erweitern und zu zeigen, wie man wissenschaftlich arbeitet und wer wie arbeitet. Was spielt überhaupt eine Rolle? Was sind das für Menschen, die das machen? In der Gesellschaft ist wissenschaftliches Arbeiten ja nicht so offensichtlich. Oft bekommt man die Frage gestellt: „Ach, Sie sind Musikwissenschaftlerin, welches Instrument spielen Sie denn?" Es ist wichtig, nicht darüber hinweg zu gehen und zu denken „Schon wieder diese Frage!", sondern darüber zu sprechen und Beispiele zu geben, was uns interessiert und wie wir da arbeiten. Das liegt an den Einzelnen.

PH: Ich bedanke mich sehr herzlich für das interessante, vielseitige Gespräch und das schöne Schlusswort und freue mich sehr, in der Zukunft mehr zu lesen und zu hören – von der Schubertforschung und hoffentlich an der Studienstiftung interessierten Studierenden.

ALB: Vielen Dank und ich wünsche Ihnen alles Gute für den AN:klang.

Aufsätze & Essays



Veränderungen des Klangbildes von Radio-Kennmelodien im Zeitraum von 30 Jahren beim Radio-Sender Österreich 1 (Ö1)

Robert Nitsche

In den vergangenen 30 Jahren haben Kennmelodien in Radio und Fernsehen nicht an Bedeutung verloren, sondern sich von einfachen institutionellen Erkennungsmerkmalen zu strategisch wichtigen, emotional vielschichtigen *Acoustic Branding*-Elementen mit durchaus künstlerischen Ansprüchen gewandelt, deren spezifische musikalische Formen kontinuierlich an technologische Umbrüche, die Diversifizierungen der Plattformen und sich wandelnde kulturelle Erwartungen angepasst werden. In dieser Studie werden die Veränderungen des Klangbildes des Radiosenders Österreich 1 (Ö1) über einen Zeitraum von 30 Jahren (1994 bis 2024) mit verschiedenen Methoden analysiert. Zum einen werden musikalische Merkmale der Kennmelodien (Signations) für die Zeiträume 1994 bis 2017 (Komponist Werner Pirchner) und 2017 bis 2024 (Komponist Christian Muthspiel) verglichen und diese Betrachtungen mit quantitativen Analysen ergänzt. Semiotische Analysen stellen die Zusammenhänge zwischen den musikalischen bzw. klanglichen Elementen und den als Text gesprochenen Titeln der Signations dar. Als Quellen für diese Analysen dienen 156 Kennmelodien und ein Interview mit dem Komponisten Christian Muthspiel. Die Ergebnisse dieser Studie zeigen, dass auf funktioneller Ebene eine klar erkennbare Erneuerung des Klangbildes des Radiosenders Ö1 unter dem Marketing-Aspekt eines Re-Branding erfolgt ist, mit den wesentlichen Zielen der langfristigen Wiedererkennung der übergeordneten akustischen Markenidentität des Senders bei gleichzeitiger Differenzierung durch neue Signations. Die Kennmelodien tragen zum medialen und sozialen Wandel bei, indem sie als Instrumente der akustischen Markenbildung, des kulturellen Gedächtnisses und der Konstruktion von Identität fungieren, wobei sich ihre Wirkungen v. a. durch anhaltende ritualisierte Wiederholung über lange Zeiträume hinweg akkumulieren.

Einleitung

Der erste akustische Referenzpunkt jeder Radiosendung ist für alle Hörer:innen die Signation (Kennmelodie), deren vordergründige Aufgabe es ist, den Beginn einer neuen Sendung zu signalisieren. Im besten Fall wird bei den Hörer:innen initial Interesse geweckt bzw. Aufmerksamkeit erzeugt. Die Kennmelodie hat aber auch die Funktion eines musikalischen Logos zur Identifikation und Wiedererkennung.[1] Unter dem Begriff *soundscape* nach R. Murray Schafer (analog zu *landscape*) wird ein spezifisches

1 Vgl. Michael Kleinjohann, Marketing-Kommunikation mit Acoustic Branding. Planung, Einsatz und Wirkung von Stimme, Ton und Klang für die Corporate Identity, Hamburg: Springer 2020, S. 8.

Klangereignis beschrieben, das die Qualität besitzt, bei den Zuhörer:innen eine spezielle Wahrnehmung oder Aufmerksamkeit zu erreichen.[2] Genau diese Funktion müssen auch Signations leisten. Christian Anzenbacher beschreibt *soundscape* als „eine funktionelle Musik, die keine direkte Botschaft beinhaltet, sondern auf die Assoziationskraft und Imagebildung des Konsumenten abzielt".[3]

Zudem können Signations einen performativen Charakter beinhalten. V. a. bei direkt folgenden Musiksendungen sind sie schon eine Art *Prélude* zu dem, was noch kommen wird. Der performative Charakter wird noch verstärkt, wenn die Signations eigens komponiert und im Tonstudio aufgenommen wurden. Hier spielen die ausgewählten Ö1-Signations eine außergewöhnliche Rolle, da der performative Aufwand zur Herstellung der Signations als erheblich bezeichnet werden kann.[4] Weiters haben Signations auch Charakterzüge eines Rituals. Die ständig wiederkehrenden musikalischen Logos binden die regelmäßig teilnehmenden Zuhörer:innen zu den immer gleichbleibenden Sendezeiten an den jeweiligen Sender im Wettbewerb der existierenden Medien. Dieses akustische Ritual schafft Zugehörigkeit, Identität und Beständigkeit. Aus dieser Perspektive gewinnen die kurzen Kennmelodien nicht zu unterschätzende strategische Bedeutung beim akustischen Branding und der übergeordneten Marketing-Strategie des jeweiligen Radiosenders.

Die Haltung von Hörer:innen (oder Konsument:innen) gegenüber Musik ist ein komplexes Zusammenspiel von kognitiven und affektiven Komponenten, das u. a. durch das mittels der Musik entstehende Bild oder die durch die Musik erzeugten Stimmungen und Emotionen geprägt ist. Aber auch Erinnerungseffekte und damit verknüpfte Assoziationen, die durch die Musik erzeugt werden, können eine Rolle spielen.[5] Studien bestätigen die Einprägsamkeit, Emotionalität und sensorische Anziehungskraft von akustischen Logos.[6]

Die Herausforderung, Ö1-Kennmelodien musikalisch attraktiv und einprägsam für die laut Radiotest 2020/21 ca. 850.000 Hörer:innen zu gestalten, war seit jeher eine nicht leicht zu bewältigende Aufgabe. Gemäß den Angaben der Marktforschungsinstitute *GfK Austria* und *Ankordata*, die den Radiotest 2020/21 erstellt haben, hören jeden Tag in Österreich ca. 6 Millionen Menschen Radio und davon ca. 14 % den Radiosender Ö1.[7] Bedenkt man die teilweise bis zu mehreren tausend „Performances" einer Kennmelodie über die vielen Jahre eines Sendungsformats, lässt sich die gesellschaftliche Bedeutung dieser Kompositionen im öffentlichen akustischen Raum (*soundscape)* erahnen.

2 Vgl. R. Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books 1994, S. 10.

3 Vgl. C. Anzenbacher, *Audiologos. Integrative Gestaltungsmaßnahmen vor dem Hintergrund der Musikpsychologie*, Baden-Baden: Nomos 2012, S. 109.

4 Vgl. Philip Scheiner, „Christian Muthspiels Signations-Relaunch" [2017], <https://oe1.orf.at/artikel/636809/Christian-Muthspiels-Signations-Relaunch> (22.03.2026).

5 Vgl. Paul Steiner, *Sound Branding. Grundlagen akustischer Markenführung,* Wiesbaden: Springer-Gabler 2018, S. 51.

6 Vgl. für einen Überblick Steve Keller und Charles Spence, „Sounds like Branding: Cognitive Principles and Crossmodal Considerations for the Design of Successful Sonic Logos", in: *Expert Journal of Marketing* 11/2 (2023), S. 91–117.

7 Vgl. k. A., „Immer mehr Menschen hören Ö1" [2001], <https://oe1.orf.at/artikel/686543/Immer-mehr-Menschen-hoeren-Oe1> (22.03.2026).

Historischer Rückblick und theoretischer Rahmen

Viele Radiosender verwendeten für ihre Kennmelodien entweder Ausschnitte aus bereits bestehenden musikalischen Werken oder es wurden Soundfiles durch Synthesizer oder andere elektronische Hilfsmittel generiert. Selten wurden eigens komponierte Signations verwendet. Vor dem 19. September 1994 hat sich auch Ö1 des Kanons der westlichen Musik bedient und z. B. Ausschnitte aus Kompositionen von Franz Schubert (für diverse Journale, wie z. B. das *Morgenjournal*), Erik Satie (für die Sendung *Dimensionen*), Robert Schumann (für die Sendung *Menschenbilder*) oder auch Kombinationen von Kompositionen von etwa Igor Strawinsky, Richard Strauss und Francis Poulenc (für die Sendung *Pasticcio*) verwendet, um eine Radiosendung einzuleiten.[8]

Anton Hubauer dokumentierte und beschrieb den Aufbau und die Veränderungen der Ö1-Journalsendungen von den 1960er- bis in die 1980er-Jahre.[9] Er analysierte für den Zeitraum Oktober 1967 (Gründung des Senders Ö1) bis September 1994 drei charakteristische Zeitabschnitte der Kennmelodien der Ö1-Journale. Nach vielen Jahren der Verwendung von Ausschnitten bestehender „klassischer Musik" für die Signations im Radiosender Ö1 und nur wenigen eigens komponierten Kennmelodien (wie z. B. die 1977 von Bert Breit [1927–2004] komponierte, sehr populäre Signation zur Sendung *Der Schalldämpfer)*, wurde 1994 Werner Pirchner beauftragt, eine komplette Serie von Signations für die Sendungen von Ö1 zu komponieren und mit dem Radio-Symphonieorchester Wien aufzunehmen.[10] Die aktuellen Signations des Komponisten Christian Muthspiel wurden ab dem Jahr 2017 eingeführt.[11]

Mark Brownerigg und Peter Meech untersuchten in einem 2002 publizierten Artikel die Veränderungen der akustischen Identifikation britischer Fernsehkanäle über einen Zeitraum von 50 Jahren von Fanfaren-artigen Erkennungsmelodien über die Verwendung von Tanz- und Popularmusik bis zu Klangeffekten und Geräuschen.[12] Eine Analyse estnischer Radio-Erkennungsmelodien von Holger Berg in einer Bachelorarbeit aus dem Jahr 2007 stellte die Hypothese auf, dass Radio-Erkennungsmelodien die Gesellschaft und Kultur widerspiegeln könnten.[13] Dabei wurden sechs Erkennungsmelodien verschiedener Sendungen zwischen 1958 und 2007 analysiert. Methodisch nutzte der Autor semiotische Analyseverfahren, um die Elemente der Erkennungsmelodien als Bedeutungspotenziale zu beschreiben, nach Konzepten des Linguisten Theo Van Leeuwen zur Dekonstruktion und Analyse von Musik in den Massenmedien.[14] Zudem führte Berg Experten-Interviews mit Musikwissenschaftler:innen, Komponist:innen und Musikredakteur:innen durch. Die vom Autor bestimmten Bedeutungspotenziale in den Signations

8 Vgl. Albert Hosp, „Radio-Ouvertüren", CD-Booklet, Wien: ORF 2021, in: Werner Pirchner, *Die Ö1 Signations von 1994 bis 2017*, CD (Katalog-Nr.: ORF-CD 3219) erschienen bei ORF (2017).

9 Vgl. Anton Hubauer, „Ö1-Journale im Wandel der Zeit" [2005], <https://www.mediathek.at/journale/journaleaufsaetze/oe1-journale-im-wandel-der-zeit/> (22.03.2026).

10 Vgl. Hosp, „Radio-Ouvertüren" (wie Anm. 7).

11 Vgl. k. A., „Oktober-Evolution auf Ö1" [2017], <https://filmsoundmedia.at/oktober-evolution-auf-oe1/> (15.04.2026).

12 Vgl. Mark Brownerigg und Peter Meech, „From fanfare to funfair. The changing sound world of UK television idents", in: *Popular Music* 21/3 (2002), S. 345–355.

13 Vgl. Holger Berg, *Signatuur kui kommunikatiivne märk*, Bachelorarbeit, Universität Tartu 2007, S. 99.

14 Vgl. Theo Van Leeuwen, *Speech, Music, Sound*, London: Bloomsbury 1999.

spiegeln gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen wider. Während die Erkennungsmelodien aus den 1950er- und 1960er-Jahren die sowjetische Ideologie und die Rolle der Medien als Propagandakanal reflektieren, hat sich in den letzten 50 Jahren das Verständnis in der estnischen Gesellschaft, die politische Situation und die Medienlandschaft deutlich gewandelt, was sich auch in der Veränderung der Signations nachvollziehen lässt.[15] So haben beispielsweise die Massenmedien einen Teil ihrer Autorität eingebüßt und wurden vorwiegend zu Unterhaltungsmedien.

Van Leeuwen (1999) beschäftigte sich mit der Frage: „What is presented or represented by the sound?", wobei er für die Beantwortung dieser Frage die Zusammenhänge von Sprache, Musik und Klang in verschiedenen Medien untersuchte. U. a. diskutierte er ein Beispiel eines *news signature tunes* des australischen Radiosenders ABC (Australian Broadcasting Commission) und hier v. a. das *timing* der Musik in Kombination mit den gesprochenen Texten. Van Leeuwen verglich auch eine neue Kennmelodie für die ABC News mit einer weiteren, früher verwendeten Signation der Nachrichtensendung, die nach 30 Jahren ausgetauscht wurde. Er beschreibt die musikalische Struktur und die verwendeten kompositorischen Elemente der neuen Signation wie etwa *call and response* zwischen Trompete und Bläser-Ensemble, wobei das Trompetenmotiv wie ein Hornsignal klingt. Weiters analysiert er, welche musikalischen Elemente im Zusammenhang mit den Inhalten der Radiosendung stehen. Z. B. assoziiert er die rhythmischen Muster der gezupften Celli in *pizzicato* mit dem *staccato* eines Fernschreibers, über dem die Stimme des Nachrichtensprechers mit den Schlagzeilen zu hören ist (wobei das rhythmische Muster Dringlichkeit und Aktualität repräsentiert). Diese neue Signation ersetzte eine Kennmelodie, die in Australien als *majestic fanfare* bezeichnet wurde und ein von Trompeten im *unisono* gespieltes energetisches und optimistisches, Hymnen-artiges Motiv darstellte (von Van Leeuwen als kollektives „Wir" interpretiert).[16]

Anzenbacher (2012) beschreibt die 1952 eingeführte Kennmelodie der deutschen Fernsehnachrichtensendung „Tagesschau".[17] Während die Instrumentierung der ersten Version lediglich aus einer Orgel bestand, wurde in neuen Versionen die orchestrale Gestaltung und das Tempo geändert. Er nennt folgende Gestaltungsmerkmale: „fanfarenähnliche, gebrochene Dreiklänge, aufsteigende Tonfolge, Akzentuierung des letzten Tones durch Betonung und Verlängerung sowie Trompetenbesetzung".

Generell ist die Evidenzbasis in der wissenschaftlichen Literatur überwiegend qualitativ und interpretativ und stützt sich häufig auf historische Analysen, semiotische Methoden und Fallstudien. Daher beruhen die Aussagen über die kausale Richtung und das Ausmaß der sozialen Effekte von Erkennungsmelodien weitgehend auf Schlussfolgerungen.

Verwendete Quellen und Methoden

Für die Analysen in dieser Studie wurden drei Primärquellen verwendet: die CD „Werner Pirchner: Die Ö1 Signations"[18], die auf der Internetseite des Senders Ö1 online verfügbaren Signations von Christian

15 Vgl. Berg, *Signatuur* (wie Anm. 12), S. 99.

16 Vgl. Leeuwen, *Speech, Music, Sound* (wie Anm. 13), S. 60–64.

17 Vgl. Anzenbacher, *Audiologos* (wie Anm. 3), S. 117.

18 Vgl. Werner Pirchner, *Die Ö1 Signations von 1994 bis 2017*, CD, Katalog-Nr.: ORF-CD 3219, Wien: ORF 2017.

Muthspiel (inklusive einer vom Komponisten zur Verfügung gestellten Liste der Signations) und ein Interview mit dem Komponisten Christian Muthspiel, das ich am 27. Mai 2024 in Wien führte. Das Interview wurde aufgezeichnet, anschließend transkribiert und vom Komponisten nach Durchsicht der Transkription freigegeben. Die Transkription wurde als aktuelle und authentische Quelle der Konzeption, Erstellung und Produktion der neuen Signations ausgewertet und Aussagen bzw. Rückschlüsse daraus an verschiedenen Stellen des Artikels entsprechend eingearbeitet.

In Anlehnung an das Konzept einer semiotischen Analyse werden die musikalischen Elemente und akustischen Klänge der Signations mit den als Text gesprochenen Sendungstiteln in Bezug gesetzt.[19] Die Interpretation der Bedeutungszusammenhänge erfolgt durch verschiedene semiotische Zeichenarten. Die verschiedenen Zeichentypen lassen sich dabei entweder als *Index* bzw. logische Beziehung (z. B. der Klang eines außereuropäischen Instrumentes als Zeichen einer Reisetätigkeit), als *Ikon* aufgrund einer offensichtlichen Ähnlichkeit (beispielsweise ein schnelles, synkopiertes rhythmisches Muster als akustisches *Ikon* eines Tintenstrahldruckers) oder als *Symbol* (das heißt, als willkürliche, konventionelle Verbindung, z. B.: Jazzmusik von John Coltrane als spirituelle Konnotation zum Sendungstitel) verstehen. Im Bereich der ikonischen Zeichen bei den Signations finden wir auch Onomatopoetika (so wie das Brüllen eines Löwen). Als Analyseebenen dienen die Ordnung der Zeichen (das heißt, die musikalische Syntax: Komposition, Struktur, Klang, etc.), deren mögliche Bedeutung (Semantik, siehe oben auch die Zeichentypen) und der kulturelle Kontext (das heißt, die Verwendung und Wirkung bei dem:der Empfänger:in). Semiotische Analysen sind als effektive Methoden in Anwendungsgebieten wie Markenführung, Werbung und Filmanalyse etabliert, mit dem Ziel der „Aufdeckung" implizierter kultureller Codes und zu verstehen, wie mit den verwendeten Zeichensystemen (in diesem Fall Musik, Klang und den als Text gesprochenen Titeln der Sendungen) Sinn konstruiert wird.

Die Signations von Werner Pirchner

Gemäß der Aussage Werner Pirchners basiert das musikalische Konzept seiner Kennmelodien auf den ersten drei Tönen einer Obertonreihe. Das heißt, die Intervalle Quint und Quart (und damit Oktave) werden von verschiedenen Grundtönen ausgehend herangezogen und in verschiedenen Varianten musikalisch (instrumentell, stilistisch, kompositorisch, mit Abwandlungen der Tempi, etc.) für den Start von unterschiedlichen Radio-Sendungsinhalten umgesetzt.[20] So entstanden mehr als 80 dieser kurzen „Radio-Ouvertüren".

Die Dauer von Pirchners Signations variiert zwischen sechs und 36 Sekunden (Abbildung 1). Die Kennung selbst, also das eigentliche Grundmotiv, bei Pirchner drei Töne mit den Intervallen Quint und Quart, dauert nur drei Sekunden. Die durchschnittliche Dauer einer Signation lässt sich mit 16 Sekunden angeben, wobei der Großteil der Signations (84 %) im Bereich zwischen zehn und 25 Sekunden liegt.

19 Vgl. zur Methode der semiotischen Analyse als Untersuchung von Zeichenprozessen und ihrer Bedeutung Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: J. B. Metzler 2000.

20 Vgl. Pirchner: *Ö1 Signations* (wie Anm. 16).

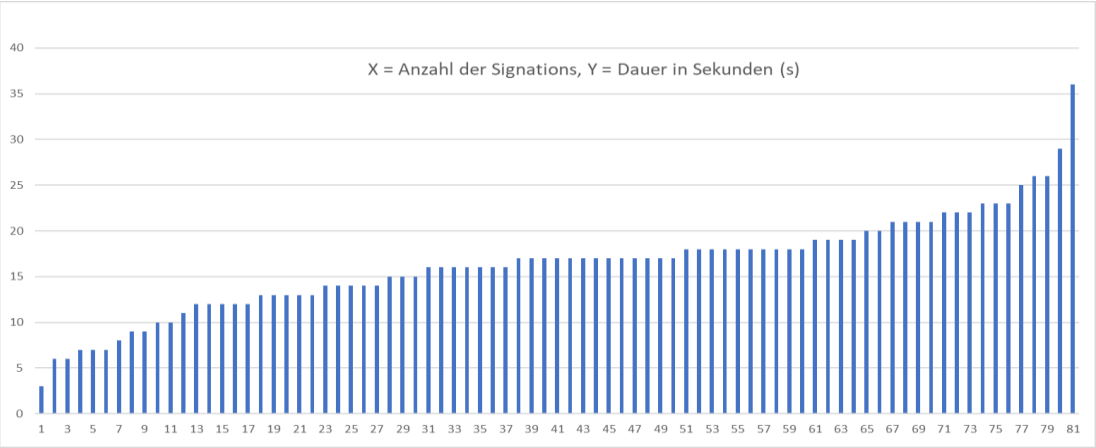


Abbildung 1: Dauer der Signations von Werner Pirchner (geordnet nach Dauer in Sekunden)

Im überwiegenden Teil der 81 Signations lässt sich die Kennung aufgrund ihrer einfachen musikalischen Grundidee leicht wiedererkennen, auch wenn sie in verschiedenen Lagen, Instrumentierungen, musikalischen Zusammenhängen, etc. vorkommt. Die Instrumentierung der Signations wurde in drei Kategorien eingeteilt: Solo-Instrument, kleines Ensemble und Orchester. Die prozentuale Verteilung (ermittelt durch Höranalysen) der jeweils drei verschiedenen Instrumentalkategorien ist annähernd gleichmäßig: 30 % Solo-Instrumente (mit oder ohne Begleitung), 38 % kleines Ensemble (auch mit zusätzlichem Solo-Instrument) und 32 % Orchester (auch mit zusätzlichem Solo-Instrument).[21] In Bezug auf die Verwendung akustischer und elektronischer Instrumente bei den Signations lässt sich folgende Verteilung im Klangbild bei Pirchner feststellen: 58 % der Signations werden nur mit akustischen Instrumenten gespielt, 11 % der Signations werden nur mit elektronischen Instrumenten gespielt und 31 % der Signations werden mit akustischen und elektronischen Instrumenten gespielt.

Ein wesentliches Merkmal der Signations von Pirchner sind Geräusche und Soundfiles, die nicht mit Instrumenten erzeugt wurden. In 28 % der Signations lassen sich solche Aufnahmen nachweisen, die von maschinellen Geräuschen (z. B. ein Nadeldrucker) bis zu Tierlauten reichen (Tabelle 1).

Sendungstitel	**Geräusch / Soundfiles**
Leporello – Menschen, Moden, Lebenskunst	undeutliche Menschenstimmen
Moment – Leben heute	Laufschritte
Vom Leben der Natur	diverse Tierlaute
Literaturmagazin	Umblättern von Seiten
Zeit-Ton	Stimmen, diverse Geräusche
Die Hörspiel-Premiere	Flattern, Schaukelstuhlquietschen
Kunstradio – Radiokunst	Reifenquietschen, Hahnenschrei
Hörbilder	Regenschauer, Regentropfen
Von fremden Ländern und Menschen	Wasser-Perkussion und Stimmen
Kabarett Forum Salzburger Stier	Hupen, Tierlaute (Stier)
Lesen ist Abenteuer im Kopf	Pferdegalopp
Weihnachten mit Österreich 1	Glocken, Schellen (Schlitten)
Matrix – Computer und neue Medien	Nadeldrucker

Tabelle 1: Beispiele von Geräuschen bzw. Soundfiles in den Signations von Werner Pirchner

21 Vgl. ebd.

Sendungstitel	Kontext
Pasticcio	lautmalerisch rhythmische Umsetzung des Wortes „Pas-tic-cio“
Konzert am Vormittag	Fanfare bzw. Ouvertüre zum Konzertbeginn
Radiogeschichten	dissonante Melodie als fragender Einstieg in Geschichten
Klassik-Forum	„klassisches“ Orchester-Motiv
Religion aktuell	Orgel-Motiv
Moment – Leben heute	Geräusch von Laufschritten – im Moment leben
Vom Leben der Natur	Tierlaute
Literaturmagazin	Geräusch von Seiten, die umgeblättert werden
Die Hörspiel-Premiere	quietschender Schaukelstuhl (Zuhörer)
La Chanson	französische Lied-Charakteristik
Im Gespräch	„sprechende“ Instrumente als Klangbild
Intrada	Fanfaren-Charakter als Einstieg
Hörbilder	keine Musik, nur Geräusche, sehr bildhaft
Help – Das Konsumentenmagazin	Chor singt „Help“, drängend aufsteigendes Motiv (Dringlichkeit)
Von fremden Ländern und Menschen	Wasser-Perkussion (Afrika)
Kabarett-Forum Salzburger Stier	Tierlaute (Stier), Zirkus-Hupe
Im Künstlerzimmer	Solo-Violine, virtuos = Künstler
Matrix – Computer und Neue Medien	Nadeldrucker-Geräusch

Tabelle 2: Sendungstitel und Kontext zwischen Signation und folgender Sendung

Die Deutung bezüglich der Zusammenhänge von Sendungstitel, musikalischer Komposition und erkennbarem (oder eingebildetem) Kontext ist ein subjektives Ergebnis der individuellen musikalischen und akustischen Assoziationen jedes:r einzelnen Hörers:Hörerin. Tabelle 2 dokumentiert Beispiele für die persönlichen Wahrnehmungen des Autors in Bezug auf die akustische Umsetzung bzw. des Kontexts zum Sendungstitel.

Die Signations von Christian Muthspiel

Muthspiel erhielt 2016 vom Österreichischen Rundfunk den Kompositionsauftrag für 200 neue Kennmelodien für den Radiosender Ö1. Diese Kennmelodien sollten mithilfe des ORF Radio-Symphonieorchester Wien und mit zusätzlich ausgewählten Musiker:innen eingespielt werden. Die Motivation, den Auftrag anzunehmen, sieht Muthspiel darin begründet, dass dieser erstmals all seine musikalischen Arbeitsschwerpunkte als Komponist, Instrumentalist, Dirigent und Produzent miteinander verband. Die Vorbereitungen, den Kompositionsprozess und die finale Redaktion beschrieb er im Interview er als komplexen, mehrphasigen Prozess über einen Zeitraum von mehr als einem Jahr.[22] Der wichtigste und längste Arbeitsschritt war laut Muthspiel die Erstellung des Grundkonzeptes für die neue Kennung, mit dem Anspruch, dass jede Signation diese in irgendeiner Form enthalten muss: in verschiedenen Stimmen und Instrumentierungen, variiert und permutiert, als Spiegelung oder Krebs, etc. Zwei weitere Prämissen des Komponisten waren, dass alle Signations in sich abgeschlossene Musikstücke sein müssen und die Instrumentierung vorwiegend akustisch erfolgen sollte, das heißt ohne Verwendung elektronischer

22 Vgl. Christian Muthspiel, Interview des Autors, geführt in Wien, am 27.05.2024, Z. 5–8.

Samples oder Alltags-Geräusche. Die von Muthspiel verwendete ‚Keimzelle' des musikalischen Klangbildes ist eine hexatonische Folge (inklusive des dreitönigen Konzepts von Pirchner). Die sechstönige Melodie der Kennung ist am besten in der Stimme der Hörner in F erkennbar: *f*, *fis*, *h*, *a*, *cis* und *d* (Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Die Kennung für die Ö1-Signations von Christian Muthspiel
(mit freundlicher Genehmigung des Komponisten)

Muthspiel nennt die Verwendung des ¾-Takts in der Kennung ein „österreichisches Statement" (als Anspielung auf die österreichische Walzertradition), aber auch eine Möglichkeit, dieses rhythmische Element zu variieren und in den Signations versteckt oder teilweise sehr offensichtlich zu verwenden.[23] In Bezug auf das Klangbild gibt Muthspiel die folgenden beiden Faktoren an, die für ihn besondere Bedeutung haben: der Einsatz von Solo-Instrumenten (fast jedes Instrument im Orchester hat zumindest eine Solo-Stelle in den Signations) und die Anwendung kontrapunktischer Kompositionstechnik (im Gegensatz zu Pirchner, bei dem laut Muthspiel mehr der Sound im Vordergrund stand).[24] Aufgrund der, im Vergleich zu Pirchner, größeren tonalen Komplexität der Kennungsmelodien von Muthspiel ist die Wiedererkennung für den:die einzelne:n Hörer:in bei manchen Signations schwierig. Muthspiel selbst sagte im Interview, dass auch ihm aufgrund der Komplexität der Permutationen (Spiegelung, Krebs, etc.) die Wiedererkennung manchmal nicht leichtfällt, er aber von einer „unterbewussten" Erkennung der hexatonischen Tonalität seitens der Hörer:innen (durch einen Art Gewöhnungsprozess) ausgeht.[25]
Die Dauer der Signations bei Muthspiel beträgt zwischen sechs und 53 Sekunden (Abbildung 2). Die zwei kürzesten Signations sind sechs Sekunden lang (*Im Journal zu Gast*, *Wissen aktuell*) und die längste Signation dauert 53 Sekunden (*Menschenbilder*). Die Kennung selbst dauert, einschließlich des Gongs, zehn Sekunden. Die Durchschnittslänge beträgt 17 Sekunden, wobei der Großteil der Signations (73 %) zwischen 10 und 25 Sekunden dauert. Bei der Unterteilung der Instrumentierung in die drei Kategorien Solo-Instrument, kleines Ensemble und Orchester ergibt sich ein ähnliches Bild wie bei Pirchner: 26 % Solo-Instrumente (mit oder ohne Begleitung), 40 % kleines Ensemble (auch mit zusätzlichem Solo-Instrument) und 35 % Orchester (auch mit zusätzlichem Solo-Instrument).

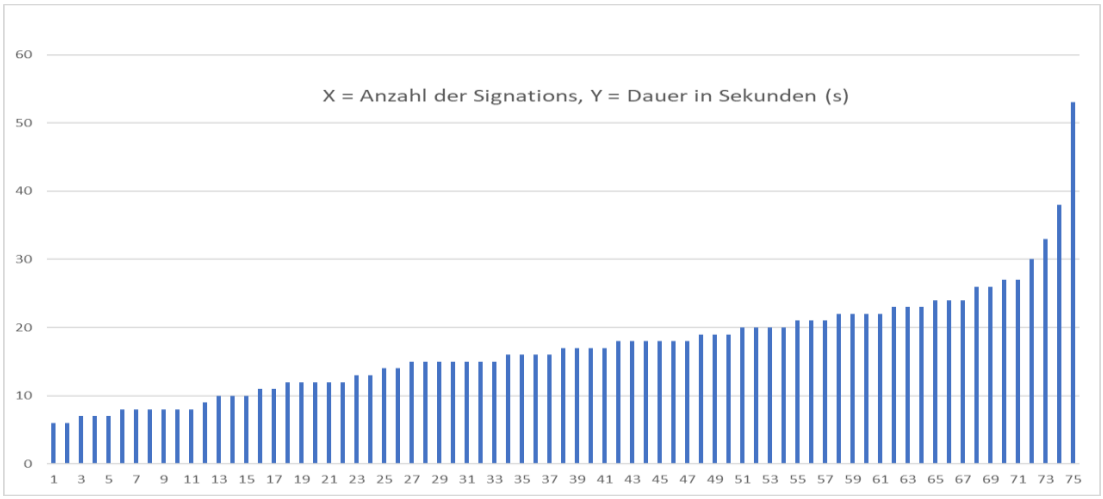


Abbildung 2: Dauer der Signations von Christian Muthspiel (geordnet nach Dauer in Sekunden)

Die Verteilung der Instrumentierung in Bezug auf akustische und elektronische Instrumente ergibt indes folgendes Ergebnis, das sich deutlich von den Kennmelodien Pirchners unterscheidet: 85 % der Signations wurden ausschließlich mit akustischen Instrumenten gespielt, keine einzige ausschließlich mit elektronischen Instrumenten und 15 % der Signations enthalten sowohl akustische als auch elektronische

23 Vgl. ebd., Z. 117–119.
24 Vgl. ebd., Z. 67–71.
25 Vgl. ebd., Z. 71–72.

Instrumente. Dabei beschränkte sich die Verwendung elektronischer Instrumente auf E-Piano, E-Gitarre und E-Bass. In allen analysierten Signations konnte nur eine akustische Quelle gefunden werden, die nicht als Instrument gewertet werden kann: eine Fahrradglocke. Diese kommt in der Signation zur Sendung „Le weekend" vor. Im Interview erklärt Muthspiel, dass für jede Sendung das Klangbild der einzelnen Signation entsprechend eingestellt wurde, wenn auch manchmal durchaus hintergründig, das heißt, als semiotisches Symbol-Zeichen im Sinne einer arbiträren Konnotation, die Muthspiel bei der Komposition vor Augen hatte. Eine Religionssendung müsse z. B. nicht immer mit einer Orgel beginnen, wie die Signation der Sendung *Tao* zeigt. Jazz-Musik wurde hier spirituell konnotiert und durch Protagonist:innen wie Alice und John Coltrane, Sun Ra oder Mary Lou Williams umgesetzt. Ein anderes Beispiel einer arbiträren Konnotation sind die Kennmelodien in Literatursendungen (z. B. *Hörbücher* und *Literatur am Freitag*), bei denen die Idee zugrunde lag, mithilfe der Verwendung eines Solo-Instrumentes die unterbewusste Assoziation zu erzeugen, dass ein:e Leser:in in der Regel allein liest.[26]

Sendungstitel	**Kontext**
alle Journale (Europa-Journal, etc.)	Signal-Charakter als Assoziation mit Nachrichten
Wissen aktuell	hitzige ‚Debatte' der Instrumente / Assoziation zu Meinungsaustausch
Matrix	Maschinen-Musik und hektisches Tempo der Computerwelt
Vom Leben der Natur	musikalischer Dschungel, Tier-Imitationen durch Instrumente
Kinder-Uni	fröhlich ‚hüpfende' Musik assoziiert mit kindlicher Unbefangenheit
Digital.Leben	maschinenartiges Motiv / Reminiszenz an Pirchners Nadeldrucker
Contra	melodisches Gelächter der Blechbläser / Assoziation zum Kabarett
Nachtbilder	12 Glockenschläge, „einsames" Motiv eines Menschen
Im Gespräch	Dialog zweier Instrumente im Gespräch
Gedanken	Klavier solo – nachdenken muss jede/r allein
Ambiente / Reisen	exotischer Blues – exotisches Reisen
Hörbücher & Literatur am Freitag	Solo-Instrument als Symbol für einzelne Leser:innen
Magazin des Glücks	sanfte, positive Ausstrahlung der Musik als Glücksgefühl
Leporello	‚geschäftiges' Treiben mehrerer Stimmen im urbanen Raum
Logos	Glauben und Zweifel als dissonantes, absteigendes Motiv
Tao	meditative Jazz-Reminiszenz als Religionspraxis (z.B. John Coltrane)
Österreich 1 Heute	schwungvoller 3-er Takt als Wegweiser in Ö1
Guten Morgen Österreich	Bläsergruppe – Guten Morgen Weckruf
Pasticcio	verzahnte Motive bzw. akustisches Durcheinander (=Pasticcio)
Alte Musik – neu interpretiert	Motiv – alte Musik, neu interpretiert
Le week-end	Wochenendstimmung mit Fahrradglocke, Geflatter und Schiffshorn
Sound Art: Zeit-Ton	Motiv und Assoziation einer zeitgenössischen Komposition
On Stage	Jazz-Motiv als eindeutige Ankündigung einer Sendung über Jazz
Glatt & Verkehrt	Kombination aus Blaskapelle und Schlagzeug-Solo
Menschenbilder	Solo-Instrument, nachdenklich, ein Menschenleben
Help	Folgetonhorn-Intervall als Intro und kurzes Help-Zitat der Beatles
Supernova	Motiv deutet eindeutig auf zeitgenössische Musik hin

Tabelle 3: Sendungstitel und Kontext zwischen Signation und folgender Sendung

26 Vgl. k. A., „Neue Signations. Ausgewählte Beispiele" [2017], <https://oe1.orf.at/artikel/637007/ausgewaehlte-Beispiele> (15.04.2026).

Tabelle 3 dokumentiert die subjektiven Wahrnehmungen des Autors in Bezug auf die akustische Umsetzung der Sendungstitel bei einigen Kennmelodien von Muthspiel.

Weitere Zusammenhänge, die bei der Komposition berücksichtigt werden müssen, sind laut Muthspiel die zeitliche Platzierung der Sendung (wird eine Sendung jeden Tag morgens, mittags und abends oder einmal pro Woche am Sonntag gesendet), die Dauer und Wirkung der Sendung davor (so etwa die rasche Abfolge von kurzen Sendungen) und auch die Lautstärke und „Pegelung" der Aufnahme (um Übersteuerung bei großen Unterschieden in der Lautstärke zu verhindern). Sehr wichtig ist die Platzierung der Ansage, das heißt, die Synchronisation mit der Musik (etwa macht es einen Unterschied, ob ein Sendungstitel ein- oder zweiteilig ist). Muthspiel sprach in diesem Zusammenhang von einer „akustischen Mulde", die schon in der Komposition für die später dazu gefügte Ansage berücksichtigt wurde (die Musik „bleibt stehen" oder „wird dünner"). Die Sprecher:innen wurden von Muthspiel bei der Aufnahme dirigiert und Sprache wurde als integraler Bestandteil der Musik verstanden.[27]

Vergleichende Analyse des Klangbildes ausgewählter Signations

Journal-Sendungen (z. B. *Morgen-Journal* und *Mittags-Journal*)

Bei Pirchner beginnen die Journale mit der Kennung der Solo-Bratsche und der Ansage einer männlichen und weiblichen Stimme.[28] Dann folgt eine Orchester-Signation mit einem aufstrebenden Motiv, das eine Erweiterung aber auch klare Referenz zur dreitönigen Kennung durch die Streicher und Bläser darstellt. Pirchner lässt das einfache Dreiton-Motiv rhythmisch komplex verschoben und dynamisch variabel über mehrere Stimmen laufen. Bei Muthspiel hört man anfangs ein aufsteigendes Signal-Motiv der Holzbläser mit anschließender absteigender Melodieführung und Überlagerung von drei- und vierzähliger Metrik bis zur Ansage des Sendungstitels.[29] Nach der Ansage folgen Blechbläser-Signale und Pauken-Akzente und am Ende ein dynamisches, wieder signalhaftes crescendierendes Thema, gespielt von den Streichern. Dies wird für alle Journal-Sendungen verwendet (*Früh-*, *Morgen-*, *Mittags-*, *Abend-* und *Nachtjournal*, *Journal um fünf*, *Sonntagsjournal*, *Journal Panorama*, *Europa-Journal*, *Im Journal zu Gast*). Das Klangbild und die Machart der beiden Signations für die Journale beherbergen zahlreiche Gemeinsamkeiten. Das Klangbild bei Muthspiel ist aufgrund des komplexeren Tonmaterials melodisch vielfältiger und rhythmisch beschwingter. Im Hinblick auf eine semiotische Analyse können die verwendeten musikalischen „Zeichen" (Blechbläser-Signale, Pauken-Akzente und Crescendo) einerseits als Symbole mit bestimmter Absicht (Aufmerksamkeit), aber durchaus auch aufgrund deren historischer Bedeutung (Trompeten und Pauken als herrschaftliche Instrumente, um die Wahrnehmung der Zuhörer:innen zu fokussieren) als Indizes mit klarer Logik verstanden werden. Den Journal-Signations beider Komponisten ist die Absicht der Fokussierung der Aufmerksamkeit gemeinsam. Im Sinne des akustischen Markenauftritts hat Muthspiel die musikalische Komplexität zwar erhöht und dadurch eine Differenzierung geschaffen, der wichtige Faktor der Wiedererkennbarkeit der übergeordneten Marken-Identität ist jedoch ebenfalls klar erfüllt.

27 Vgl. Muthspiel, Interview (wie Anm. 20), Z. 274, 284–287.

28 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

29 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).

Guten Morgen Österreich (Guten Morgen mit Ö1)

Bei Pirchner hört man zu Beginn ein lebendiges, synkopiertes Motiv.[30] Der Grundrhythmus der Streicher erinnert etwas an die hektische Rhythmik eines Fernschreibers. Die Orchester-Signation verarbeitet wiederum die dreitönige Kennung, die am Beginn durch die tiefen Blechbläser und am Ende durch das Glockenspiel klar identifizierbar ist. Bei Muthspiel beginnt ein Horn-Ensemble mit einer dynamischen, signalhaften Piccolotrompete. Vermischte drei- und vierzählige Metrik dominieren das musikalische Geschehen und Pauken-Begleitung und ineinander verwobene Streicher- und Holzbläser-Figuren runden die Komposition ab.[31] Nach der Sendungsansage beruhigt sich die Atmosphäre etwas und klingt mit einem ansteigenden Streichermotiv und Glockenspiel am Ende fröhlich aus. Muthspiels Komposition ist aufgrund des größeren Tonmaterials und Ambitus melodisch vielfältiger und in der Wirkung etwas „verspielter", mit beschwingter ternärer Rhythmik, im Vergleich zur mehr drängenden Charakteristik von Pirchners Signation. Beide Orchester-Signations zeigen ähnliche Elemente und Muthspiel balanciert mit seiner neuen Signation geschickt die beiden Pole Erneuerung und Wiedererkennung. Während der synkopierte Grundrhythmus bei Pirchner aufgrund seiner offensichtlichen akustischen Ähnlichkeit mit einem Fernschreiber als *Ikon* verstanden werden kann (der die morgendlichen Nachrichten der folgenden Sendung andeutet), verwendet Muthspiel eine Mischung aus zwei Zeichenarten (*Symbol* und *Index*) durch die Instrumentierung mit Piccolotrompete und Pauken. Das ansteigende Streichermotiv mit Glockenspiel kann als symbolhafter Wunsch für einen „Guten Morgen" stehen.

Pasticcio

Bei Pirchner ist eine lautmalerische Umsetzung des Titels der Sendung (*Pa-stic-cio*) in einer Orchester-Kennung hörbar.[32] Die dreitönige Kennung wird durch eine Vielzahl von Instrumenten wie in einem Staffellauf weitergegeben. Pirchner nutzt die Übereinstimmung der dreizähligen Kennung mit der Dreizähligkeit des Sendungstitels in der dynamischen Abfolge der Signation. Es folgt ein sanfter und ruhiger Ausklang durch die Streicher. Bei Muthspiel erklingt ein fragmentiertes, sehr wechselhaftes Motiv mit ineinanderfließenden Stimmen von Streichern, Bläsern, Handtrommel und Vibraphon-Ausklang, tänzerisch mit fröhlicher Wirkung in der hexatonalen Charakteristik der Kennung.[33] In der Instrumentierung ähneln sich die beiden Kompositionen (Orchester, keine Soundfiles oder elektronischen Instrumente), doch lassen sich deutliche Unterschiede in der musikalischen Umsetzung beschreiben: Das onomatopoetische *Ikon*-Zeichen wird bei Pirchner rhythmisch umgesetzt, während Muthspiel eine symbolhafte Zeichensprache mit fragmentierter Motivik und Instrumentierung wählt.

30 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

31 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).

32 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

33 Die von Muthspiel komponierte Kennmelodie der Sendung Pasticcio ist täglich um 8:20 Uhr im Ö1 zu hören. Vgl. ORF Sound, Ö1 Player Online [2026] <https://oe1.orf.at/player/live> (07.05.2026).

Vom Leben der Natur

Bei Pirchner folgen einem kurzen Streichermotiv diverse Soundfiles mit Tierlauten von Elefanten, Pferden, Schafen, etc., die dem Sendungstitel sehr einfach zuzuordnen sind.[34] Muthspiel hingegen imaginiert einen musikalischen Dschungel mit mehr oder weniger offensichtlichen, musikalischen Kodierungen, deren Sinnhaftigkeit im Sinne onomatopoetischer Zeichen ebenfalls sehr einfach zugeordnet werden kann: Flöten als Vögel, Löwengebrüll der Tuba, Flügel-Geflatter, Blätterrascheln, Wind und Regen und Knarren und Knacken der Bäume werden ausschließlich mit akustischen Musikinstrumenten gespielt.[35] Die musikalische Motivik bei Muthspiel ist fragmentiert, fliehend und flüchtend, aber auf alle Fälle dynamisch und in rascher Bewegung. Bei diesen beiden Signations wird der Unterschied, ob Soundfiles verwendet werden (Pirchner) oder „Geräusche" mit Musikinstrumenten erzeugt werden (Muthspiel) am deutlichsten. Das Ergebnis sind zwei klar unterschiedliche Klangbilder, die beide den gleichen Inhalt transportieren.

Tao

Bei Pirchner ist eine Kirchenorgel und ein E-Piano (oder ein Synthesizer) mit einem Motiv zu vernehmen, das beinahe ausschließlich aus der Verarbeitung der Kennung besteht.[36] Die Zeichenart ist als *Index* durch die klare und unmissverständliche Assoziation des Orgelklangs mit einer Religionssendung unmissverständlich. Muthspiel komponiert die Kennmelodie als eine sanfte Jazz-Ballade, die von diversen Blechbläsern gespielt wird und im Dialog mit Kontrabass und klingenden Becken erklingt.[37] Im Interview erklärte Muthspiel den Zusammenhang der von ihm gewählten Motivik mit dem religiösen Sendungsinhalt über die enge Verbindung von manchen Jazz-Musiker:innen in den USA mit religiösen Themen, z. B. John Coltrane oder Sun Ra, und somit der Jazz-Musik als eine mögliche meditative Annäherung an religiöse Praktiken.[38] Diese arbiträre Symbolik von Muthspiel wird nicht sofort allen Hörer:innen klar sein, ohne des Wissens um die spirituelle Komponente von Teilen der Jazz-Musik. Die beiden Signations stehen für die Erneuerung des Klangbildes im akustischen Auftritt des Senders. Zwei komplett unterschiedliche Zeichenarten (*Index* versus *Symbol*) bedingen zwei sehr unterschiedliche Konzepte der musikalischen Übersetzung des Sendungsinhaltes. Pirchner arbeitet direkt mit dem Klang der Kirchenorgel, während Muthspiel den indirekten Zusammenhang von Musik-Genre und kulturellem Zusammenhang nutzt. In beiden Signations wird der Einsatz der jeweiligen Kennung deutlich hörbar und eine Bestätigung der konsequenten Einhaltung der Markenführung als Auftrag an beide Komponisten ist erkennbar.

Du holde Kunst

Bei Pirchner variieren die Streicher mit Flageolett-Klängen bei der Kennung (*c*, *g*, *c´*).[39] Nach der Ansage kippt die Melodie bzw. das Motiv dann in eine fremde musikalische Welt (*e*, *d*, *c*, *h*, *as*, *g*). Bei Muthspiel

34 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).
35 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).
36 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).
37 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).
38 Vgl. Muthspiel, Interview (wie Anm. 20), Z. 192–197, 274.
39 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

hingegen erklingt ein sehnsüchtiges, melancholisches, absteigendes Motiv als Dialog zwischen akustischer Gitarre und mehreren Streicher-Stimmen mit zartem Flageolett-Ende.[40] Dieses „Signation-Paar" zeigt einerseits zwei klar unterschiedliche Klangbilder, die aber wiederum feine parallele „Spuren" aufweisen: die Verwendung von Flageolett in den Streichern und die kleine Sekund im Schlussteil, die im Vergleich zur Kennung bei Pirchner ungewöhnlich anmutet. Bei beiden Signations kommt die Tonalität der jeweiligen Kennung sehr klar zum Ausdruck und die jeweils unterschiedliche Zeichen-Symbolik beider Komponisten zeigt deren individuelle Auffassung, wie die nachfolgende Kunstsendung musikalisch kodiert werden kann. Muthspiel hat als „nachfolgender" Komponist im Vergleich zu Pirchner den Vorteil, dass er sich mit dem deutlich komplexeren Ton- und Rhythmusraum seiner Kennung von Pirchners Signations derselben Sendung klar differenzieren kann. Er kann zudem durch die Verwendung musikalischer Elemente, die bereits bei Pirchner vorkamen (hier Flageolett und die kleine Sekund am Schluss), einen verbindenden Zusammenhang eines „Signation-Paares" herstellen.

Nachtbilder

Bei Pirchner eröffnet der Kontrabass die Kennung.[41] Nach der Ansage wird ein Sopran mit einem sich „hochschraubenden" Koloratur-Motiv von einem Orchester bzw. Streicher-Ensemble begleitet. Der Kontext zum Thema der Sendung ist unklar. Ganz anders der Zugang bei Muthspiel: die Röhrenglocke schlägt zwölf Mal (Mitternacht).[42] Ein ruhiges, melancholisch einsames Motiv der Streicher in tiefen Lagen, kombiniert mit Violinen, die das Motiv der Kennung in Flageolett-Tönen spielen, wird begleitet von Harfen. Die „flüsternden" Flageolett-Violinen mit den entfernten tiefen Streichern und regelmäßigen Glockenschlägen erzeugen eine etwas unheimliche Mitternachtsstimmung. Die Sendung *Nachtbilder* setzen beide Komponisten in sehr unterschiedlichen Klangbildern um. Während der „ekstatische" Koloratur-Sopran bei Pirchner nur eine vage Assoziation mit Bildern der Nacht zulässt, wählt Muthspiel den klaren und eindeutigen *Index* der zwölf Glockenschläge zu Mitternacht in Kombination mit einer Instrumentierung, die als symbolhafte und etwas unheimliche Einsamkeit in der Nacht verstanden werden kann.

Matrix

Bei Pirchner spielen ein Kontrabass, zwei Saxofone und ein E-Piano die Kennung während ein Soundfile mit den typischen Geräuschen eines Nadeldruckers die Assoziation zur Computerwelt erzeugt.[43] Bei Muthspiel hört man „kodierte Maschinen-Musik" mit akustischen Orchesterinstrumenten (gestopfte Trompeten, diverse Schlaginstrumente wie Marimba und Xylophon) im hektischen Tempo des Computerzeitalters mit Anklängen an Minimal Music.[44] Die sehr unterschiedlichen Klangbilder zeigen Verbindungen über die rhythmische Charakteristik des Nadeldruckers bei Pirchner bzw. der musikalischen Kodierung über akustische Instrumente bei Muthspiel. Dieses „Signation-Paar" weist sehr deutlich

40 Vgl. ORF Sound, Ö1 Player Online (wie Anm. 31).

41 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

42 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).

43 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

44 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).

unterschiedliche „musikalische Übersetzungen" desselben Inhalts auf. Beide Komponisten wählen den klaren *Index* der rhythmischen Synkope als Ankündigung einer Sendung zum Thema Computerwelt.

Leporello

Bei Pirchner spielen ein Akkordeon, ein Synthesizer (eventuell E-Bass) und Streicher ein tänzerisches, dynamisches Motiv, welches als lebendig, fröhlich und einprägsam beschrieben werden kann.[45] Dazu ist im Hintergrund eine lachende Menschenmenge als Geräuschkulisse zu hören. Bei Muthspiel vernimmt man ein von Streichern und Bläsern gespieltes, „geschäftiges", dicht ineinander verstricktes, aufsteigendes Motiv.[46] Eine mögliche Assoziation ist das geschäftige Treiben einer Vielzahl von Stimmen im urbanen Raum, die musikalisch kodiert durch die kurzen Melodie-Fragmente von mehreren Instrumenten gespielt werden. Der Sendungstitel *Leporello* (eigentlich ein ziehharmonikaartiges Fotoalbum) deutet das dahinterliegende Sendungsmotto „Menschen, Moden, Lebenskunst" kurz an. Beide Komponisten verwenden eine individuelle, arbiträre Symbolik, um das Motto der Sendung aufzunehmen. Pirchner setzt auch hier (im Gegensatz zu Muthspiel) elektronische Instrumente und Soundfiles ein.

Menschenbilder

Bei Muthspiel nimmt diese Signation eine Sonderstellung ein, zu der es auch kein musikalisches Pendant bei Pirchner gibt, da sie die einzige Signation ist, die eine längere Komposition für Bariton-Gitarre darstellt und insgesamt 53 Sekunden dauert.[47] Das melancholische Motiv erinnert an Bach-Suiten für Laute, modernisiert mit erweiterter Harmonik. Im übergeordneten Klangbild bei Muthspiel sticht diese Signation aufgrund ihrer Länge und musikalischen Eigenständigkeit hervor. Da sie vom Bruder des Komponisten, Wolfgang Muthspiel, der auch alle anderen Gitarrenaufnahmen der Signations übernommen hat, gespielt wird, ist hier eine persönliche Referenz zur Musikerfamilie Muthspiel gesetzt.

Zusammenfassung

Die durchgeführten Analysen lassen eine klare Veränderung des Klangbildes des Radiosenders Ö1 im Zeitraum 1994 bis 2024 erkennen. Die Vergleiche zweier Serien von Kennmelodien (Signations) der beiden Komponisten Werner Pirchner (im Zeitraum 1994–2017) und Christian Muthspiel (2017–2024) reflektieren eine Differenzierungsstrategie bei der Erneuerung des akustischen Branding des Radiosenders durch die Vergabe eines großen Kompositionsauftrages an Muthspiel im Jahr 2016. Davor kann die Entwicklung bzw. die Verwendung der Signations von Pirchner in der Zeit von 1994 bis 2017 als eine Abkehr von melodisch komplexen und harmonisch reichhaltigen Kompositionen aus dem Kanon der „klassischen Musik" hin zu kürzeren, klanglich vielfältigeren und rhythmisch fragmentierten Klangelementen verstanden werden, bedingt durch die Erkenntnis, dass minimale Tonhöhenkonturen die Markenwiedererkennung auch dann aufrechterhalten können, wenn andere musikalische Parameter reduziert werden.

45 Vgl. Pirchner, Ö1 Signations (wie Anm. 16).

46 Vgl. ORF Sound, Ö1 Player Online (wie Anm. 31).

47 Vgl. k. A., „Neue Signations" (wie Anm. 24).

Die Marktliberalisierung mit der Verbreitung von Mehrkanalangeboten und dem Aufstieg von Streaming-Plattformen haben Rundfunkanbieter wie Ö1 dazu veranlasst, in unverwechselbare akustische Identitäten als Mittel zur Differenzierung zu investieren.[48] Gleichzeitig gibt es aber auch verbindende musikalische Elemente und Darstellungen zu den vorausgegangenen Signations von Pirchner, die für die Wiedererkennung des übergeordneten Klangbildes des Senders über den gesamten Zeitraum wesentlich sind. Somit werden auf funktioneller Ebene der Musik eine Erneuerung des Klangbildes unter den Aspekten der Wiedererkennung und Differenzierung erreicht. Stilistisch haben die Herausforderungen, bedingt durch den gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit und Zugang zu Medien, eine konsequente Entwicklung von Aufmerksamkeit fordernden musikalischen Elementen (wie z. B. Fanfaren) hin zu subtileren, emotional besser abgestimmten Ansätzen vorangetrieben. Während in der Zeitphase 1994 bis 2017 die Verwendung von Soundfiles und Umgebungsgeräuschen der früheren Verwendung lizenzierter, vorwiegend „klassischer" Musik folgte, zeigen die Signations ab 2017 beim Sender Ö1 einen vermehrt künstlerischen Anspruch im Sinne der instrumentellen akustischen Umsetzung der eingesetzten Zeichen als *Index*, *Ikon* und *Symbol* im Verständnis einer semiotischen Analyse, um die musikalischen Elemente der Signations mit dem Sendungstitel in Verbindung zu bringen.

Für den Komponisten Christian Muthspiel, der die Erneuerung des musikalischen Markenauftritts des Senders Ö1 als Komponist ab dem Jahr 2017 verantwortet, liegt die große Bedeutung der Signations mit Blick auf sein gesamtes, bisheriges musikalisches Oeuvre in der Tatsache, dass es sich dabei um seine am häufigsten gespielten Kompositionen handelt, die als eine Art Zusammenfassung seines Werks verstanden werden können. Zudem trugen und tragen sie wesentlich und aufgrund ihrer langen Verwendungsdauer nachhaltig zur akustischen Mitgestaltung des öffentlichen Raumes bei.[49] Die nachhaltige Prägung des öffentlichen akustischen Raums hat aufgrund der nach wie vor signifikanten Verbreitung des Mediums Radio eine anhaltende gesellschaftliche Relevanz für das kulturelle Gedächtnis der Menschen in Österreich und darüber hinaus. Diese Bedeutung tragen sowohl die Signations von Pirchner als auch von Muthspiel in sich.

•••••••

Die Motivation zu diesem Text entstand in dem Seminar „Funktionelle Musik und Instore Radio", geleitet von Ass.-Prof. Dr. Michael Weber am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien im Jahr 2024. Dort wurde u. a. die Frage nach „Gebrauchsmusik" aus unserer Erfahrungswelt im Alltag und deren theoretischer Reflexion gestellt. Persönlich war ich schon immer von den kunstvollen Signations der Komponisten Werner Pirchner und Christian Muthspiel im Radiosenders Ö1 fasziniert. Die Analyse und theoretische Aufarbeitung dieser aktuellen Form von funktioneller Musik hat durch das persönliche Interview mit dem Komponisten Muthspiel eine sehr realitätsnahe wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglicht.

48 Vgl. Scheiner, „Christian Muthspiels Signations-Relaunch" (wie Anm. 3).

49 Vgl. Muthspiel, Interview (wie Anm. 20), Z. 382–398.

Die verbindende Kraft der Musik?

Erfahrungen internationaler Musiker:innen in Innsbruck

Amber Sara Treml,
Valentina Schermer,
Magdalena Schuhmayer,
Meygol Rabiei,
Konstantin Mayer

Innsbruck ist ein Zentrum vielfältiger Musikkulturen und Genres – von traditioneller Blasmusik über Jazz bis hin zu Popmusik und HipHop. Denn neben den regional gewachsenen Musiktraditionen der lokalen Bevölkerung prägen auch die Einflüsse verschiedener Musikkulturen internationaler Musiker:innen in Innsbruck die Musikszene der Stadt. Im vorliegenden Text werden sowohl professionell als auch nebenberuflich Musizierende mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten und (musik-)kulturellen Prägungen in den Blick genommen. Es wird die Bedeutung der von ihnen praktizierten Musik in Bezug auf Heimat, Migration und Zugehörigkeit reflektiert sowie beleuchtet, wie sich ihre musikalische Praxis im neuen sozialen und kulturellen Umfeld als Einwohner:innen der Stadt Innsbruck verändert hat. Dafür wurde eine Reihe von Leitfaden-Interviews durchgeführt, in denen ausgewählte Musiker:innen zu ihren persönlichen Erfahrungen, Biografien, ihren gespielten Instrumenten und präferierten Stilrichtungen befragt wurden. Des Weiteren wurden Videoaufnahmen musikalischer Vorführungen archiviert, protokolliert und in die Reflexion einbezogen. Im Folgenden werden in einer vergleichenden Inhaltsanalyse Ähnlichkeiten und Unterschiede der Musik und Aufführungskontexte zwischen den Herkunftsländern der Musiker:innen und Innsbruck untersucht, sowie die in mehreren Interviews betonte verbindende Qualität des Musizierens über nationale und noch bestehende kulturelle Grenzen hinweg. Durch die Analyse der Interviews zeigt sich, dass Musik mehr als eine künstlerische Praxis ist: Sie fördert den kulturellen und sozialen Austausch und beeinflusst die Kulturszene einer Stadt.

1. Einleitung

Der Dichter Henry Wadsworth Longfellow behauptete 1835: „Musik ist die universelle Sprache der Menschheit“.[1] Dies ist natürlich in Zeiten romantischer Ideologien entstanden und so einfach nicht

1 Michael Gessat, „Studie zur Musik, Vokale Musik als universelle Sprache“ [2019], <https://www.deutschlandfunk.de/studie-zur-musik-vokale-musik-als-universelle-sprache-100.html> (13.03.2026).

haltbar, aber vielleicht kann man doch eine verbindende Funktion von Musik auch empirisch erforschen? Musik und Klang, ihre Praktiken und vielfältigen Bedeutungen transzendieren räumliche, zeitliche, sprachliche und noch bestehende kulturelle Grenzen. Menschen aus den verschiedensten Ländern der Welt tauschen sich über Musik aus, geben Wissen an Nachfahren weiter oder verwenden sie in religiösen Ritualen. Im Laufe der Geschichte und in allen Weltgegenden ist Musik stets mit Menschen mitgereist und wurde zwischen Gemeinschaften ausgetauscht.[2] Dieser kulturelle Austausch ist, aufgrund der hohen Bevölkerungsdichte und Migration, v. a. in urbanen Räumen zu beobachten, so auch in Österreich. Musiker:innen mit persönlichen und familiären Migrationsgeschichten treffen in den Städten des Landes aufeinander und tragen zu einer diversen Musiklandschaft bei.[3] Ein Beispiel hierfür ist Innsbruck: Das musikalische Angebot reicht „von den Festwochen der Alten Musik bis zu Heart of Noise, von den Symphonie- bis zu den Promenadenkonzerten, Innsbrucks Veranstalter, Festivals und Ensembles"[4] und verdeutlicht die kulturelle Vielfalt der Tiroler Landeshauptstadt.

Vor diesem Hintergrund ergeben sich nun mehrere zentrale Fragen: Auf welche Weise wird das Innsbrucker Musikleben von als „migrantisch" gelesenen Menschen geprägt? Inwiefern unterscheidet sich deren Musizierpraxis aufgrund unterschiedlicher kultureller Prägungen von den in Innsbruck traditionell gepflegten musikalischen Praktiken? Unter welchen Bedingungen können sie ihre traditionelle Musik hier ausüben und wie wird sie von den Innsbrucker:innen aufgefasst und angenommen? Um diese Fragen beantworten zu können, wurden im Rahmen der Lehrveranstaltung „Methoden der Feldforschung" am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck[5] von Student:innen insgesamt sechs Interviews mit in Innsbruck lebenden und arbeitenden Musiker:innen unterschiedlicher Herkunft durchgeführt.

2. Methoden

Die Datenerhebung erfolgte im Rahmen einer Feldforschung, in deren Verlauf die Studierenden eigenständig die Auswahl geeigneter Interviewpartner:innen, die Kontaktaufnahme sowie die organisatorischen und ethischen Rahmenbedingungen der Interviewdurchführung und -auswertung planten und umsetzten.[6] Für die Durchführung der narrativen Interviews erarbeiteten die Studierenden gemeinsam einen Leitfaden, der als Unterstützung diente[7]. Die vorgegebenen Kategorien umfassten dabei biographische Aspekte, insbesondere die Migrationsgeschichte der Musiker:innen und den Grund für ihren

2 Vgl. Wolfgang Gratzer und Nils Grosch (Hg.), *Musik und Migration,* Münster u. a.: Waxmann 2018.

3 Vgl. Ursula Hemetek, *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich,* Wien u. a.: Böhlau, 2001.

4 Tourismusverband Innsbruck und seine Feriendörfer, „Harmonie zwischen Tradition und Moderne" [k. A.], <https://www.innsbruck.info/sehenswuerdigkeiten/highlights/kulturelle-vielfalt/musik.html> (28.07.2025).

5 Lehrveranstaltung „Methoden der Feldforschung", LV-Nummer MU619008, Sommersemester 2025, unter der Leitung von Bernd Brabec.

6 Wichtige Anhaltspunkte zur ethisch korrekten Planung und Durchführung haben wir verschiedenen Beiträgen über zeitgenössische Feldforschungsmethoden entnommen, insbesondere aus Barbara Alge (Hg.), *Musikethnographien im 21. Jahrhundert*, Baden-Baden: Rombach 2021.

7 Der Interviewleitfaden findet sich im Anhang zu diesem Text.

Aufenthalt in Österreich. In einem weiteren Schritt wurden Fragen zur aktuellen musikalischen Praxis gestellt, etwa zum derzeitigen Hauptinstrument und ob die musikalische Tätigkeit überwiegend solistisch oder im Ensemble erfolgte. Daran anschließend wurde auch die Diversität des Publikums thematisiert, sowie die Wahrnehmung und Reaktionen von Österreicher:innen auf die traditionelle Musik anderer Länder und Musikkulturen. Zum Schluss wurden die Musiker:innen gefragt, ob sie im Rahmen ihrer musikalischen Tätigkeit mit Vorurteilen konfrontiert wurden.

Der Leitfaden wurde sowohl von den Studierenden als auch von den Interviewpartner:innen, denen er auf Wunsch vor den Interviewaufnahmen zur Verfügung gestellt wurde, sehr positiv aufgenommen. Somit wurden sie nicht während des Interviews mit unerwarteten Fragen konfrontiert. Die Interviews wurden an einem von den Interviewpartner:innen ausgewählten Ort oder im Aufenthaltsraum des musikwissenschaftlichen Instituts im Haus der Musik in Innsbruck durchgeführt. Die Interviews wurden mit Video- und Audioaufnahmen dokumentiert. Dabei kamen für die Tonaufnahmen Zoom H4E-Geräte zum Einsatz, für die Videos eine Canon EOS Kamera; bei musikalischen Darbietungen wurden zusätzlich externe Mikrofone (Richtmikrophon NTG4 oder VideoMic NTG von Røde) verwendet, um eine bessere, angemessene Klangqualität zu gewährleisten. Nach Durchführung der Interviews wurden Transkriptionen verfasst, die mittlerweile gemeinsam mit den Aufnahmen im Archiv des Departments Musikalische Ethnologie an der Universität Mozarteum Salzburg, Standort Innsbruck verwahrt sind. Die Auswertung erfolgte mittels qualitativer Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring und Thomas Fenzl[8] und bildet die Grundlage des vorliegenden Berichts. Im Sinne der Angewandten Ethnomusikologie[9] wurde zudem auf eine ethisch korrekte Balance zwischen Forschenden und Interviewten geachtet, indem mehrere der interviewten Musiker:innen zu einem honorierten Auftritt im Rahmen einer universitären Feier im November 2025 eingeladen wurden.

3. Inhalt

Im folgenden Abschnitt werden die von den Studierenden durchgeführten Kategorieanalysen vorgestellt. Jede Person wählte eine oder mehrere Kategorien aus und analysierte die transkribierten Interviews im Hinblick auf diese Aspekte. Die Ergebnisse wurden anschließend entlang der jeweiligen Kategorien zusammengefasst.

3.1. Persönliche Geschichte der Musiker:innen

Ein Großteil der interviewten Musiker:innen wurde nicht in Österreich geboren und migrierte im Laufe seines:ihres Lebens nach Österreich. Dabei brachten sie musikalische Traditionen und kulturelle Prägungen aus ihrem Herkunftsland mit.

Eine der Interviewpartner:innen (IP7) stammt aus Sizilien und kam im Rahmen eines Erasmus-Aufenthalts während ihres Studiums der Translationswissenschaft nach Innsbruck, wo sie seither lebt.

8 Philipp Mayring und Thomas Fenzl, „Qualitative Inhaltsanalyse“, in: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, hg. von Nina Baur und Jörg Blasius, Wiesbaden: Springer 2019, S. 633–648.

9 Vgl. Svanibor Pettan und Jeff Todd Titon (Hg.), *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford und New York: Oxford University Press 2015.

Während sie in ihrer Jugend E-Bass und Klavier spielte, musiziert sie heute vorwiegend mit der Ukulele und singt dazu.
Eine weitere Interviewpartnerin (IP6) ist Musiktherapeutin und hat iranische Wurzeln. Sie studierte Ethnomusiktherapie und erlernte dabei verschiedene orientalische Instrumente, auf die später noch genauer eingegangen wird. Heute arbeitet sie in Innsbruck als Musiktherapeutin mit psychisch erkrankten Menschen.

Ein senegalesischer Trommler (IP1) kam 2006 im Zuge eines Tanzprojekts und durch die Bekanntschaft seiner späteren Partnerin nach Österreich. Er wuchs in der ethnischen Gruppe der Mandinka im Senegal auf und erlernte dort verschiedene senegalesische Instrumente. Der Musikunterricht fand ohne Noten statt, Rhythmen und Melodien wurden ausschließlich mündlich weitergegeben. In Innsbruck bietet er Trommel-Workshops an und tritt im Rahmen von unterschiedlichen Veranstaltungen als Musiker auf.

Ein weiterer Musiker (IP3) stammt aus Chile, wo er das Konzertfach Viola am Konservatorium studierte und einen Lehrgang in Elementarer Musikpädagogik absolvierte. Er ist in verschiedenen Ensembles in Tirol aktiv und tritt vorwiegend bei privaten Veranstaltungen sowie in Bars und Restaurants auf.

Eine weitere Interviewpartnerin (IP2) fand über ihren ägyptischen Vater zur arabischen Flöte Ney. In Österreich erhielt sie klassischen Querflötenunterricht an einer Musikschule, während sie sich in den Ferien in Ägypten zunehmend mit orientalischer Musik auseinandersetzte. Im Interview beschreibt sie Unterschiede zwischen der musikalischen Praxis in Ägypten und Österreich: In Ägypten dominieren Improvisation und das auswendige Musizieren, wohingegen in Österreich überwiegend mit Noten musiziert wird.

Weiters wurde ein türkischer Musiker (IP4) zum traditionellen Instrument Saz befragt. Er lebt seit 31 Jahren in Innsbruck und kam durch seinen Vater zur traditionellen türkischen Volksmusik sowie zur Saz. Er erhielt keine formelle musikalische Ausbildung, sondern eignete sich das Instrument autodidaktisch durch Hören und Beobachten an. Neben seiner Tätigkeit als Musiker verfasst er eigene Liedtexte und komponiert Melodien und tritt regelmäßig im Rahmen unterschiedlicher Veranstaltungen auf.

Insgesamt verdeutlichen diese persönlichen Geschichten die Vielfalt musikalischer Lebenswege und zeigen, dass musikalisches Lernen sowohl in institutionellen als auch in informellen und familiär geprägten Kontexten stattfindet.

3.2. Musikalisches

In den Interviews mit den Musiker:innen wurde ein breites Spektrum an Instrumenten und Stilen vorgestellt, welches im Folgenden im Detail aufbereitet wird.

Die sizilianische Interviewpartnerin (IP7) begleitet ihren Gesang mit der Ukulele und bewegt sich stilistisch zwischen Blues-Rock, italienischem Pop der 1960er- und 1970er-Jahre, Jazz sowie italienischer Volksmusik. Letztere verbindet sie zudem mit traditioneller chilenischer Musik, da sich zwischen den beiden Musikrichtungen und den damit verbundenen musikalischen Praktiken wiederholt Verknüpfungen und Synergien ergaben und weiter ergeben: So wurden beispielsweise chilenische Volkslieder von verschiedenen italienischen Musiker:innen gecovert, was die interviewte sizilianische Musikerin für ihre eigene Musik inspiriert.

Die befragte Musiktherapeutin (IP6) spielt Harfe und Querflöte und erlernte in ihrem Studium der Ethnomusiktherapie weitere Instrumente wie Oud, Rebab und Dombra. Eine eindeutige stilistische Zuordnung ist in ihrem Fall nur eingeschränkt möglich, da Musik im therapeutischen Kontext stets situations- und personenbezogen eingesetzt wird.[10]

Der Interviewpartner aus dem Senegal (IP1) spielt verschiedene Perkussionsinstrumente, wie etwa Djembe, Seruba, Doundun, Kenkending sowie Sambang und widmet sich primär der traditionellen senegalischen Musik. Im Interview betonte er die gesellschaftliche Funktion dieser Musik als Medium mündlicher Geschichtsschreibung und Kulturvermittlung. Die genannten Instrumente sind demnach nicht ausschließlich als Klangerzeuger zu verstehen, sondern als Medien und Mediatoren kulturellen und spirituellen Ausdrucks.

Zwei Schülerinnen (IP5) des senegalesischen Musikers beschreiben die Musik der Trommeln als „erdig", „kraftvoll" und „meditativ". Beide sind interessiert an der senegalischen Kultur und Musik, die sie durch ihn kennenlernen dürfen und begeistert von den verschiedenen Rhythmen und Melodien. Im Gespräch wurden besonders die narrativen Dimensionen der erlernten Stücke sowie die dabei empfundene große kreative Freiheit hervorgehoben, die sie als Kontrast zu den als strenger interpretierten europäischen Musiktraditionen wahrnehmen.

Ein aus Chile stammender Musiker (IP3) erhielt am Konservatorium eine klassische Ausbildung im Konzertfach Viola, wendet sich aktuell jedoch verstärkt populären südamerikanischen Musikstilen zu, wie etwa *Forró* oder *Cumbia*. Beim Musizieren kombiniert er südamerikanische Elemente mit österreichischer Volksmusik und amerikanischer Country Music. So schafft er transkulturelle Klangräume.

Der türkische Musiker (IP4) spielt auf der *Saz* traditionelle türkische Musik, wobei diesem Instrument insbesondere in der alevitischen Glaubensgemeinschaft eine zentrale Bedeutung beigemessen wird, da über die musikalische Praxis historische und religiöse Narrative vermittelt werden. Er erweitert das traditionelle Repertoire mit Arrangements westlicher „klassischer Musik" für Klavier, Violoncello oder Geige. Für Jugendliche integriert er zusätzlich Instrumente wie E-Gitarre, Bassgitarre oder Klavier, um die Musik zu modernisieren und an den Geschmack des jungen Publikums anzupassen.

Es kann zusammengefasst werden, dass die befragten Musiker:innen eine große stilistische und instrumentale Vielfalt aufweisen. Zugleich wird deutlich, dass viele von ihnen traditionelle Musik aktualisieren und mit anderen Stilrichtungen verbinden.

3.3. Performance

Ein weiterer zentrale Analyseaspekt betraf die Performance sowie typische Anlässe und Aufführungskontexte. Zudem wurde erhoben, welchen Stellenwert die Musik im Hinblick auf Erwerbstätigkeit für die Befragten einnimmt.

Die Mehrheit der befragten Musiker:innen gab an, Musik nebenberuflich auszuüben. Für einige war dies eine bewusste Entscheidung, für andere, wie den senegalesischen Musiker (IP1), eine finanzielle

10 Die Interviewpartnerin betonte die stilistische Vielfalt, wobei ihr Studium der Ethnomusiktherapie einen Schwerpunkt auf türkische, arabische und persische Musik gelegt hatte. Vgl. Gerhard Tucek, „Der Wandel von einer Altorientalischen Musiktherapie über die Ethno-Musiktherapie hin zum ‚Kremser Studienkonzept'", in *Wiener Ringvorlesung Musiktherapie. Grundlagen und Anwendungsfelder der Musiktherapie – ein Kurzlehrbuch,* Bd. 11: *Wiener Beiträge zur Musiktherapie*, hg. von Thomas Stegemann und Elena Fitzthum, Wien: Praesens 2014, S. 131–144.

Notwendigkeit. Trotz regelmäßiger Auftritte und Workshops ist es ihm derzeit nicht möglich, ein ausreichendes Einkommen zu generieren, um ausschließlich von der Musik leben zu können. Nur für einen der Interviewpartner:innen, den aus Chile stammenden Bratschisten (IP3), stellt die Musik die Haupteinnahmequelle dar. Dieser betont jedoch, sich in der Repertoire- und Programmgestaltung stark an den Erwartungen des Publikums orientieren zu müssen, um von der Musik leben zu können.

Da die meisten Befragten Musik nebenberuflich ausüben, sind fixe Bands und Besetzungen eher selten. Je nach Anlass, verfügbaren Personen und benötigten Instrumenten ergeben sich verschiedene Konstellationen. Der Saz-Spieler (IP4) betonte auch, dass ihm Multikulturalität in seiner Band bzw. Musikgruppe sehr wichtig sei. So kommen Menschen aus vielen verschiedenen Kulturen zusammen und treten gemeinsam auf. Während der senegalesische (IP1) und der chilenische Musiker (IP3) und die ägyptische Musikerin (IP2) in verschiedenen Gruppen und Bandprojekten aktiv sind, tritt nur die italienische Musikerin (IP7) vorwiegend solistisch auf.

Die Auftritte selbst finden im Rahmen von Stadtfesten, Integrationsveranstaltungen sowie in Bars und Restaurants sowohl im In- als auch im Ausland statt. Dabei wird das Publikum aktiv zum Mitmachen, Mitklatschen und Mittanzen angeregt, um eine lebendige Atmosphäre zu schaffen. Alle Interviewpartner:innen gaben jedoch an, dass sich das Publikum in Österreich bzw. in Tirol eher zurückhaltender verhalte, im Vergleich zu der Bevölkerung in Senegal, Ägypten oder Chile. Die Tiroler:innen bräuchten mehr Zeit, um sich auf die für sie ungewohnten Musikstile einzulassen.

Die Interviewten beschrieben Musik nicht nur als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern auch als bedeutendes Kommunikationsinstrument: In Workshops wird sie genutzt, um kulturelle Traditionen und persönliche Erfahrungen zu vermitteln (IP1). Und im Kontext der Musiktherapie wird die starke emotionale Wirkung der Musik gezielt eingesetzt (IP6). Dabei werden die Musik und das therapeutische Setting individuell auf die Bedürfnisse der Teilnehmenden angepasst – sowohl in der Einzel- als auch in der Gruppentherapie.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sechs von sieben Interviewpartner:innen Musik aus finanziellen Gründen nebenberuflich betreiben. Daher setzen sich die Bands und Musikgruppen aus wechselnden Musiker:innen zusammen, welche je nach Anlass, Bedarf und Verfügbarkeit bei Festen oder in Bars und Restaurants auftreten. Musik dient dabei nicht nur der Unterhaltung, sondern erfüllt auch soziale, emotionale und therapeutische Funktionen.

3.4. Repräsentation und Bedeutung

In der Analyse der Interviews wurde deutlich, dass Musik für unsere Interviewpartner:innen nicht nur ein Ausdruck künstlerischer Praxis ist, sondern auch als repräsentatives Medium für kulturelle Zugehörigkeiten fungiert. Die befragten Musiker:innen bringen Musiktraditionen aus Südamerika, Afrika, dem Nahen Osten und Anatolien mit, wobei ihre Musik sowohl spezifische regionale musikalische Schwerpunkte als auch überregionale Musikkulturen (re-)präsentiert.

So beschreibt der Musiker (IP3) mit südamerikanischen Wurzeln die Musik seiner Band als eng verwoben mit der nordostbrasilianischen *Forró*-Tradition, die jedoch in seinen Projekten in Innsbruck mit Elementen aus dem Jazz, mit Walzer und Jodeln verknüpft wird. Diese Form des interkulturellen musikalischen Ausdrucks zeigt, dass Musik nicht in starren Kategorien verharrt, sondern sich dynamisch an neue Kontexte anpasst. „Wir haben Yodelling, Zillertaler Hochzeitsmarsch, wir haben ein paar Walzer"

(IP3, 30.4.2025), erzählt er und verweist damit auf die bewusste Integration typischer, in Österreich verbreiteter Genres in sein Repertoire. Musik wird hier zur Brücke zwischen den Kontinenten und zwischen Musikstilen aus Brasilien und Österreich.

Auch in weiteren Gesprächen zeigte sich, dass Musik sowohl individuelle Herkunft als auch kollektive Erinnerung repräsentieren kann. Die Musikerin (IP2) mit ägyptischem Vater etwa verbindet westliche „klassische Musik“[11] mit arabischen und türkischen Elementen. Im Interview reflektierte sie die Komplexität des sogenannten „orientalischen“ Musikverständnisses und hob insbesondere die Bedeutung mikrotonaler Systeme hervor. Unser Gesprächspartner mit anatolischer Herkunft (IP4) betonte die Rolle der *Saz*, eines traditionellen Saiteninstruments in der rituellen Praxis seiner alevitischen Glaubensgemeinschaft. Gleichzeitig erläuterte er die Vielfalt regionaler Musikstile in der Türkei, welche von Zentralanatolien bis an die Schwarzmeerküste, von traditionellen Instrumenten wie der *Saz* bis zum Dudelsack reicht.

Während der Interviews und in ihrer Reflexion wurde für uns oft deutlich, wie stark musikalische Stile und ihre Rezeption mit geografischer Zugehörigkeit, Sprache und kollektivem kulturellem Gedächtnis verbunden sind. Dabei berichteten die Mehrzahl unserer Gesprächspartner:innen von einer ausgesprochen positiven Resonanz in Innsbruck: Das Interesse, Musikkulturen und musikalische Traditionen kennenzulernen, ist offenbar groß. V. a. bei Auftritten im Rahmen interkultureller Veranstaltungen, beispielsweise dem *Haller Stadtfest* oder dem *Fest der Vielfalt*, schilderten die Musiker:innen eine hohe Wertschätzung und Anteilnahme seitens des Publikums. Diese Erfahrungen zeigen, in welchem Maße aus anderen Ländern stammende musikalische Beiträge die lokale Kulturlandschaft bereichern, beleben und zu einem offeneren kulturellen Miteinander beitragen.

Ein weiteres Beispiel kultureller Repräsentation liefert der Musiker aus Westafrika (IP1), der die Musik seiner Herkunftsgemeinschaft im Senegal als Träger mündlicher Geschichte beschreibt. Die Trommel (*Djembe*) fungiert hier nicht nur als Rhythmusinstrument, sondern als Speicher von Erinnerungen und Gefühlen. Musik ersetzt das geschriebene Wort und überliefert Geschichte, Zugehörigkeit und kollektives Wissen: „Die ganze Geschichte ist drinnen, in der Musik drinnen“ (IP1, 16.4.2025), so seine Worte.

Obwohl die musikalischen Stile stark variieren, wird ein zentrales Motiv immer wieder betont: Musik verbindet. In einer Stadt wie Innsbruck, die von kultureller Diversität geprägt ist, entsteht durch Musik eine Form von geteiltem Erleben, und das auch über kulturelle bzw. geografische Grenzen hinweg. Unterschiede in der Rezeption (beispielsweise ein eher zurückhaltendes Publikum in Tirol im Vergleich zu Chile oder dem Senegal) verdeutlichen kulturell und historisch geprägte Unterschiede im Umgang mit Musik. Zugleich wurde deutlich, dass Musik als Ausdruck kollektiver wie individueller Identität fungiert und ein wirkungsvolles Medium interkultureller Verständigung darstellt. Diese verbindende Kraft von Musik wird besonders eindrücklich durch den genannten Musiker aus dem Senegal (IP1) sichtbar und hörbar. Seine Aussagen fassen zusammen, was viele der Interviewpartner:innen berichteten: Musik wird nicht nur gehört, sondern erlebt, gespürt und dadurch besser (be-)greifbar: „Du sitzt da, trommelst …

11 Nicht auf die Wiener Klassik bezogen, sondern wie umgangssprachlich üblich, auf die Jahrhunderte der Klassik in der westlichen Musikgeschichte. Die Interviewpartnerin sprach selbst wiederholt von „klassischer Musik“ als europäischen Gegenpol zu „orientalischer Musik“, was hier ebenfalls umgangssprachlich zu verstehen ist.

und die Leute tanzen, sie haben viele Probleme, und die Musik hilft, diese Probleme loszulassen. Dann hast du deine Mission erfüllt" (IP1, 15.4.2025).

3.5. Vorurteile

Auf der anderen Seite wurde durch die Analyse der Interviews deutlich, dass die befragten Musiker:innen mit diversen Vorurteilen und Erwartungen in Innsbruck konfrontiert sind. Einige der befragten Musiker:innen erzählten, dass sie häufig auf bestimmte vorgefertigte Meinungen und Erwartungen des Publikums reagieren und mit diesen umgehen müssen. Laut dem chilenischen Musiker (IP3) erwarte das europäische Publikum beispielsweise bei Latin-Musik bekannte Stile wie *Bossa Nova* oder *Tango*. Infolgedessen sehen sich die Musizierenden oftmals dazu verpflichtet, diese Elemente in ihre Auftritte zu integrieren, um mehr Menschen anzusprechen, Aufmerksamkeit zu erlangen, und die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen. Die Musikerin mit ägyptischer Familiengeschichte versucht deshalb, die ihnen bekannten Melodien, welche sie selbst praktizieren, mit anderen Stilrichtungen zu kombinieren, um ein größeres Publikum anzusprechen. Eine weitere, nicht professionell auftretende Musikerin (IP7) schildert hingegen, dass sie mit solchen Erwartungen kaum konfrontiert werde – möglicherweise, weil sie nur hobbymäßig musiziert.

Zudem wurde in den Interviews von mehreren Befragten darauf hingewiesen, dass das österreichische bzw. Tiroler Publikum tendenziell zurückhaltender reagiere und oft eine gewisse Zeit benötige, um sich auf die Musik einzulassen, mitzuklatschen oder zu tanzen.

Die Meisten berichteten jedoch von überwiegend positiven Begegnungen mit dem Publikum. Viele Zuhörer:innen reagieren neugierig und interessiert auf die Musik und suchen aktiv den Austausch mit den Musizierenden. Außerdem kann Musik Menschen, oftmals trotz sprachlicher Barriere, verbinden. Ein Musiker meinte: „Musik verbindet eben Menschen, ob sie fröhlich sind, glücklich sind, oder ob sie jetzt grad leiden" (IP4, 5.5.2025). Entscheidend sei also nicht die Sprache oder etwa die verwendeten Tonsysteme, sondern das Gefühl der Gemeinsamkeit, das durch die Musik vermittelt wird.

Die verbindende Kraft der Musik wurde auch im Interview mit dem senegalesischen Musiker (IP1) betont: „[…] in der Musik habe ich nie einen Rassismus erlebt, nie" (IP1, 16.4.2025). Die Musik ist laut ihm also ein diskriminierungs- und rassismusfreier Raum, in dem Menschen zusammenkommen, um gemeinsam verschiedene Klänge zu erleben. Eine weitere Musikerin (IP2) vermutet, dass sie aufgrund ihres europäischen äußerlichen Erscheinungsbilds und ihrer Sprachkompetenz in Deutsch eventuell von einigen Vorurteilen verschont geblieben sei.

Außerdem wurden auch zwei österreichische Teilnehmende eines Trommelkurses bei dem senegalesischen Musiker interviewt (IP5). Sie äußerten die Ansicht, dass Europäer:innen die Musik nie so „authentisch" spielen könnten (IP5, 8.5.2025), wie die im Senegal einheimischen Musiker:innen. Hierbei handelt es sich um eine stark verallgemeinernde und stereotypische Einschätzung, um positiven Rassismus, der die Einschätzung ihres Lehrers, Musik sei ein rassismusfreier Raum, relativiert. Gleichzeitig ist den Schülerinnen bewusst, dass solche Fähigkeiten nicht von der Herkunft abhängen, da sie im Interview auch betonen, dass nicht jede:r Afrikaner:in trommeln und nicht jede:r Tiroler:in jodeln kann.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die verschiedenen Musikstile in Tirol überwiegend positiv aufgenommen werden und auch als verbindendes Element über nationale scheinbare kulturelle Grenzen hinweg fungieren können. Jedoch zeigt die Analyse auch, dass kulturelle Stereotype und bestimmte

Erwartungen weiterhin präsent sind. Musik kann somit in Tirol als Brücke des Austauschs und Kennenlernens wirken – vorausgesetzt, es bleibt Raum für Offenheit, Vielfalt und gegenseitiges Verständnis.

4. Ergebnisse und Conclusio

Die Interviewten waren in ihrer Herkunft und Erfahrung ebenso vielfältig wie die Musik, die sie praktizieren, was sich in unterschiedlichen Perspektiven und damit auch in den Ergebnissen widerspiegelt. So betonten einige Musiker:innen, dass Musik in erster Linie als Klang erlebt werde – also eher einen ästhetischen als einen kulturellen Wert habe. Auf der anderen Seite erklärten Musiker:innen, dass für sie beim Musikmachen die Kultur im Austausch mit dem Publikum im Mittelpunkt steht. Sie sind der Meinung, dass manche Teile der Musik verlorengehen, weil sie aufgrund von sprachlichen und kulturellen Prägungen nicht adäquat kommuniziert werden können.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass manche Musiker:innen, beispielsweise jene aus Sizilien (IP7) oder Chile (IP3), wesentlich besser mit Cross-Over und der Kombination von Stilen und Genres zurechtkommen. Es wird vermutet, dass dies mit der populären Musik zusammenhängt, die sie schon in ihrem Herkunftsland gelernt und gespielt haben. Andere, wie etwa der senegalesische (IP1) und der anatolische Musiker (IP4), können die Genres nicht beliebig miteinander kombinieren, vermutlich weil die traditionelle regionale Musik stärker mit ihrer kulturellen Identität (oder der ihrer Herkunftsgemeinschaft) in Verbindung steht. Dieses Phänomen bietet einen interessanten Ansatz, um populäre und traditionelle Musik voneinander abzugrenzen, doch um hier genauere Erkenntnisse zu gewinnen, wären weiterführende Forschungen mit einer größeren Stichprobe erforderlich.

Trotz diverser Unterschiede konnten viele Gemeinsamkeiten in den Gesprächen ausfindig gemacht werden: Die Besetzungen von Bands oder Musikgruppen bei Auftritten variieren je nach Anlass, Auftrittsort oder verfügbaren Personen. Ein weiteres zentrales Ergebnis ist, dass Musik aus anderen Ländern eher in kleineren Kreisen oder an kleineren Orten, wie z. B. beim *Haller Stadtfest*, aufgeführt wird. Menschenmassen und große Konzertauftritte bleiben den Musiker:innen häufig verwehrt, womöglich aufgrund von fehlender Sichtbarkeit oder mangelndem Interesse und Verständnis für „fremde" Musikkulturen seitens größerer Kulturinstitutionen. Auch auf die Frage zu den Reaktionen des österreichischen bzw. Tiroler Publikums waren die Antworten antworteten alle Interviewpartner:innen ähnlich. Die Musiker:innen berichteten, dass sich die Zuhörer:innen eher zurückhalten; nach einer gewissen Zeit zeige das Publikum jedoch große Begeisterung und reagiere sehr positiv auf die Musik sowie die auftretenden Künstler:innen. Diese Reaktionen bestätigen die in den Interviews hervorgehobene Beobachtung: Musik verbindet Menschen. Unabhängig von Herkunft, kultureller Prägung oder musikalischem Stil kann Musik als verbindendes Element fungieren. Ein Interviewpartner bringt dies auf den Punkt: „Musik sollte man nicht verstehen, Musik sollte man fühlen" (IP4, 5.5.2025).

Als Autor:innen-Team möchten wir die Wichtigkeit unterstreichen, in Zukunft weitere Forschungen in diesem Bereich anzustellen, um die Sichtbarkeit von inter- und transkulturell arbeitenden Musiker:innen zu fördern. Durch eine größere Zahl an Interviewpartner:innen könnten die Ergebnisse untermauert und ausgebaut werden. Außerdem könnte man auch Rezipient:innen wie z. B. Tiroler Zuhörer:innen oder Institutionen wie Musikschulen und Veranstaltungsorte miteinbeziehen. Im Rahmen unserer

Feldforschung haben wir daher auch nach einer Möglichkeit gesucht, die Interviewpartner:innen einer bisher für sie neuen Öffentlichkeit zu präsentieren. Im Herbst 2025 erhielten einige von ihnen die Gelegenheit, im Rahmen der Zentenarfeier des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck aufzutreten und somit vor einem bisher für sie unzugänglichen Publikum sichtbar und hörbar zu werden.
Insgesamt zeigen die Ergebnisse, dass Musik als transkulturelle Praxis wirkt. Sie schafft Räume für Verständigung, Zugehörigkeit und kreativen Austausch und unterstützt besonders Menschen, die neu in einer Stadt sind dabei, soziale und kulturelle Beziehungen aufzubauen.

•••••••

Im Rahmen der Lehrveranstaltung „Methoden der Feldforschung" beschäftigten sich Studierende des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck mit der Frage, welche Rolle Musik in der persönlichen Erfahrung von internationalen Musiker:innen spielt, die in Innsbruck leben bzw. arbeiten. Als erfolgreicher Projektabschluss traten – ganz im Sinn der angewandten Ethnomusikologie – einige Interviewpartner:innen im Rahmen der Zentenarfeiern des Innsbrucker Instituts für Musikwissenschaft am 27.11.2025 öffentlich auf.

Anhang: Interviewleitfaden

FORSCHUNGSFRAGE(N) bzw. Allgemeines Thema:

Was ist die Rolle von Musik in der persönlichen Erfahrung von internationalen Musiker:innen die jetzt in Innsbruck leben/arbeiten?

Biographisches:

- Herkunft?
- Wie/wann/wo Musik gelernt?
- viel unterwegs?

Welche Musik?

- Instrumente? Stil?
- Herkunftsland/Region der Musik?

Performance:

- Gemeinsam/Gruppe oder alleine/Solo?
- Typische Anlässe/Aufführungssituationen und Publikum?

Repräsentiert diese Musik eine spezielle Region/Land/Gemeinschaft/Kontinent?

- Gibt es Unterschiede und/oder Gemeinsamkeiten mit "hiesiger" Musik?
- Gibt es Unterschiede zwischen Individuen oder Communities?

Bedeutung des Musik Machens:

- Hobby oder Beruf? (→ ökonomisch, Geld...)
- verbindet Musik Communities/Gruppen?

Sind Sie musikalischen Vorurteilen ausgesetzt?

- Allgemeine Erwartungen z.B. vom Publikum?
- Kennen "die Leute hier" eure Musik(-richtung)?

An Introduction to the Teochew Iron Rod Puppet Theater in Malaysia Today[1]

Shao-Peng Wang

Teochew puppetry originated in the Chaoshan region of southeastern China and was introduced to Malaysia by Chinese migrants between the late 19th and early 20th centuries. Historically, it has been performed primarily during Chinese temple festivals as a ritual offering to deities on their birthdays. Chinese people worship many different deities who are believed to possess different protective powers. When the Chinese from southeastern China moved, they brought these deities from their ancestral homeland with them to seek protection in the new places. Drawing on participant observation as well as structured and semi-structured online and in-person interviews, this study examines the contemporary practice of Teochew puppetry in Malaysia, focusing on the composition of troupes, staging conventions, the puppets, musical content and elements, repertoire, and socio-religious functions—areas that remain underexplored in existing research. The findings indicate that Teochew puppetry in Malaysia continues to be performed predominantly at Chinese temple festivals and has undergone only minimal changes in content, performance style, and function since its introduction. By providing an overview of its current forms and practices, this article seeks to contribute to the foundational research on Teochew puppetry in Malaysia.

Introduction

Although the Chinese presence in Malaysia can perhaps be traced back to the Han Dynasty (202 BC–9 AD; 25–220 AD),[2] the principal wave of migration arose from a confluence of factors beginning in the mid- to late 18th century. These included development needs following the establishment of Malaya as

1 The content of this paper is derived from my master's thesis: Shao-Peng Wang, *Negotiating Diasporic Identities of Malaysian Chinese through Teochew Opera and Puppetry*, Master Thesis, University of Music and Performing Arts, Vienna 2025. I would like to thank the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*, the *Teochew Puppet and Opera House*, and the Goh family for their cooperation and guidance throughout the duration of my research. The Latinized spellings of names, terms, and instrument names appearing in this article are the way community used and are derived from the Teochew or Hokkien that traditionally spoken by the community. Where Chinese characters are displayed, pinyin and the community's way of pronunciation are added.

2 See Bon Hoi Lew, *A History of the Malaysian Chinese*, Selangor: Strategic Information and Research Development Centre 2025, p. 14.

a colony,[3] the signing of treaties in Beijing after the Opium Wars,[4] and economic conditions in China's southeastern coastal regions.[5]

The Chaoshan region, located on China's southeastern coast, has a long tradition of maritime trade due to its mountainous terrain and limited arable land.[6] With the opportunities created by the aforementioned opening of Southeast Asia, migrants from Chaoshan arrived in Malaysia, and Teochew puppetry was introduced alongside these migration flows in the late 19th and early 20th centuries.[7]

The origins of Chinese puppetry could be traced back to funerary puppets and the practice of puppet worship[8] during the Shang Dynasty (c. 1600–c. 1046 BC). Over time, entertainment elements were incorporated to attract audiences, and as puppetry spread across regions, it assimilated local languages and melodies, developing into the diverse forms of Chinese puppetry known today. Teochew puppetry emerged when shadow puppetry, brought to the Chaoshan region by migrants fleeing south after the fall of the Song Dynasty (960–1279), merged with local language, music, and storytelling.[9]

In this article, I employ participant observation, structured and semi-structured online and offline interviews, and biographical research methods[10] to examine the activities of the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*, which is considered the oldest extant Teochew puppet troupe in Malaysia,[11] and the family who run this troupe, in order to investigate the performance of Teochew puppetry in Malaysia today.

3 See Kim Hong Tan, *The Teochews in Penang: A Concise History*, Penang: Penang Teochew Association 2010, pp. 10–15.

4 After the Opium War, the so-called "Treaty of Beijing" (1865) between the Chinese government and the British and French governments allowed the Chinese laborers ("coolies") to go abroad for work. The main reason for this treaty was the attempt by the British and French to address the labor shortage that emerged after the abolition of the slave trade in 1834. See, e.g., Lew, *A History of the Malaysian Chinese* (like fn. 2), p. 59, and Jacob L. Shapiro, "The Third Opium War? – Understanding China through History", in: *Horizons: Journal of International Relations and Sustainable Development* 13 (2019), pp. 52–65.

5 See Tan, *The Teochews in Penang* (like fn. 3), p. 6.

6 See ibid.

7 See Hooi Ling Goh, *Toh Ai Hwa: Mistress of Teochew Rod Puppetry*, Penang: Persatuan Kebudayaan Dan Kesenian Teow Goey Guan Pulau Penang 2024, pp. 23–24.

8 See Margaret Chan, "The Magic of Chinese Theatre. Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification", in: *Change and Innovation in Chinese Opera. A Post Conference Publication*, ed. by Cai Shupeng, Singapore: National Heritage Board 2009, pp. 144–164, here p. 159.

9 See Goh, *Toh Ai Hwa* (like fn. 7), p. 7.

10 See, e.g., Jolanta T. Pekacz, "Memory, history and meaning. Musical biography and its discontents", in: *Journal of Musicological Research* 23/1 (2004), pp. 39–80, as well as Brian Roberts, "Sociological Lives and Auto/Biographical Writing", in: *Narrative, Memory and Life Transitions*, Huddersfield: Univ. of Huddersfield 2002, pp. 163–170.

11 See Tan, *The Teochews in Penang* (like fn. 3), p. 261.

Origins and Occasions of Performance

Owing to its origins in shadow puppetry, Teochew puppetry retains operational features of the shadow puppetry tradition, including the manipulation of puppets with three rods attached at the back (Figure 1).



Figure 1: The relationship between Chinese shadow puppetry (left)[12] and Teochew puppetry (right)[13]

This performance tradition arrived in Malaya in the late 19th to early 20th centuries, propelled by ritual and entertainment needs associated with large-scale Chinese migration. It toured Singapore, Malaya, and Thailand, following concentrations of Teochew communities, and some troupes gradually settled in these areas. For example, the first generation of the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*—the principal subject of this study—led a Teochew opera troupe from China to Singapore before settling in Penang, Malaysia (Teochew opera and Teochew puppetry differ only in performance medium; performers and troupes generally move between the two).[14]

According to Goh, a fourth-generation member of the performing family in Malaysia:

> "At that time, there were many theatre troupes that came to Malaysia from China. The predecessor of the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe* was the *Lao Rong Xiu Chun Puppet Troupe*, which was the earliest Teochew puppet troupe in Malaysia. Later, the troupe leader planned to retire, and my mother took over the troupe and changed the name to its current name."[15]

12 Huang Han, "Shadow dance under the lights – come to these places in Beijing to feel the charm of traditional shadow puppetry" [2019], <https://www.visitbeijing.com.cn/article/47QkKHM345z> (30.03.2026).

13 Photograph by the author, taken at Persatuan Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 23.01.2025.

14 See Goh, *Toh Ai Hwa* (like fn. 7), p. 39.

15 Hooi Ling Goh, interview by the author, conducted at the Teochew Puppet and Opera House, Penang, Malaysia, on 30.01.2025, 05:20. Translated from Mandarin by the author. Original in mandarin: 那个时代从中国来到马来西亚的剧团有很多，金玉楼春潮州木偶戏团的前身是"老荣秀春"，应该属于马来西亚最早的潮州木偶戏团，后来剧团团长打算退休，我妈妈接手剧团后将名字改成今天的名字.

Today, Teochew puppetry in Malaysia is performed primarily at Chinese temples to celebrate deities' birthdays or during temple festivals.[16] Temples that invite the troupe typically maintain long-term relationships with it; according to Goh, some of these relationships have persisted across generations, while others are more recent.[17] Performances are usually staged on a temporary platform in the temple square (outside the temple), typically oriented toward the temple gate.

Teochew Puppets

Early puppets measured approximately eight inches when first introduced to Malaysia; today they typically range from 14 to 18 inches, a change intended to improve visibility for the audience.[18]

A Teochew puppet comprises separate parts: hat, head, hands (made of iron wire and paper), feet, and body. As the hands, body, and feet are connected, the three principal components that can be detached and replaced during performance are the hat, head, and body. There are three iron rods attached to the puppet's hands and body. The heads are made of clay and painted according to role types. Character categories in Teochew puppetry commonly include general, officer, young man, servant, soldier, maidservant, lady, and madam. The facial types and costumes differ by role and the sex of the character. Furthermore, differences in social status can be inferred from the sleeves of a puppet's costume: long sleeves indicate roles not engaged in physical labour.

Character conventions in Teochew opera also inform hat design. Typically, a dedicated set of puppets is prepared for a given repertoire. To hold a puppet, the puppeteer's left hand grasps the iron rods connected to the puppet's left hand and body, while the right hand holds the rod connected to the puppet's right hand. Basic operating techniques include pushing, pulling, lifting, plucking, and shaking. In some cases, props are added—for instance, a horsewhip placed in the puppet's hand to symbolise riding a horse (Figures 2a and 2b).



Figures 2a, 2b: Props for puppetry[19]

16 See ibid., 05:50.

17 See ibid., 07:12.

18 See ibid., 10:15.

19 Photographs by the author, taken at the Chinese temple Yudi Gong, Kedah, Semeling, Malaysia, on 05.02.2025.

Stage

If the temple does not provide a fixed stage, the troupe constructs its own portable stage from an iron frame and wooden boards before a performance.[20] More commonly, an empty platform is available in the temple square or nearby; in this case, the troupe erects a frame on the platform and hangs printed plastic cloth strips. The troupe's name is inscribed at the top centre of the front cloth, with blessings written on the left and right sides (Figure 3). In earlier periods, Teochew embroidered curtains were used; later, as Teochew puppet performances became popular, troupes adopted custom-made wooden stages from China.[21] According to Goh, this box-shaped wooden stage comprised three wooden platforms and was fitted with glass light tubes. In the 1980s, most troupes used aluminum stages. Today, owing to durability and ease of storage and transport, troupes primarily use plastic stages.[22]



Figure 3: Front cloth with the name of the troupe, blessings written on the left and right sides[23]

From the audience's perspective, one table and two chairs are placed on the stage. In the centre of the backstage area there is a puppet stand. On the audience's right stands a drum set; on the rear right are other percussion instruments. At the rear left are the melodic instruments (Figures 4 and 5).

20 See Goh, *Toh Ai Hwa* (like fn. 7), p. 25.

21 See ibid., pp. 23–24.

22 See ibid.

23 Photograph by the author, taken at the Chinese temple Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 24.01.2025.





Figures 4 and 5: Percussion and melodic instruments[24]

Performer and Music Ensemble

Historically, Teochew puppetry was performed exclusively by men. This reflected prevailing conventions in Chinese society, in which women were not expected to appear publicly and menstruation was

24 Photographs by the author, taken at the Chinese temple Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 24.01.2025.

regarded as inauspicious. After 1950, women were gradually permitted to perform.[25] According to Toh, the third generation of the performing family and former leader of the troupe, the company once comprised 15 members. Today, a Teochew puppet performance typically requires six performers.[26] In the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*, these usually include two puppeteers, two percussionists, one melodic-instrument player, and one drummer, who also acts as conductor. The drummer assumes this role because traditional music notation in Chinese theatre does not specify rhythm explicitly; during performance, the drummer provides a clear pulse on the drum set to lead the other performers. According to Seng, in some cases the troupe can perform with as few as three people.[27]

Based on my fieldwork, the troupe's current percussion instruments (Figure 6) include a drum set comprising Dua Gor, Tiong Gor, Siew Gor, Kok[28] for the drummer/-conductor; as well as Chim Bo and Soh Lo (types of Chinese gongs) and other percussion instruments (Table 1). For melodic instruments, they use the Yaoqim[29] (a Chinese dulcimer) and the Suona (a Chinese double-reed woodwind). The Suona is typically employed in passages representing the gods.



Figure 6: Percussion Instruments of the Troupe[30]

25 See Goh, *Toh Ai Hwa* (like fn. 7), pp. 25–31.

26 See Ai Hwa Toh, interview by the author, conducted at the Teochew Puppet and Opera House, Penang, Malaysia, on 13.02.2025, 02:45.

27 Wei Sin Seng, interview by the author, conducted at the Chinese temple Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 24. 01. 2025, 03:23.

28 Dua Gor, 大鼓 (dà gǔ) 'Big Drum', Tiong Gor, 中鼓 (zhōng gǔ) 'Middle Drum', Siew Gor, 小鼓 (xiǎo gǔ) 'Small Drum', Kok, 木鱼 (mù yú) 'Wooden Fish'.

29 Here I use the term how the community calls the instrument in the Teochew language instead of in Mandarin, which would be called Yangqin.

30 Photograph by the author, taken at the Chinese temple Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 24.01.2025.

Chinese Character	Teochew Pronunciation	English Translation/Description
dòuluó 斗 锣	Te lo	Relatively small Gong
dàbó 大钹	Dua Buak	Cymbal
dàgǔ 大鼓	Dua Gor	Big Drum
zhōnggǔ 中 鼓	Tiong Gor	Middle-sized Drum
xiǎogǔ 小 鼓	Siew Gor	Small Drum
mùyú 木 鱼	Kok	Wooden Fish
shēnbō 深 波	Chim Bo	Type of Gong
sūluó 苏锣	Soh Lo	Type of Gong
yángqín 扬 琴	Yaoqim	Chinese Dulcimer

Table 1: List of Instruments of the Troupe

Music

Teochew opera is performed in the Teochew language using the natural (unamplified) voice. Musically, performance comprises two components: a sung/recited component and an instrumental component. The instrumental forces include a percussion ensemble—consisting of a drum set for the drummer, two different gongs (Chim Bo and Te Lo), Kong Gia, and other Chinese percussion instruments—and a small orchestra that typically features the Suona (double-reed woodwind), the Erhu and Yehu (string instruments with two strings), the Pipa (four-string lute), the Yaoqim (hammered dulcimer), and related instruments. The singing is accompanied by the percussion ensemble and other instruments, while the reciting is accompanied by percussion alone.

Traditionally, pitch is noted in a 'two-four system' tablature, an older method that uses Chinese characters to represent pitch; the characters from two to six represent the amplitude from G to E. Today, however, the troupe uses numbered musical notation. The percussion parts (non-pitched) employ a separate system of notation that uses Chinese characters to indicate instruments or instrument combinations, known as 鼓谱 (gǔpǔ) (Go Po in Teochew). For example, the first character in Figure 7, 仓, signifies a *tutti* for the percussion

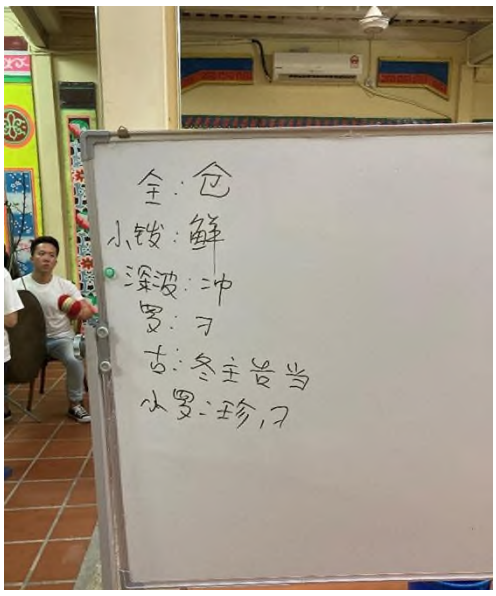


Figure 7: Traditional percussion notation of Teochew puppetry

ensemble, indicating that every instrument should sound (Figure 7).[31] To clarify this system, Figures 8 and 9 present my transcription of a recorded section of percussion performance: first into traditional notation, and then into Western musical notation (Figures 8 and 9). In the first three characters of Figure 8 we see 木 木木; the second and third 木 are underlined, indicating half-beat values. Rendered in Western notation, this corresponds to the first three notes of the Wooden Fish line in Figure 9.

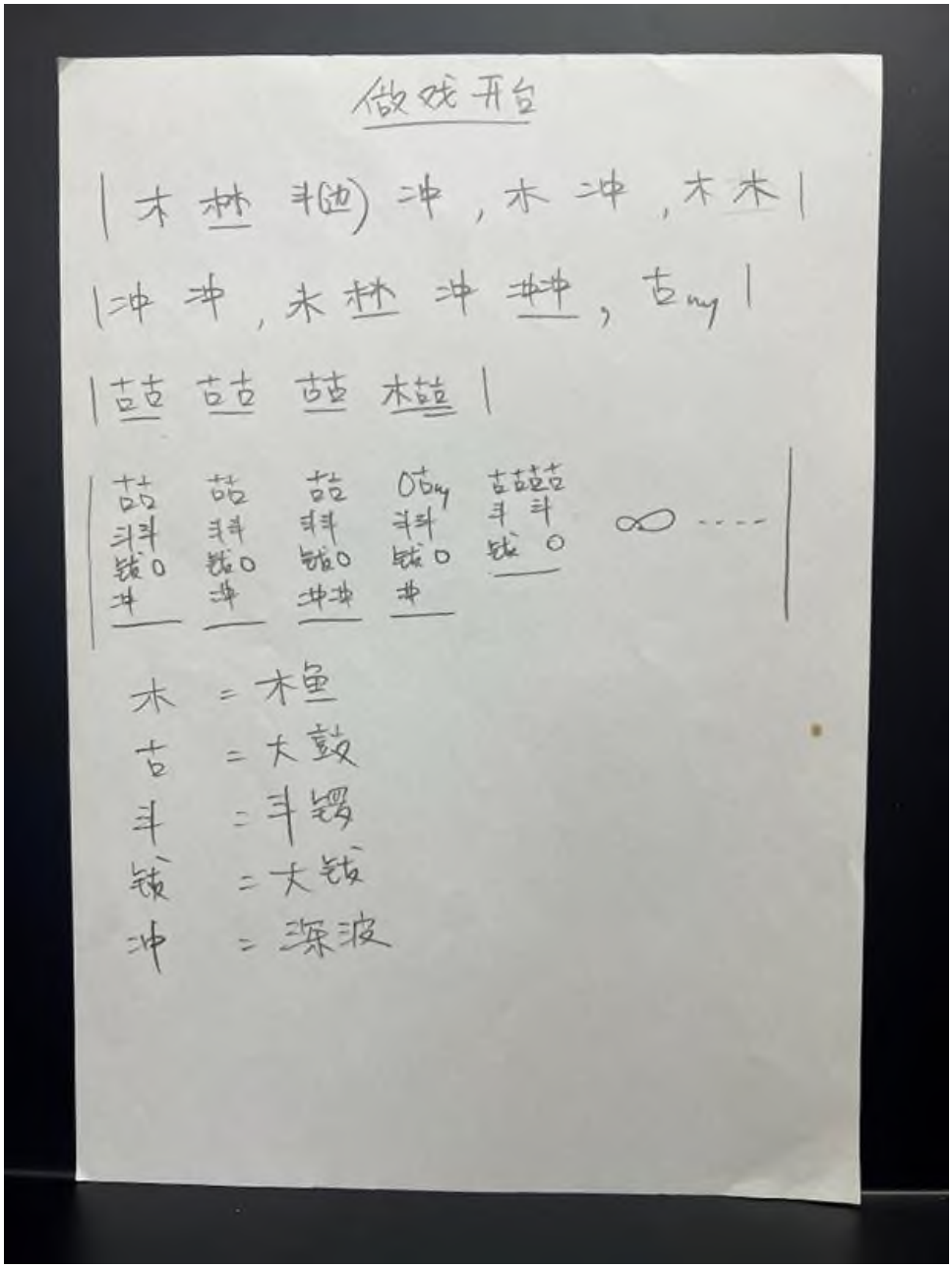


Figure 8: Handwritten percussion score[32]

31 Photograph by Wei Sin Seng, taken at the Teochew Puppet and Opera House, Penang, Malaysia, on 19.01.2025.

32 Transcription by the author from the opening percussion section of an afternoon performance by the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*.

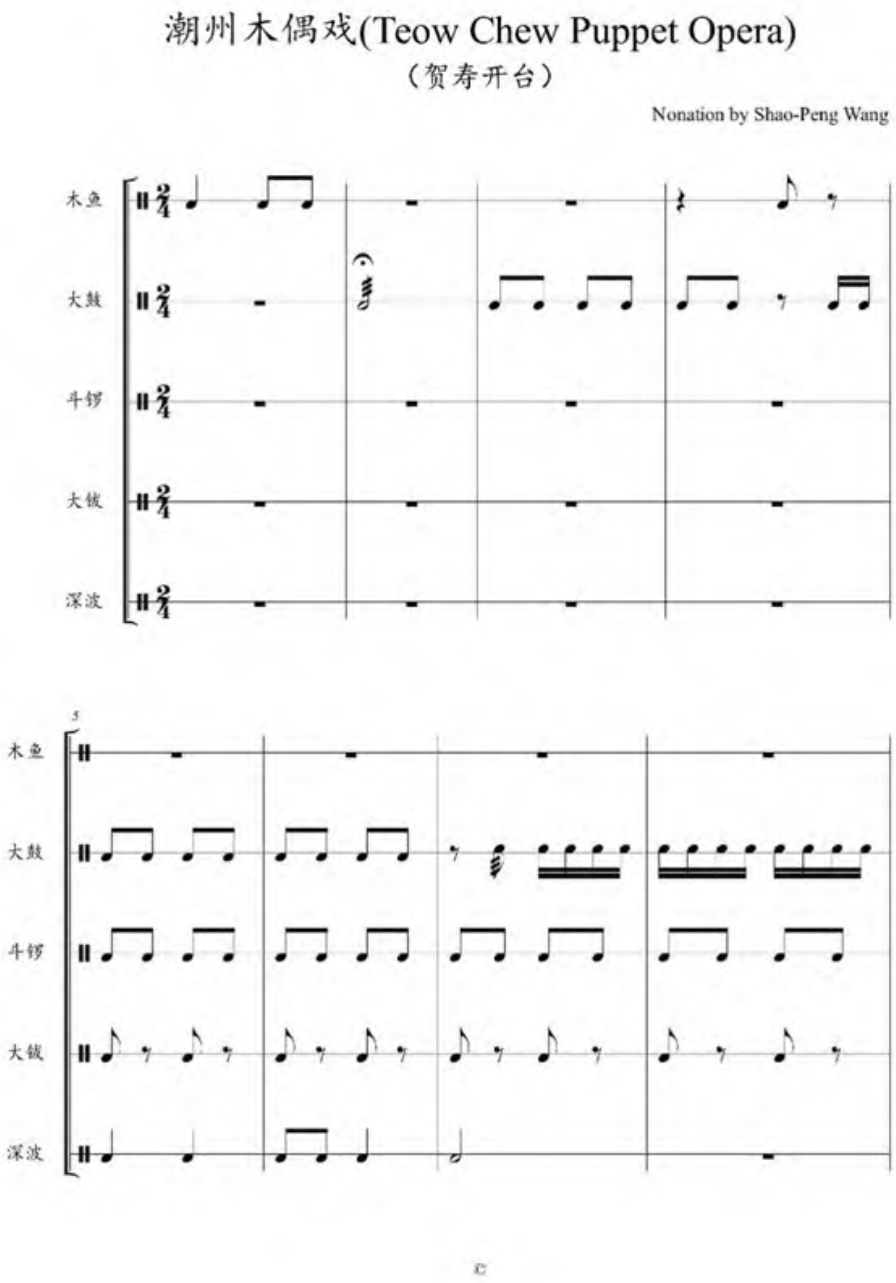


Figure 9: Transcription of Figure 8 into Western staff notation[33]

33 Instruments from top to bottom: 木鱼 (Kok in Teochew; Wooden Fish), 大鼓 (Dua Gor in Teochew; big drum), 斗锣 (Te Lo in Teochew; a Teochew Gong), 大钹 (Dua Buak in Teochew; Chinese cymbals), 深波 (Chim Bo in Teochew; a Teochew Gong-like instrument). Transcription by the author.

Contents of Performance for the Chinese Temple Events

Although Teochew puppetry also serves entertainment functions, in Malaysia it is performed primarily for Chinese temple events, which constitutes the troupe's main livelihood.[34]

Performances for a temple typically extend over more than one day, with stage construction on the first day. The troupe therefore arrives at the venue two hours in advance on day one; on subsequent days, members arrive one hour early to prepare instruments and puppets. Based on fieldwork observations, performances are divided into afternoon and evening programmes. The afternoon performance celebrates the deity's birthday; in troupe terminology it is called 贺寿 (hè shòu) 'birthday celebration'. Its repertoire is fixed and lasts around one hour. Seng, a puppeteer with the troupe, explained:

> "The purpose of the afternoon performance is to offer blessings to the deity in the temple. The performance lasts one hour and comprises five parts: 八仙贺寿 (bā xiān hè shòu) 'Eight Immortals Celebrating Birthday'; 狄仁杰加官 (dí rénjié jiāguān) 'Di Renjie's Crowning'; 仙姬送子 (xiān jī sòng zǐ) 'The Fairy Sending a Child'; 唐玄宗净棚 (tángxuánzōngjìngpéng) 'Tang Xuanzong's Purification of the Stage'; and 京城会 (jīngchénghuì) 'Capital Meeting'. These five parts are called 五福连 (wǔ fú lián) 'Five Blessings Chain' and may be understood as five distinct episodes. Each part draws on Chinese historical allusions, conveying blessings for the gods, the temple, and its devotees".[35]

A special ritual occurs in the third part, 'The Fairy Sending a Child'. The story tells of a fairy who secretly bore a child with a mortal; angering the gods, she was forced to return to heaven, later, descending to return the child to the father. In Teochew puppetry, the "child" represents the troupe's patron saint. The performance symbolically "sends" the patron saint to the temple (Figure 10).[36] As the actual image of the patron saint is sacred and cannot be used as a puppet, a red-clothed puppet (the child) serves as a symbol (Figure 11). During the performance, the fairy hands her child—the troupe's patron saint—to the temple. At this moment, temple staff welcome the real statue of the patron saint (Figure 12) and place it beside the temple's principal deity, symbolising the patron saint's arrival for the birthday celebration and presence among the gods as a spectator (Figure 13). Before the evening performance begins, the patron saint's statue is returned to the rear of the stage. The temple then offers red envelopes (with money) and gifts (such as sweets or fruit) to the troupe as blessings.

After that, the troupe performs 'Tang Xuanzong's Purification of the Stage', a story from Chinese history. Tang Xuanzong, an emperor of the Tang dynasty, is honored as the "ancestor" of Chinese opera for his contributions to the art. In performance, sleeve movements symbolise ritual purification of the stage and a prayer for the success of the performance. The afternoon performance concludes with 'Capital Meeting', in which a scholar who has taken first place in the imperial examination returns home to

34 See Goh, interview (like fn. 15), 12:40.

35 Wei Sin Seng, interview by the author, conducted at Gurney Plaza Starbucks, Penang, Malaysia, on 12.02.2025, 01:37. Translated by the Author. Original in Mandarin: "下午演出的目的是给庙里的神明贺寿，时间是一小时，内容是固定的，分为五个部分，分别是：八仙贺寿、狄仁杰加官、仙姬送子、唐玄宗净棚、京城会。这五个部分被称为五福连，可以理解为五个故事的表演。每个部分的内容取材于中国历史典故，寓意对神明、寺庙和信徒的祝福".

36 See Goh, interview (like fn. 15), 15:20.

reunite with his wife. Although the repertoire is fixed, on the first day of the celebration, the piece 六国封相 (liùguó fēngxiāng) 'Six Kingdoms Enthroning Prime Ministers' is added before these five parts.





Figure 10 (left): Patron saint of the troupe[37], Figure 11 (right): Puppet in red clothing symbolising the patron saint[38]



Figure 12: Temple member welcoming the troupe's patron saint[39]

37 Photograph by the author, taken at the Chinese Temple Yudi Gong, Kedah, Semeling, Malaysia, on 05.02.2025.

38 Photograph by the author, taken at the Chinese Temple Yudi Gong, Kedah, Semeling, Malaysia, on 05.02.2025.

39 Photograph by the author, taken at the Chinese Temple Yudi Gong, Kedah, Semeling, Malaysia, on 05.02.2025.



Figure 13: The troupe's patron saint seated with the temple gods[40]

Afternoon performances normally begin at 11 am and last about one and a half hours. The troupe then rests until the evening performance. The evening performance —intended as entertainment for both gods and humans—[41] lasts three hours and is termed 做戏 (zuò xì) 'to make drama' in troupe usage. It usually starts at 8 pm. Unlike the afternoon programme, the evening repertoire is not fixed and differs from the afternoon. According to Goh, the repertoires performed in both afternoon and evening programmes were brought from China in the past.[42]

Before each performance, the drummer leads an opening section with the other percussion instruments. There are two versions of this opening—one for the afternoon and one for the evening—and both are fixed. Each performance begins with this "base frame" (Figures 14 and 15), after which performers engage in extensive improvisation upon the frame.

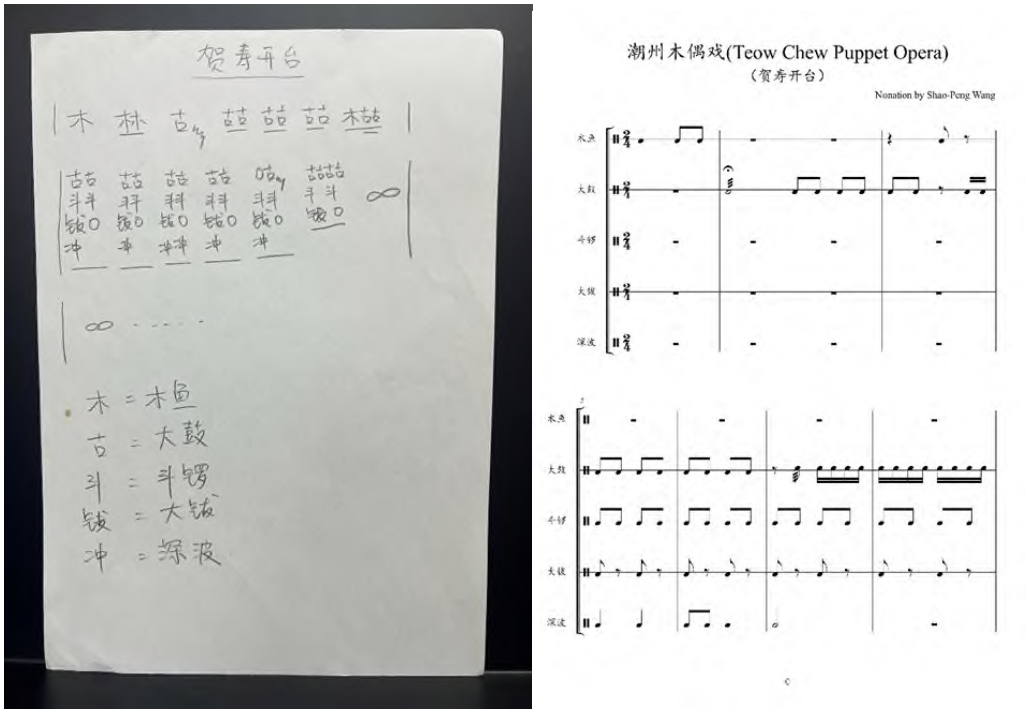


Figure 14: Traditional and Western Notation of the afternoon opening[43]

40 Photograph by the author, taken at the Chinese Temple Yudi Gong, Kedah, Semeling, Malaysia, on 05.02.2025.

41 See Seng, interview (like fn. 35), 02:18.

42 See Goh, interview (like fn. 15), 15:23.

43 Transcription by the author. Note: in Figures 14–15, the instruments from top to bottom in the Western notation are the same as in Figure 9.

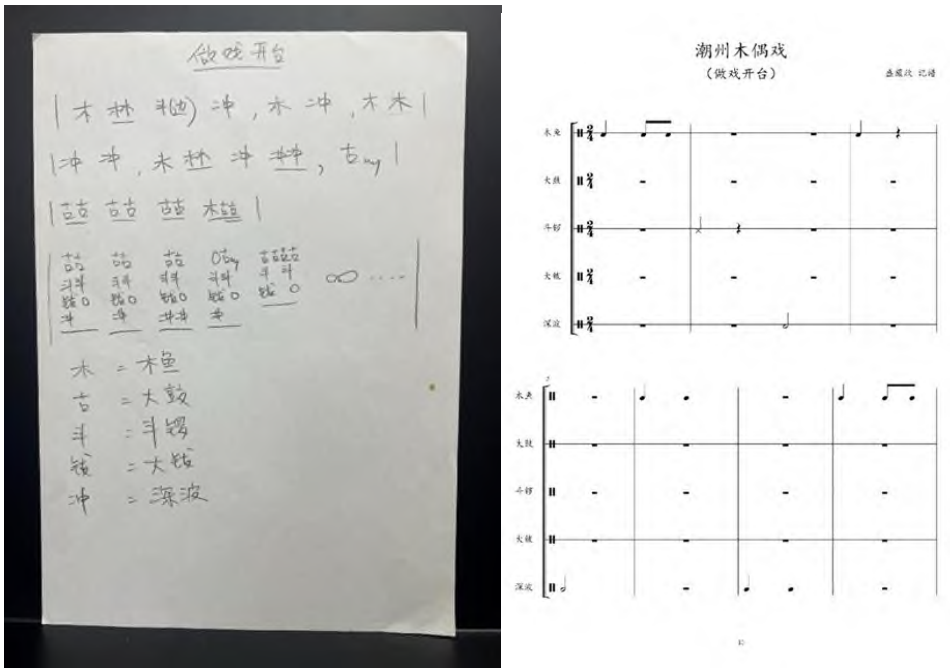


Figure 15: Traditional and Western Notation of the evening opening[44]

During performance, the puppeteer must rapidly change puppets according to the plot, add props, change hats and costumes, or manipulate more than one puppet simultaneously. As a basic principle, when a character speaks or sings according to the script, that puppet's hands must move to indicate action, while other puppet(s) remain still when not performing. The puppeteer models the puppet's movements on those of a real performer.[45] For example, when mounting or dismounting a horse, the puppeteer gathers the puppet's three iron control rods in the left hand and uses an iron rod in the right hand to lift the puppet's right foot, creating a stylised crossing pose. The vocal component comprises singing and reciting, both delivered in the natural voice. The vocal component is divided into sections accompanied by percussion alone and sections accompanied by percussion and Yao Kim. The instrumental and percussion components feature a high degree of improvisation, and the instruments also provide interludes.

Although scores exist for Teochew puppetry, my fieldwork indicates that performers generally play from memory, relying only on scripts that contain text and mark the places for singing and reciting (Figure 16).

The transmission of Teochew puppetry relies primarily on imitation. When the troupe recruits new members, senior performers provide oral instruction and demonstrate puppet control. For percussion, the new member learns from listening to and watching the guidance of senior performers.

44 Transcription by the author. Note: in Figures 14–15, the instruments from top to bottom in the Western notation are the same as in Figure 9.

45 Seng, interview (like fn. 35), 02:46.

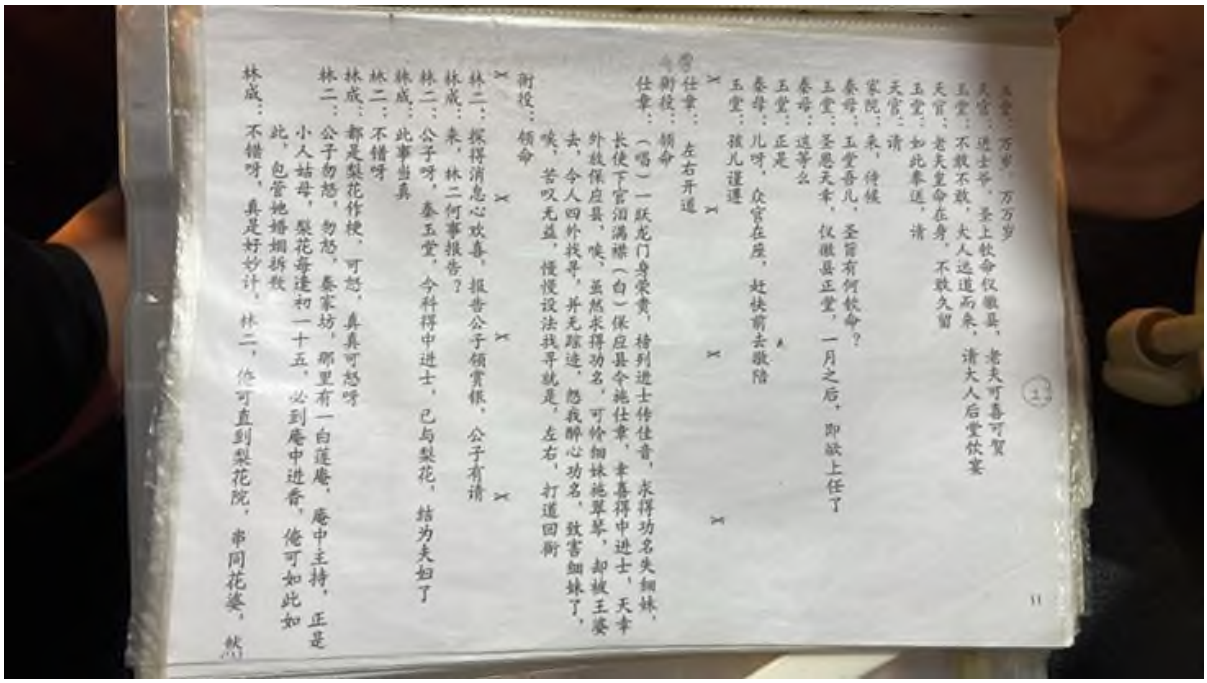


Figure 16: Script containing only text; places for singing are marked[46]

Conclusion

The findings of my fieldwork regarding the puppet, the musical context and the performance, demonstrate that Teochew puppetry in Malaysia maintains performance practices and pedagogies inherited from China and remains closely intertwined with Chinese temple activities.

Teochew puppets in Malaysia today are approximately 14–18 inches tall and consist of three main parts: hat, head, and body. These components are designed according to character type. And the puppeteer must replace them promptly during performance.

It is performed on a temporary outdoor stage near a Chinese temple. Before the performance, troupe members first erect a frame on the platform provided by the temple. A table and two chairs are placed at the front; puppets are set centre backstage; the drum set is placed to the right, facing the audience; other percussion instruments are positioned to the right-rear; and melodic instruments such as the Yaoqim are placed to the left-rear.

Temple celebration performances are divided into afternoon performances—lasting about one and a half hours, with a fixed repertoire of benedictory content to celebrate the gods' birthdays—and evening performances—lasting three hours, with a variable repertoire for entertainment. A typical performance comprises two puppeteers, two percussionists, one melodic-instrument player, and a drummer who leads the performance from the drum set. In both afternoon and evening programmes, the drummer leads the percussion in an opening section based on fixed frameworks specific to each performance. The programme comprises a recitation section accompanied by percussion and a singing section

46 Photograph by the author, taken at the Chinese temple Tokong Ular, Bayan Lepas, Penang, Malaysia, on 04.02.2025.

accompanied by percussion and melodic instruments; percussion and melodic interludes also occur. The musical realisation in Teochew puppetry is highly improvisational.

By documenting the current performance contents and methods, this article aimed to provide a foundation for further research on Teochew puppetry in Malaysia and for ethnomusicological studies of the diaspora.


Berichte

Reflection of My First Fieldwork Experience[1]

Shao-Peng Wang

Introduction

This report reflects on my first independent fieldwork during my master's programme, conducted on Teochew opera and puppetry in Malaysia, with a particular focus on a performing family in Penang. It is structured in three parts. The first outlines the preparatory phase prior to the fieldwork, including a brief theoretical review, my positionality in the research, and preparations for entering the field. The second part details the conduct of the fieldwork. The third part considers the organisation of the data collected in the field, my use of the data, and ethical issues arising from the research. By reflecting on this fieldwork, I aim both to record my first experience and to identify avenues for improvement in future research.

Stage One: Before the Field

Theoretical Consideration

In their book *Research Methodology. An Introduction* Wayne Goddard and Stuart Melville argue that the methodology employed in research strongly shapes the validity of its results,[2] and that research methods encompass not only techniques and rules but also the underlying principles and theoretical framework that support them.[3]

The principal method I adopted was ethnographical fieldwork. As a discipline concerned with "people making music", ethnomusicology extends the researcher's everyday life and facilitates by engaging with people, observing environments, asking questions, and listening attentively to responses.[4]

1 The content of this report derives from my master's thesis: Shao-Peng Wang, *Negotiating Diasporic Identities of Malaysian Chinese through Teochew Opera and Puppetry*, Master Thesis, University of Music and Performing Arts Vienna 2025. I would like to thank the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*, the *Teochew Puppet and Opera House*, and the Goh family for their cooperation, guidance, patience and friendship during my fieldwork. The Latinized spellings of names and terms appearing in this article are the ones used by the community and are derived from the Teochew or Hokkien that is traditionally spoken by the community.

2 See Wayne Goddard and Stuart Melville, *Research Methodology: An Introduction*, Cape Town: Juta Academic 2004, p. 1.

3 See Bridget Somekh and Cathy Lewin (eds.), *Research Methods in the Social Sciences*, London et al.: SAGE Publications 2005.

4 See Lisa Gilman and John Fenn, *Handbook for Folklore and Ethnomusicology Fieldwork*, Bloomington: Indiana University Press 2019, pp. 5–6.

Beyond interacting with people and understanding the relationship between their musical behavior and their community/environment, duo to my research partner is embedded in a family tradition, I also reviewed biographical methods. Jolanta T. Pekacz notes that music biographies often present a coherent narrative through a linear, chronological account of events, enabling an ostensibly objective, external perspective without direct experiential immersion.[5] Drawing on biographical and narrative approaches, I planned for my fieldwork to focus on the activities of two performance groups— the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe* and the *Teochew Puppet and Opera House*— run by a Teochew opera and puppetry performing family in Penang, Malaysia.

My Position

Given the importance of interpersonal relationships and the "self,"[6] I remained attentive to my positionality, which shapes perspective and directs inquiry.

Regarding Teochew opera and puppetry, I was an outsider. Nonetheless, cultural affinities and pre-existing friendships with community members helped to shorten the distance between "researcher" and "community". In addition to navigating the insider-outsider dynamic, I also occupied the dual roles of observer and learner, acquiring aspects of the performance practice. This was a distinctive and inclusive position in which I was, in fact, observing myself. By adopting these perspectives, which involve learning to practice this performance form like the community members and observing their actions, I gained a more comprehensive understanding of my research topic.

Design of Fieldwork

After determining the topic and initial direction, I began liaising with the community in December 2023 to clarify the purpose of my visit and identify potentially observable activities. Owing to geographical distance, communication took place online. Although personal connections facilitated contact, challenges remained. Before entering the field, I did not plan specific events for documentation because of uncertainty of location and the contingency of my research partner's activities. In addition, online interviews rarely reached depth: not knowing interlocutors personally, and being unable to meet them in person, constrained rapport and detail. Consequently, apart from a few online interviews, I primarily maintained contact through communication applications.

Stage Two: Fieldwork

On arriving in Penang, Malaysia, I was able to establish in-person connections with my research partner relatively quickly. My partner operates a professional Teochew puppet troupe[7] which mainly performs

5 See Jolanta T. Pekacz, "Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents", in: *Journal of Musicological Research* 23/1 (2004), pp. 39–80, here p. 48.

6 See ibid.; and Brian Roberts, "Sociological Lives and Auto/Biographical Writing, Huddersfield", in: *Narrative, Memory and Life Transitions*, ed. by Christine Horrocks et al., Huddersfield: University of Huddersfield Press 2002, pp. 163–170.

7 Lee Tong Soon explains that professional and amateur Chinese opera troupes differ in that professional troupes rely primarily on performance income to sustain their operations. See Tong Soon

at religious occasions in Chinese temples across Malaysia, as well as a Teochew opera and puppet house that serves multiple functions, including teaching, rehearsing, exhibiting, and hosting activities and performances.

The methods employed were participant observation and structured or semi-structured interviews conducted in person and online. In my usage, a structured interview fixed the time and questions in advance and shared the questions with the interviewee; unstructured interviewing involved eliciting information from everyday interactions.

For participant observation, I documented performances by the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*. I positioned video equipment in front of the stage. Because performances were held outdoors, placing the camera at the front often proved the most stable solution given the weather and the environmental constraints. I also used a mobile phone to record surrounding activities, yielding additional short video clips.

During fieldwork, I found that most substantive information came from semi-structured conversations. My research partner was not as receptive to formal, structured interviews: when asked to participate in them, or when approached with formal questions, the response was often "I don't know… I can't explain… it's tradition… there's nothing interesting to research actually…" By contrast, questions raised casually in conversation were consistently answered more completely.

For participant observations and structured interviews, I used a standardised fieldnote template to record basic information, for example:

Fieldnote, 23.01.2025

Participants	Members of *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe* (e.g., Goh Lih Tat, Toh Ai Hwa, …)
Event	Chinese temple performance for the birthday of the gods
Location and Date	Persatuan Zhen Shan Kok Lau Hut, Penang, Bukit Mertajam, 23.01.2025
Start Time	20:00
End Time	23:00
Summary	The researcher arrived with the performers and set up the camera equipment. The troupe members began setting up… the puppeteers—Seng and Kow—began to…

Reflecting on the process of contact and entry into the field, I am reminded of Bruno Nettl's observation that researchers may face difficulties entering the field or securing trust.[8]

In my case, the entry was smooth. However, once in the field, my research partner expressed reservations regarding the role of "researchers" and the aims and nature of "research" itself. From their perspective, researchers are outsiders, unfamiliar with Teochew opera traditions, who conduct brief

Lee, "Professional Chinese Opera Troupes and Street Opera Performance in Singapore", in: *Asian Music* 31/2 (2000), pp. 35–70 and Tong Soon Lee, "Chinese Street Opera Performance and Shaping of Cultural Aesthetics in Contemporary Singapore", in: *Yearbook for Traditional Music* 34 (2002), pp. 139–161.

8 See Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, Champaign: University of Illinois Press 2015, pp. 157–168.

observations and then publish for their own advancement. I typically responded by avoiding confrontation and maintaining silence. My view is that the most effective response is to invest time with the community, coupled with repeated explanation and sustained respect for their values and perspectives.

Stage Three: After Fieldwork— Data Organisation, Music Transcription, and Usage of Data

Data Organisation

In this section, I reflect on my approach to handling and using the fieldwork data.

I organised my materials, which include photographs, video and audio recordings, systematically. For instance, I named a video recording of a Teochew puppetry performance "My25.V.001a.Teochew-Puppet" where "My" denotes Malaysia, "25" the year, "V" video, and "TeochewPuppet" the activity I observed. Interview files followed the pattern "My25.I.01.Gohhooiling," where "I" indicates interview and "Gohhooiling" records the interviewee's name.

Music Transcription

Teochew opera and puppetry employ traditional notational practices for both percussion and melodic instruments.

To analyse performances, I first played back my field recordings and transcribed them into the traditional percussion notation, and subsequently into Western staff notation.[9]

Use of Data

The organisation and analysis of fieldwork data enabled me to characterise contemporary Teochew puppetry performance in Malaysia and to address my research questions. Based on performances by the *Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe*, I developed a more comprehensive view of current practice. Regarding interpretation, one line of inquiry concerns gender construction. As shown in Figure 1, which depicts a male puppet cross-dressing as a woman, I discuss gender construction on stage and how cross-gender performance is enacted.

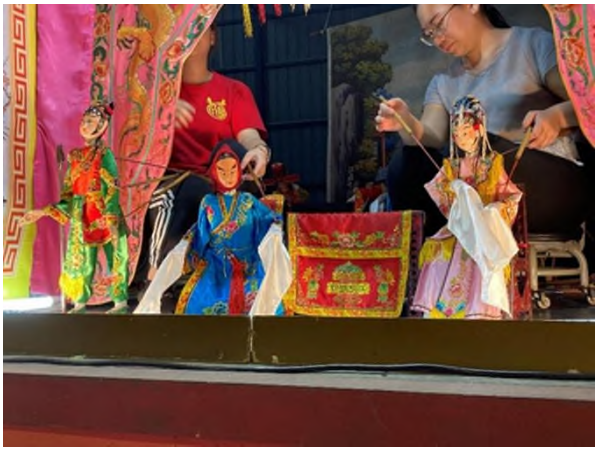


Figure 1: Male puppet cross-dressing as a woman in the Teochew puppetry production 'Hundred Flowers Giving Sword'[10]

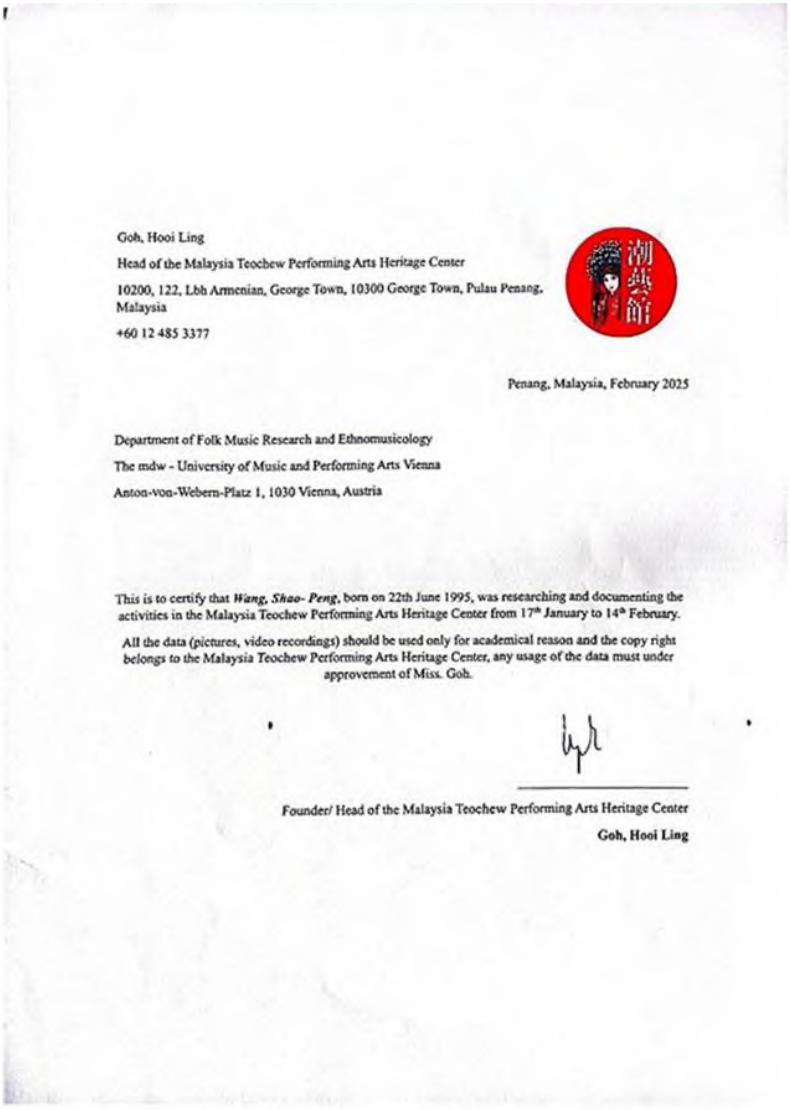
9 See in this issue: Shao-Peng Wang, "An Introduction to the Teochew Iron Rod Puppet Theater in Malaysia Today", in: *AN:klang. Magazin der Jungen Musikwissenschaft* 4/1 (2026), pp. 45–60, here: pp. 52–58.

10 Original in Mandarin: 百花赠剑 (bǎihuāzèngjiàn) Photograph by the author, taken at the Chinese temple Persatuan Zhen Shan Kok Lau Hut, Bukit Mertajam, Penang, Malaysia, on 24.01.2025.

Ethics

As research involving human participants, this project followed an ethical framework aligned with normative ethics and cultural relativism, as discussed by Kay Kaufman Shelemay in her article "The Ethics of Ethnomusicology in a Cosmopolitan Age".[11]

From the outset, I informed the community by phone and via Zoom of my aims. After my arrival, I always notified them before each activity that I would be recording and photographing. To safeguard the integrity of the research and the rights of all parties, we signed an agreement governing the use of fieldwork data (Figure 2). The document sets out the copyright status of all material obtained during fieldwork and delineates usage rights for the researcher, the community, and any third parties.



Goh, Hooi Ling
Head of the Malaysia Teochew Performing Arts Heritage Center
10200, 122, Lbh Armenian, George Town, 10300 George Town, Pulau Penang, Malaysia
+60 12 485 3377

潮典館

Penang, Malaysia, February 2025

Department of Folk Music Research and Ethnomusicology
The mdw - University of Music and Performing Arts Vienna
Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Vienna, Austria

This is to certify that ***Wang, Shao- Peng***, born on 22th June 1995, was researching and documenting the activities in the Malaysia Teochew Performing Arts Heritage Center from 17th January to 14th February.

All the data (pictures, video recordings) should be used only for academical reason and the copy right belongs to the Malaysia Teochew Performing Arts Heritage Center, any usage of the data must under approvement of Miss. Goh.

Founder/ Head of the Malaysia Teochew Performing Arts Heritage Center
Goh, Hooi Ling

Figure 2: Agreement with the community regarding the use of fieldwork data and the rights and interests of both parties[12]

11 See Kay Kaufman Shelemay, "The Ethics of Ethnomusicology in a Cosmopolitan Age", in: *The Cambridge History of World Music*, ed. by Philip V. Bohlman, Cambridge et al.: Cambridge University Press 2013, pp. 786–806, here p. 788.

12 Form by the author.

Conclusion

In summary, despite the challenges of distance, the fieldwork benefited from a smooth process of contact and entry. Although I later faced questions from the community about the nature and benefits of research, I was able to build trusting and friendly relationships.

From the initial theoretical considerations to the completion of the project, I progressed through selecting a topic, defining research angles, establishing contact with the community over distance, travelling to the research site, conducting participant observation and interviews, building friendships within the community, organising and analysing data, and incorporating findings into my thesis. This constituted my first complete, independent ethnomusicological study. The vivid moments—both joyful and difficult—remain memorable. I recognise that there are likely limitations due to limited fieldwork duration and ample scopes for improvement, yet I regard this as a meaningful beginning.

A Relational Approach to Musicological Data Management:

How to Create a Coded Database in Obsidian

Erin Lupardus

In this report, I offer a systematic method of tackling the common issue of data management and analysis when it comes to large sets of textual material using the open-source program Obsidian. Though originally intended as a note-taking software, Obsidian allows for the creation of an inter-linked, multi-leveled database, which facilitates the discovery of synchronicities and discrepancies in the sources at hand. I explain how to use Obsidian's built-in features alongside select user-created plug-ins to organize sources, filter targeted data from them, exploratively code connections between them, and visualize these connections in an intuitive manner.

The increasing assimilation of digital humanities concepts into methods of (historical) musicology research has opened new avenues for managing, analyzing, and interpreting historical data, and the case of my own doctoral research is no exception. I am investigating historical perspectives found in treatises and other select textual sources of the 16th–18th centuries on the characterization of the bass violin, an undertaking which currently involves the inspection of passages from more than 100 historical sources, totaling about 60,000 original-language words. Given the large amount of data and the considerable chosen time frame, data management quickly and understandably became an initial hurdle in my analysis, hence the need for an easily manageable and user-friendly database software. With inspiration in mind from the network and relationship graphing functions of the Musikinstrumenten Museum of the Universität Leipzig's musiXplora[1] as well as Niklas Luhmann's famous *Zettelkasten* system[2], a YouTube search for how-to's on Zettelkasten-esque software programs led me to Obsidian, an open-source, free software that saves all files locally to your own device, thus reducing potential copyright infringement concerns resulting from cloud-based storage. Though initially designed as a note-taking or journaling application, given its flexibility, I immediately recognized its potential to be used to create a database. Especially when utilizing some of the many available user-created plug-ins, Obsidian, in my opinion, serves as an effective data management tool in musicological research. In light of the enthusiastic reaction to the presentation of my database at the 2024 symposium of the Junge Musikwissenschaft der ÖGMw[3] and its application to examine textual evidence of 6-string *violoncelli* at the 2025 joint

1 See Josef Focht (ed.), *musiXplora* [2015–2025], <https://musixplora.de/musici/> (03.02.2024).

2 See Johannes F. K. Schmidt, "Der Zettelkasten Niklas Luhmanns" [n.d.], <https://niklas-luhmann-archiv.de/nachlass/zettelkasten> (01.02.2024).

3 Erin Lupardus, "Reapproaching Bass Violin Characterization: A First-Stage Analysis of Bowed Bass Descriptions of the 17th and 18th Centuries", Presentation, Mozarteum University Salzburg,

postgraduate symposium of the Society for Musicology in Ireland and International Council for Traditions of Music and Dance in Ireland[4], I am pleased to offer this brief introduction on creating a database in Obsidian in the hopes of equipping fellow researchers with a method of tackling, organizing, exploring, and analyzing large data sets.

As should be the case with any faithful inductive reasoning approach, familiarization with the data should be guaranteed before proceeding with any analysis or the development of definitions to be used to code and categorize the data.[5] Throughout the process of reading, re-reading, transcribing[6], and translating[7] the descriptions of bowed basses within my chosen corpus, I made note of which characteristics are frequently indicated such as the number of strings, the presence or absence of frets, and given tunings. Simultaneously, I began experimenting with Obsidian's functions and creating database entries therein in order to determine how best to structure my data. From the observations gleaned from this phase of interaction with the data set, I was then able to determine historical criteria used to differentiate double basses, bass viols, and bass violins from one another. These criteria were used to establish 'historically-informed' definitions to be used to sort the varied and numerous bowed basses of these three centuries into broader categorizations as either double basses, bass viols, or bass violins. With these foundational steps realized, it was time to fine-tune and code the Obsidian database.

18.10.2024, <https://oegmw.at/en/junge-musikwissenschaft/nachwuchssymposium/sym-2024> (23.04.2026)

4 Erin Lupardus, "A 6-String Baroque Violoncello? A Report on the Benefits of Database Implementation in Textual Analysis", Presentation, Trinity College Dublin, 17.01.2025.

5 Critically, familiarization with the data is also the first step in Thematic Analysis as outlined in Virginia Braun and Victoria Clarke, "Using Thematic Analysis in Psychology", in: *Qualitative Research in Psychology* 3/2 (2006), pp. 77–101, here pp. 93–94.

6 In order to preserve as much of the original text formatting as possible, I transcribed the entries manually into Word. AI-powered transcription tools proved too unreliable to be useful. I sought to mirror as much of the original formatting as possible since extra-lingual decisions (e.g. text layout on the page) also has implications on meaning. Unfortunately, Obsidian does not offer as many text functionality features as Word, for example paragraph indentations, mixed font sizes, or site-specific placements of images. Therefore, I do not recommend using Obsidian solely to store text-based data sets.

7 I am grateful to Enrico Coden (Italian), Renata Kambarova (French), Amaya Blanco Rad and Beatriz Gonzalez Crespo (Spanish), and Petra Spanos (Latin) for their talents in translating passages neither in German nor English.

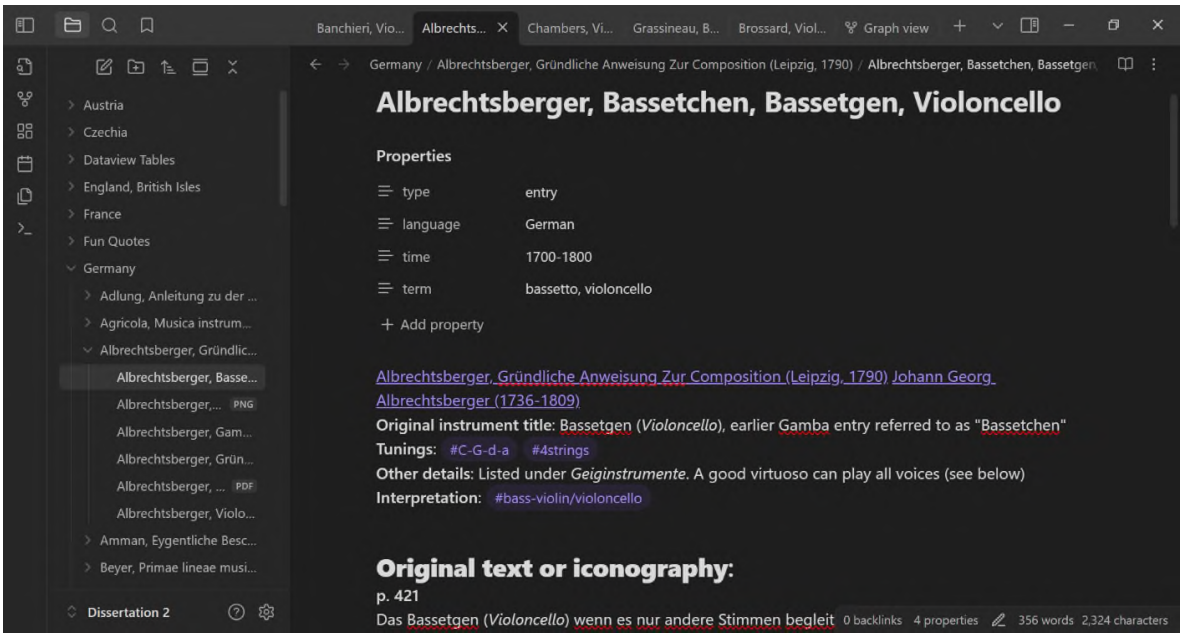


Figure 1: A screenshot showing the organization of Albrechtsberger's (Leipzig, 1790) *Bassetgen* entry within Obsidian.

Ultimately, in order to maintain an overview of all of the details pertinent to my research, I decided to create individual "notes", which Obsidian saves locally as Markdown text files, for the source itself, for its bowed bass entries according to the original nomenclature used in the source, and for its author. These notes are sorted and organized into nested folders according to the source title and publishing location (see Figure 1).[8] If available, I labeled and attached PDF scans of the manuscript as well as screenshots of relevant diagrams in the sources to the notes for easy reference. Biographies of historical figures such as the authors themselves, their patrons, and their personal and professional contacts are collected from sources such as *Grove Music Online*, *MGG*, or the *Österreichisches Musiklexikon online* and organized into separate notes in a 'Historical Figures' folder. Even with all this collected information, however, notes without codes are merely a different format of my transcriptions and sources, so analysis naturally requires coding and interacting further with the data within the database.

Based on Obsidian's base functions and the available plug-ins[9], I coded the data in several ways so as to be able to display and extract different levels of information during my analysis (see Table 1). Data inherent to the source—the type of source/information the note denotes (treatise, dictionary, an entry therein, etc.), the language the source is written in, in which century it was written, whether the source mentions a bass violin, and if the note is for an individual entry, the original term(s) used by the

8 Obviously certain geographical boundaries were at times far more complex, ambiguous, and fluid than today, but for the sake of having a general sense of where these texts were published, the folders correspond to modern-day countries. The folders are used strictly for organizational purposes and not analytical ones: in contrast, the hashtag-ed location data is organized according to historically defined regions.

9 In order to create a database similar to mine, the plug-ins "Dataview" by Michael Brenan and "Nested tags graph" by drpilman are needed. I also recommend "Tag Wrangler" by PJ Eby to be able to rename and delete hashtags.

author for the instrument[10], etc.—is marked using the "Properties" feature, which essentially is a method of adding metadata to the note. In Figure 1, one can see how the "Properties" are displayed at the topmost part of the note. Similar to the way Wikipedia functions, related notes can be 'linked' to one another, for example, the note for a source author should be connected to the source they wrote via a purple hyperlink, or a source to all of its individual bowed bass entries. The arrangement of these links in the note can be seen in Figure 1 directly underneath the "Properties". I also link notes when one source directly mentions another within the text or in instances where I notice that one source has 'plagiarized' another. Based on the source content or biographies, hashtags are used to keep track of locations (i.e. publishing locations or places of birth and activity), mentioned tunings, numbers of strings, my interpretation of the term according to the inductively constructed definitions, etc. Therefore, hashtags are used not only to code the investigated physical characteristics but also to keep track of my interpretation of how the instrument can be categorized.

These codes can then be used to aid in analyzing, comparing, contrasting, and contextualizing the information found in the selected corpus. For example, by exploratively coding connections between sources and details in their authors' biographies, I can consider not only the explicitly written references but also sociopolitical circumstances and professional and personal relationships in an effort to trace the possible informants of the authors' descriptions. The Dataview plug-in can be used to generate structured tables showing all notes containing queried codes, for example all instances of 6-stringed bass violins (Figure 2: A screenshot demonstrating how to instruct the Dataview plug-in to create a chronologically-sorted table showing all the notes in the database that mention 6-string bass-violins and listing the terms used, the language the source is in, the century it was written in, and the hashtags coded in the note (above) results.Figure 2), thus simplifying the process of reviewing and comparing specific sources. Besides Dataview tables, Obsidian's flagship "Graph view" illustrates the coded links, both between individual notes and with hashtags, which supports the process of pattern identification (Figure 3 and Figure 4). In this "Graph view", "nodes" are displayed, which represent both notes and hashtags. Hashtags are automatically colored green by Obsidian, but in order to better visualize the data, I also color-coded the other nodes according to their properties: source entries are yellow whereas the sources themselves are various shades of blue and purple according to the type of source, and historical figures are red. When viewing a note, a "Local graph"[11] can be opened to show all incoming and outgoing links (and hashtags, if desired)—the "depth" can also be adjusted to expand the context window of the links (Figure 5). All of these functions have proven to be indispensable tools in my analysis, most recently in decoding the more perplexing uses of nomenclature in each language: the summarized Dataview tables made referencing every instance of a specific term easy and efficient.

10 To not lose track of terms with different spellings or equivalent terms such as *Contrebasse* and *Contrabasso*, I made the decision to standardize spellings in the "Properties". Even after this consolidation of terms, around 80 different terms are used in the corpus for bowed basses.

11 Unfortunately, no color-coding of nodes is possible in the "Local graph" view.

	properties (metadata)	links	hashtags
Searchable using the search bar?	X		X
Nestable?			X (with the "Nested tags graph" plug-in)
Displayed in Dataview tables (with the Dataview plug-in)?	X		X
Displayed visually in "Graph view"?	not in the graph itself, but can be used to color-code nodes	X	X (but can be untoggled)

Table 1: Functions of Coding Methods in Obsidian

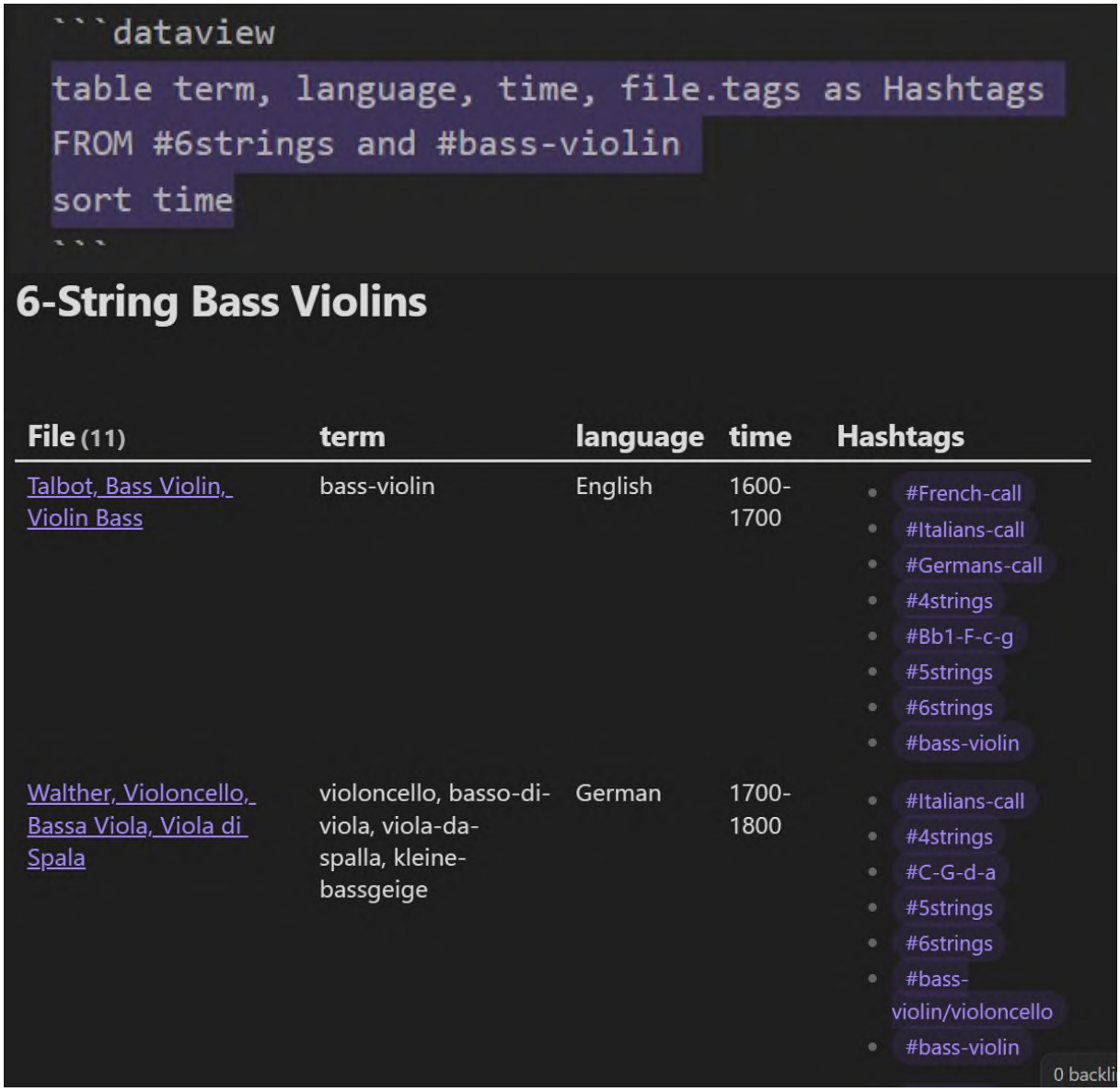


Figure 2: A screenshot demonstrating how to instruct the Dataview plug-in to create a chronologically-sorted table showing all the notes in the database that mention 6-string bass-violins and listing the terms used, the language the source is in, the century it was written in, and the hashtags coded in the note (above) results.

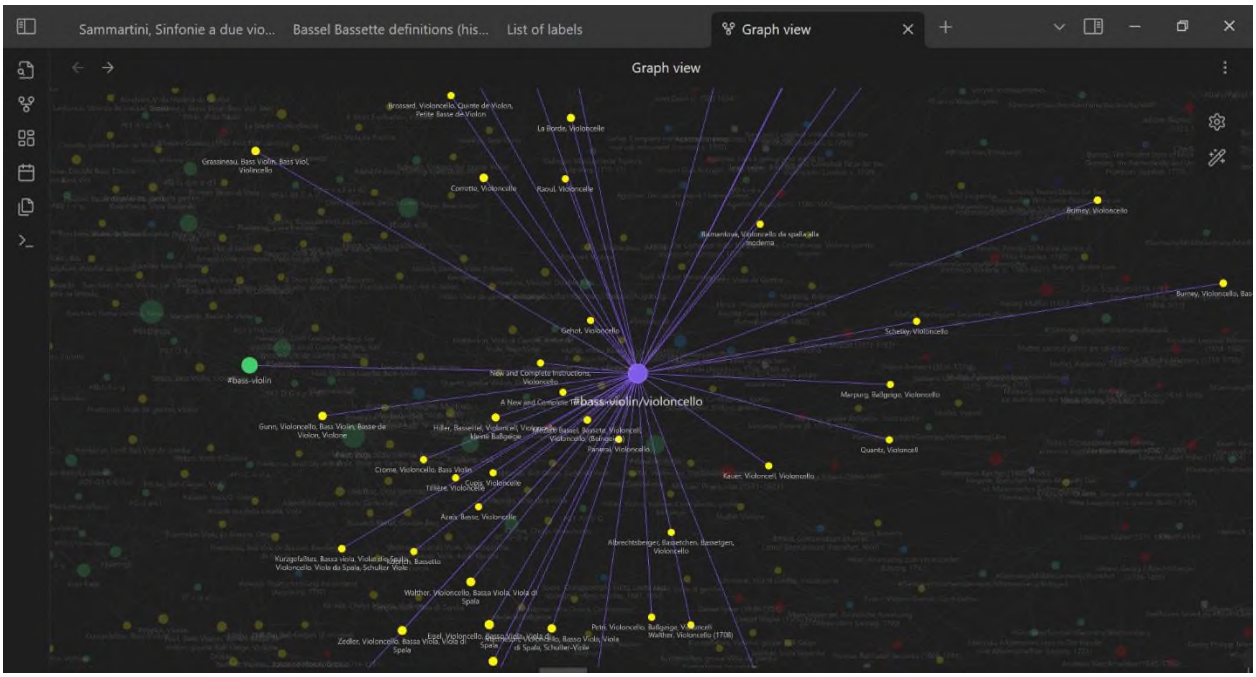


Figure 3: A screenshot of "Graph view" with the mouse hovered over a specific node, highlighting all of the node's connections. Here, for example, are all of the notes and nested hashtags connected to #bass-violin/violoncello, i.e. all the instruments in the database interpreted to be a violoncello.

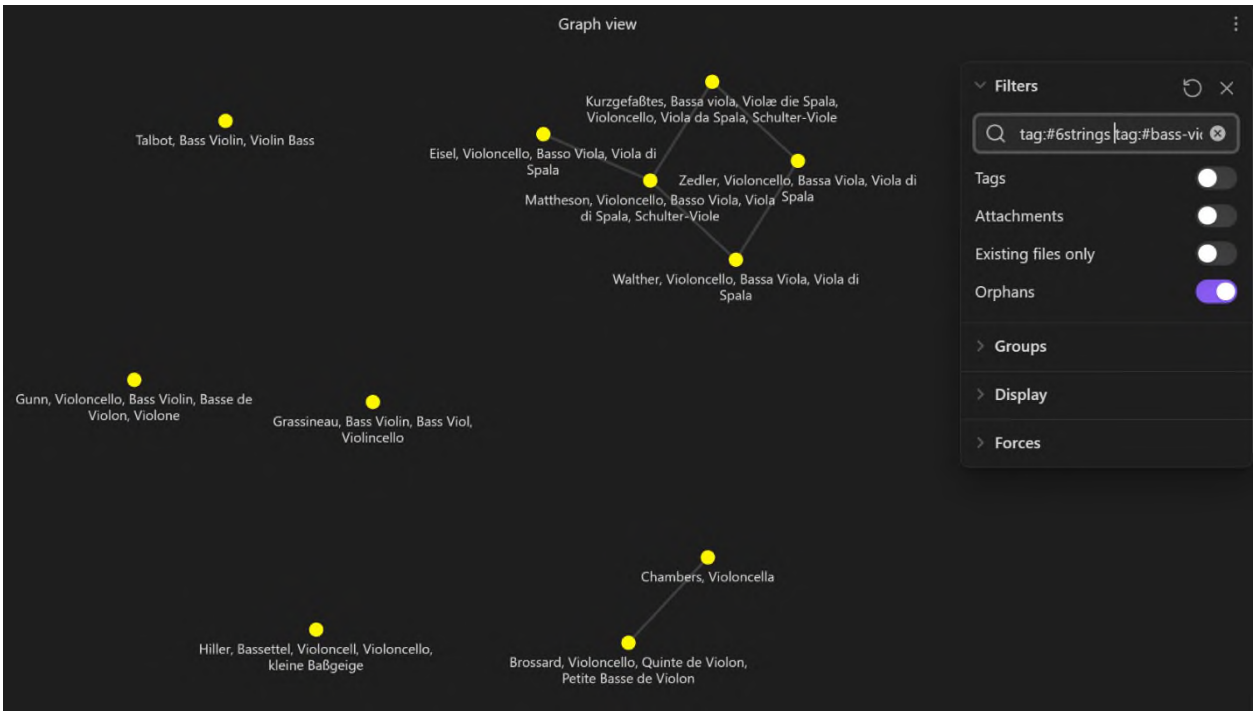


Figure 4: A screenshot of search filters applied in "Graph view". Here, hashtags are hidden and all notes mentioning 6-string bass-violins are displayed. Lines between nodes illustrate links.

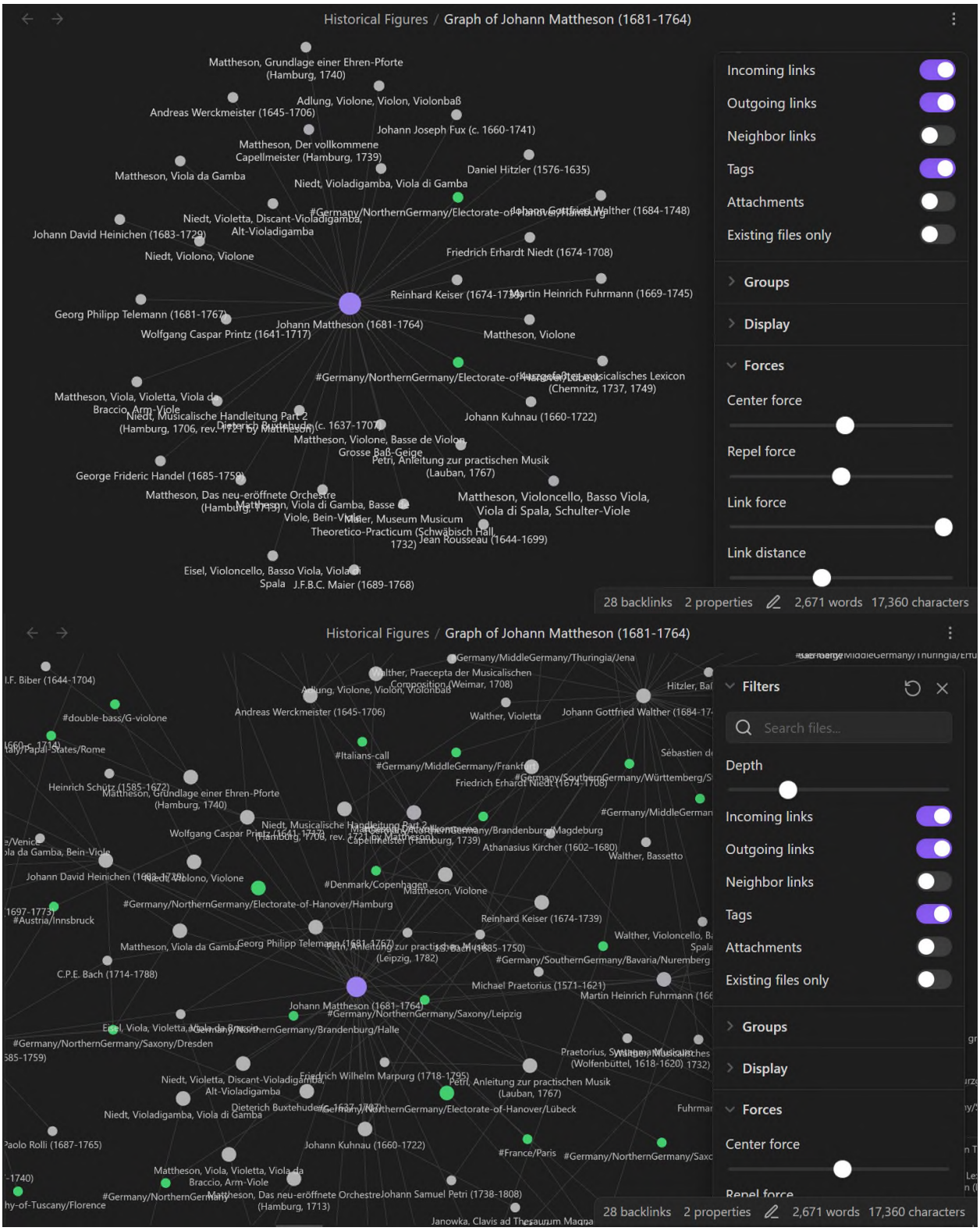


Figure 5: In the screenshot above, the one-level context window for all notes and hashtags linked to Johann Mattheson are displayed in the "Local graph". In the screenshot below, a small section of the two-level context window "Local graph" is shown.

Notably, more qualitatively descriptive data, e.g. described sound quality, aesthetics, and sociocultural associations, is not coded within my Obsidian database. Using Inductive Thematic Analysis, I will apply a second round of coding to the texts with the help of a second program, MaxQDA. This two-phased,

'two-software' approach not only allows greater ease in finding synchronicities and discrepancies in the primary sources but also maintains a degree of separation between clearly specified details in the texts and semantics that are more open to speculation—this separation is necessary in order to keep track of my own understanding of these sources as well as to be able to retrace the interpretations of other musicologists to determine which of their explanations are more plausible than others. Through these processes, I can examine the textual *and* contextual dimensions of these instrument descriptions and therefore aim for a greater understanding of bass violin characterization than has until now been achieved.

•••••••

This report emerged from my eager desire to share the database method I developed in the framework of my doctoral research, "The Mythical Monolith: Reapproaching Bass Violin Characterization According to 17th- and 18th-Century Treatises". I am indebted to my first supervisor, Dr. Lars-Edvard Laubhold at the Anton Bruckner University of the State of Upper Austria, who originally encouraged me to create such a database, for his tireless support throughout my studies.

Summer School: Gender – Knowledge – Mobility. Digital Perspectives in Musicology

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 14.–18.9.2026

Julia Lenart

Bettina Schuster

Während der warmen und zumeist sonnigen Septembertage fand an der Kunstuniversität Graz die internationale Summer School „Gender – Knowledge – Mobility. Digital Perspectives in Musicology" für fortgeschrittene Master- und PhD-Studierende statt. Die im Call angekündigten Themen erschienen uns ungemein relevant; insbesondere die Aktualität des Programms mit ihrem Schwerpunkt auf Künstliche Intelligenz (KI) und deren Auswirkungen auf die musikwissenschaftliche Forschung weckte unser Interesse. Ausschlaggebend für unsere Bewerbung war aber vor allem unser Fokus auf digitalen Editionen: Im Rahmen unserer Tätigkeit im FWF-Forschungsprojekt „Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte" bereiten wir aktuell eine digitale Edition der Ehetagebücher von Eugen und Hermine d'Albert vor.[1] Von der Summer School erhofften wir uns daher Einblicke in die Workflows eines digitalen Editionsprojekts, aber auch Ideen für die Umsetzung sowie konkrete Tools, die den Arbeitsprozess unterstützen könnten. Wir freuen uns sehr, durch unsere Teilnahme unser (digitales) methodisches Portfolio erweitert und – über die digitale Edition hinaus – auch neue Ansätze für unsere Dissertationsprojekte mitgenommen zu haben. Rückblickend hat die Summer School unsere Erwartungen erfüllt und uns ermöglicht, neue Kontakte zu Musikwissenschaftler:innen aus ganz Europa – die Teilnehmenden kamen aus Österreich, Deutschland, Estland, Rumänien und Ungarn – zu knüpfen. Das Programm war intensiv; es gab vier öffentliche Keynotes, mehrere Workshops und genügend Raum für Pausengespräche – mit großartiger Verpflegung! Dass die Summer School in dieser Form so erfolgreich stattfinden konnte, ist nicht zuletzt dem Engagement des Organisationsteams und der technischen wie organisatorischen Umsetzung durch Nicole K. Strohmann, Professorin für Historische Musikwissenschaft und Genderforschung

1 Hermine (1868–1932) und Eugen d'Albert (1864–1932) waren ein international reisendes Künstlerehepaar: Sie als Sängerin, er als Komponist und Pianist. In den 15 Ehejahren (1895–1910) führten sie 19 gemeinsame Tagebücher, die Einblicke in ihr musikkulturelles Handeln und das internationale Musikleben ihrer Zeit geben. Siehe den Projektblog, Teilprojekt Ehetagebücher d'Albert: <https://musfam.hypotheses.org/ehetagebuecher-dalbert> (24.09.2026).

an der Kunstuniversität Graz, sowie ihren Assistent:innen Jakob Breinl, Quian Huang, Lily Ludwig und Clara Nithack zu verdanken.

Von Wien aus hatten wir eine vergleichsweise kurze Anreise zur Kunstuniversität Graz, wo die Summer School mit einer Begrüßung von Elisabeth van Treek, Vizerektorin für Wissenschaft, Gender und Diversität, und Nicole K. Strohmann eröffnet wurde. Der erste Vormittag stand im Zeichen des Kennenlernens: Ein Get-Together bot Gelegenheit, sich sowie die eigenen Projekte und Interessensgebiete vorzustellen. Anschließend tauschten wir uns in wechselnden Gruppen zu den jeweiligen Themen Gender, Knowledge, Mobility und Digital Musicology aus. Auf Grundlage der vorbereiteten Lektüre[2] diskutierten wir über verschiedene Konzepte und klärten Verständnisfragen, wobei im internationalen Austausch die unterschiedlichen (musik-)wissenschaftlichen Traditionen und Perspektiven erkennbar wurden. Dieser „Blick über den Tellerrand" bereicherte die angeregten Diskussionen durchaus.

Nach dem gemeinsamen Mittagessen fand der Workshop „Gender & Diversity" von Adjanie Kamucote (Graz) statt. Ziel war es, gleich zu Beginn über Sexismus, Rassismus und Diskriminierung nachzudenken und eigene Biases zu reflektieren. Kamucote zeigte, wie Identitätskonzepte und Formen der Diskriminierung im sogenannten „Wheel of Diversity" auf verschiedenen Ebenen dargestellt werden können. Besonders hilfreich war der Workshop insofern, als die Inhalte auf die Arbeit im Wissenschaftsbetrieb zugeschnitten waren. In kleinen Reflexionsaufgaben setzten wir uns mit Diskriminierung in diesem – unserem alltäglichen – Umfeld auseinander.

Mit Kaffee gestärkt ging es am Abend zum letzten Programmpunkt des Tages und zugleich zur ersten Keynote der Summer School. Georg Vogeler, Professor für Digital Humanities (DH) an der Karl-Franzens-Universität Graz, führte uns in das Thema KI und ihre Auswirkungen auf etablierte DH-Methoden ein. Unter dem Stichwort „Datafication" besprach er drei aktuelle digitale Editionen[3] und zeigte anhand dieser Beispiele auf, wie KI die Arbeit an diesen Projekten in den letzten Jahren verändert hat. Deutlich wurde dabei (wie in einigen folgenden Vorträgen auch) die Rolle des „human in the loop", also die Unumgänglichkeit menschlicher Beteiligung und Kontrolle bei der Anwendung von KI, da diese nicht mehr und nicht weniger als ein „stochastic parrot" sei.

Mit dem Einfluss von KI auf die Forschung begann auch der zweite Tag. Katja Wengler, Professorin für Wirtschaftsinformatik an der Dualen Hochschule Baden-Württemberg (Karlsruhe), erläuterte in ihrer Keynote, wie Wissenschaftler:innen KI nutzen, welche Bedenken und Probleme damit einhergehen und welche gesellschaftlichen Biases reproduziert werden. Im anschließenden Workshop stellte sie nützliche

2 Als Pflichtlektüre haben wir folgende Texte vorbereitet: Nicholas Cook, „Music and Gender", in: *Music. A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 102–124; Tim Cresswell, „Towards a Politics of Mobility", in: *Environment and Planning D: Society and Space* 28/1 (2010), S. 17–31; Jürgen Renn und Malcolm D. Hyman, „The Globalization of Knowledge in History. An Introduction", in: *The Globalization of Knowledge in History*, hg. von Jürgen Renn, Berlin: Edition Open Access, 2017, S. 15–44; Manfred Thaller, „Geschichte der Digital Humanities" und „Digital Humanities als Wissenschaft", in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis, Hubertus Kohle und Malte Rehbein, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 3–12 und 13–18; Patrick Sahle, „What Is a Scholarly Digital Edition?", in: *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, hg. von Matthew James Driscoll und Elena Pierazzo, London: Open Book Publishers 2016, S. 19–40.

3 Vorgestellt wurden: *Gumpenhuber Digitale Edition* (<https://gudie.hypotheses.org/>), *Managing Maximilian* (<https://manmax.hypotheses.org/>) und *Tartinians in Europe* (<https://tartinians.hypotheses.org/>); Aufrufdatum jeweils 24.09.2026.

KI-Tools vor (darunter Research Rabbit, Open Read und AI-Campus) und brachte uns deren verantwortungsbewusste Nutzung näher.

Es ging mit zwei praktischen Workshops von Johannes Schwarz (Wien) und Selina Galka (Graz) weiter. Schwarz führte zunächst in das Texterkennungstool Transkribus ein, mit dem sich große Textmengen transkribieren und für die Veröffentlichung aufbereiten lassen. Neben bestehenden Transkriptionsmodellen können auch eigene, auf die jeweiligen Quellen zugeschnittene Modelle trainiert werden. Aufschlussreich ist die Bedeutung der aktiven User Community; im Sinne einer „Open Science" können trainierte Modelle geteilt und für andere Projekte nutzbar gemacht werden. Der Workshop regte uns beide dazu an, unsere eigene Verwendung von Transkribus im Rahmen der Tagebuchedition zu reflektieren. Galka widmete sich dem nächsten Schritt im digitalen Workflow: Mit dem XML-basierten Codierungsformat TEI (Text Encoding Initiative) können Transkriptionen strukturiert aufbereitet und annotiert werden. Galka gelang es durch ihre anschauliche Darstellungsweise, die Teilnehmenden – trotz nur spärlich vorhandener Vorkenntnisse – für die Thematik zu begeistern und TEI nachvollziehbar vorzustellen.

Nach den intensiven Workshops und Vorträgen sah der Abend ein Rahmenprogramm in Form eines Empfangs im Rathaus durch Gemeinderatsmitglied Christine Braunersreuther (KPÖ) vor. Im Anschluss folgte ein von Edith Zitz geleiteter Stadtrundgang, der uns vom Rathaus über die Herrengasse bis zur Oper führte und Einblicke in das Grazer Stadtleben brachte.

Der dritte Tag begann mit einer Keynote und einem Workshop von Anna Aljanaki (Graz) zum Symbolic Music Processing, das zunehmend für computergestützte Musikanalyse herangezogen wird, um insbesondere große Korpora systematisch zu analysieren. Ein Anwendungsfall ist beispielsweise die Frage nach umstrittener Autor:innenschaft: Über den „Signature Style" (also über messbare, kompositorische Eigenheiten) ließen sich Verfasser:innen ggfs. konkret bestimmen. Am Beispiel von Chorälen von Johann Sebastian Bach ging Aljanaki mittels computergestützter Analyse außerdem der Frage nach, welche Stimme den anspruchsvollsten Gesangspart aufweist. Hierfür definierte sie den Schwierigkeitsgrad anhand bestimmter musikalischer Qualitäten (z. B. große Intervalle) und deren Häufigkeit; im Vergleich mehrerer Choräle kam sie zum Ergebnis, dass die Bassstimme im Durchschnitt die schwierigste sei. Im praktischen Teil machten wir unsere ersten eigenen Codiererfahrungen mit Python, wobei uns music21, eine frei verfügbare Python-Bibliothek für computergestützte Musikanalyse, als Werkzeug diente.

Wenngleich wir in den bisherigen Sessions viel lernten, so verdeutlichte sich zunehmend die symptomatische Distanz zwischen der kulturwissenschaftlich orientierten (Historischen) Musikwissenschaft (bzw. den Geisteswissenschaften allgemein) und den natur- und sozialwissenschaftlichen Anwendungsfeldern von KI: Die spezifischen Arbeitsweisen, Bedürfnisse und Erkenntnisinteressen unseres Faches fanden in den vorgestellten Anwendungen nur bedingt Berücksichtigung. Für viele Teilnehmende war vor allem die computergestützte, rein quantitative Analyse und eine Forschungsfrage, wie die nach der „schwersten Stimme", sehr ungewohnt, gar befremdlich. Es wurde dennoch deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit KI auch in der Musikwissenschaft unumgänglich ist und dass fachspezifische Perspektiven und Anforderungen in diese Entwicklung eingebracht werden sollten.[4]

4 Ein Beispiel hierfür ist auch die unterschiedliche Publikationspraxis in den Fachbereichen: Während in den Naturwissenschaften e-Journals weit verbreitet sind, spielen insbesondere in der Historischen Musikwissenschaft Printpublikationen (wie Monographien oder Sammelbände) nach wie vor eine wichtige Rolle. Ein erheblicher Teil der Forschungsliteratur und der relevanten Quellen ist nicht frei digital verfügbar oder nur eingeschränkt maschinell erschließbar. Dies kann dazu

Nach der Mittagspause folgte ein Online-Workshop zu Nodegoat, geleitet von Pim van Bree und Geert Kessels (Den Haag). Das Tool ermöglicht die Verwaltung und Visualisierung von Forschungsdaten. So lassen sich etwa Netzwerke und ihre Zusammenhänge graphisch darstellen oder Mobilität auf Landkarten abbilden und im diachronen Verlauf explorieren. Bree und Kessels demonstrierten das Tool anhand verschiedener Projekte und thematisierten dabei den Einsatz von Large Language Models (LLM), etwa zur Datenextraktion oder als Unterstützung bei der Analyse. Auch hier wurde deutlich, dass KI ein sinnvolles Werkzeug sein und Workflows verkürzen kann, zugleich aber eine detaillierte Kenntnis der eigenen Forschungsdaten und der zugrundeliegenden Forschungshypothesen voraussetzt. Die Teilnehmenden der Summer School hörten dem Vortrag gebannt zu – die Möglichkeiten der Visualisierung brachten wiederholt zum Staunen.

Am Abend führte Christopher Pollin (Graz) in die Frage der digitalen Zugänglichkeit von Nachlassmaterialien sowie in das Thema Forschungsdatenmanagement ein. Zwar werden entsprechende Aufgaben häufig und gerne an externe Datenspezialist:innen ausgelagert, dennoch ist es wichtig und nötig, sich grundlegend mit der strukturierten Erfassung und Pflege von Daten über ihren gesamten „Lebenszyklus" hinweg auseinanderzusetzen. Wir besprachen anhand des Projekts „Stefan Zweig Digital" den Workflow des Digitalisierungsprozesses und streiften dabei auch verschiedene technische Standards. Während wir von der Fülle an technischen Details etwas erschlagen waren, blieb für uns vor allem die zentrale Erkenntnis, dass Datenmodellierung Teil des inhaltlichen Denkprozesses ist: Jede Entscheidung, etwa wie ein unsicheres Datum oder eine Namensvariante erfasst werden, beeinflusst, was später gefunden und analysiert werden kann.

Den vierten Tag eröffnete Nicole K. Strohmann mit einer Keynote zu Musik und Mobilität. Musiker:innen waren schon immer reiseaffin und trugen zur Zirkulation von Wissen, Diskursen, kulturellen Praktiken, Noten, Instrumenten und ästhetischen Konzepten bei. Strohmann stellte ein erweitertes Mobilitätskonzept vor, das über geographische Mobilität hinausgeht und auch andere Formen umfasst: künstlerische, nationale, soziale, institutionelle, kulturelle, emotionale/mentale, religiöse und Lebensstilmobilität sowie nicht realisierte Mobilität. Wie sich dieses Konzept konkret auf musikhistorische Forschung anwenden lässt, veranschaulichte Strohmann anhand des derzeit laufenden Forschungsprojekts über die ukrainisch-österreichische Sängerin Ira Malaniuk (1919–2009).[5]

Es folgten weitere, aufeinander aufbauende Workshops von Christopher Pollin zum Thema LLMs und Forschungsdaten. Den Auftakt bildete eine Einführung in LLMs und ihre Funktionsweise, wobei zunächst die Möglichkeit einer offenen Diskussion über Erfahrungen und (v. a. rechtliche, ethische und ökologische) Bedenken bei der Verwendung von KI gegeben war. Im Laufe der Summer School waren immer wieder die ambivalenten Haltungen verschiedener Teilnehmender zum Thema KI sichtbar geworden; Pollins Expertise half, den medialen Diskurs (zu Themen wie Machtkonzentration, asymmetrische Verstärkung, Ressourcenverbrauch und gesellschaftlicher Druck) einzuordnen. Die Gruppe zeigte sich interessiert an den aktuellen Entwicklungen, zugleich aber konsequent kritisch und für mögliche Risiken

führen, dass KI-Tools auf musikwissenschaftliches Spezialwissen weniger umfassend zugreifen können als auf digital gut erschlossene Wissensbestände anderer Fachgebiete.

5 *Mapping Mobile Musicians: Mobilität und Musiktheaterwissen im Graz der Nachkriegszeit am Beispiel der Sängerin Ira Malaniuk*, <https://musikaesthetik.kug.ac.at/forschung/projekte/mapping-mobile-musicians> (24.09.2026).

sensibilisiert. In der praktischen Hands-on-Session konnten wir mit unseren eigenen Forschungsdaten oder Quellen aus dem Stefan Zweig-Nachlass arbeiten. Mithilfe von Gemini transkribierten wir digitalisierte Handschriften und untersuchten, wie sich Vorgaben im Prompt auf das Ergebnis auswirken. Schließlich lernten wir Promptotyping kennen; mit dem Programm Visual Studio Code und einem KI-Agenten (Claude Code) gestalteten wir kleine webbasierte Forschungsanwendungen zu unseren Themen. Wenngleich unserer Kreativität keine Grenzen gesetzt waren, zeigte sich ein grundlegendes Problem: Unsere Programmierkenntnisse reichten nicht aus, um die von der KI generierten Codes zu verstehen und zu überprüfen. Damit geriet das zuvor betonte Prinzip des „human in the loop" in eine paradoxe Situation: An die Stelle einer tatsächlichen Kontrolle trat blindes Vertrauen in die – zweifellos beeindruckenden – Fähigkeiten der KI. Ist das mit den Anforderungen wissenschaftlichen Arbeitens vereinbar? Ist das eine Entwicklung, die wir in der Wissenschaft – wo es auf Transparenz, Reproduzierbarkeit und Verständnis über den gesamten Prozess ankommt – wollen?

Am letzten Tag der Summer School hatten wir Gelegenheit, beim Co-Working weiter an den eigenen Forschungsthemen zu arbeiten, mit Claude Code zu experimentieren und darüber mit den Kolleg:innen ins Gespräch zu kommen. Kurze Ergebnispräsentationen und Reflexionen über die erprobten Methoden und Tools gaben Einblick in die Erfahrungen und Forschungsfelder der Teilnehmenden. In der Feedback-Runde wurde noch kritisch reflektiert, dass die digitalen Themenfelder im Programm der Summer School deutlich stärker als die musikwissenschaftlichen Spezialthemen vertreten waren und die Verbindung zwischen den Bereichen nicht immer hergestellt werden konnte – ein Problem, das uns schon häufiger aufgefallen war: Schnittstellenkompetenz wird zwar zunehmend gefordert, ist aber in der Forschungspraxis noch nicht ausreichend vorhanden. In einigen Vorträgen vermissten wir die musikwissenschaftliche Expertise. Zwar wurden die Verbindungen zwischen den Themen in den Pausengesprächen immer wieder aufgegriffen, doch hätten wir uns insbesondere im Anschluss an die Keynotes mehr Raum für themenübergreifende Diskussionen gewünscht. Die Teilnahme hat sich trotzdem gelohnt: Insgesamt war die Summer School für uns eine bereichernde Erfahrung. Wir konnten nicht nur unser Wissen im Hinblick auf digitale Methoden immens erweitern, sondern auch wertvolle Erkenntnisse gewinnen, die über den konkreten Forschungskontext hinausreichen und uns für aktuelle Diskurse rüsten. Besonders positiv empfanden wir die praktischen Übungen, in denen wir die vorgestellten Methoden selbst erproben und dabei auf die eigenen Forschungsprojekte übertragen konnten. Auch der Austausch in der Gruppe war besonders wertvoll. Wir freuen uns auf neue Gelegenheiten, diesen fortzuführen und vielleicht sogar gemeinsame Projekte auf den Weg zu bringen!

Autor:innen

&

Herausgeber:innen



Die Autor:innen

Paul Heidegger (siehe weiter unten bei den Herausgeber:innen)

Eva Grujić ist gegenwärtig Vertreterin der Jungen Musikwissenschaft im Präsidium der ÖGMw, wo sie als Ansprechpartnerin für die Junge Musikwissenschaft in Österreich und als Bindeglied zwischen Studierenden, Nachwuchswissenschaftler:innen und dem Vorstand der ÖGMw fungiert. Die aus Serbien stammende Pianistin und Cembalistin begann nach abgeschlossenen Bachelorstudien in Klagenfurt am Wörthersee im Herbst 2025 mit ihrem Masterstudium der Musikwissenschaft an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Julia Lenart ist Praedoc-Mitarbeiterin im FWF-Projekt *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Sie studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien und war während des Studiums u. a. als Studienassistentin in der Sammlung Frauennachlässe und als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Archiv der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft tätig. Sie ist außerdem Vorstandsmitglied des Vereins *fernetzt – Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte*.
E-Mail: lenart@mdw.ac.at

Andrea Lindmayr-Brandl studierte Musikwissenschaft und Philosophie sowie Mathematik und Musikerziehung an der Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg. Nach einem Aufbaustudium an der *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel, Schweiz) promovierte sie im Bereich der Alten Musik an der Paris-Lodron Universität Salzburg, wo sie bis 2025 tätig war. 2001 habilitierte sie sich über Franz Schubert und sein fragmentarisches Schaffen. Nach Besetzung des Österreich-Lehrstuhls an der Stanford University und einer Gastprofessur an der Universität Wien wurde sie 2010 als Univ.-Prof.in an die Paris-Lodron Universität Salzburg berufen. Seit 2021 ist sie Obfrau der *Kommission für Interdisziplinäre Schubert Forschung* an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Sie war Leiterin mehrerer Forschungsprojekte und ist in zahlreichen Wissenschaftsorganisationen aktiv.
E-Mail: schubert@oeaw.ac.at

Erin Lupardus ist eine Cellistin und Forscherin aus Oklahoma, USA. Neben ihren künstlerischen Projekten forscht sie auf dem Gebiet der barocken Aufführungspraxis. Lupardus erwarb ihren Bachelor of Music in Cello und Deutsch, *magna cum laude*, an der DePauw University in Indiana. Nach einem Fulbright US-Student Grant zur Erforschung der historischen Aufführungspraxis schloss sie ihren Master of Arts in Baroque Cello Performance an der Anton Bruckner Privatuniversität (ABU) in Linz ab. Ihre Masterarbeit über den Einfluss italienischer Cellisten im England des 18. Jahrhunderts wurde für den UNIsono Masterpreis nominiert. Derzeit studiert sie ein wissenschaftliches Doktorat in Historische Musikwissenschaft an der ABU mit dem Dissertationsthema, „The Mythical Monolith: Reapproaching Bass Violin Characterization According to 17th- and 18th-Century Treatises". Sie arbeitet als interimistische Leiterin des Forschungsservices an der ABU.
E-Mail: erinlupardus@gmail.com

Konstantin Benedikt Mayer (Co-Autor des Essays „Die verbindende Kraft der Musik") wurde 2006 in Vorarlberg geboren. Bereits im frühen Kindesalter kam er mit klassischer Musik in Berührung, mit vier Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht. Heute studiert er Musikwissenschaft und Rechtswissenschaften an der Universität Innsbruck.

Robert Nitsche absolvierte von 2021 bis 2024 das Bachelorstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien und verfasste zwei Bachelorarbeiten über die Ö1-Signations der Komponisten Christian Muthspiel und Werner Pirchner und über die Filmmusiken von Bernhard Herrmann in Science Fiction Filmen. In seiner Masterarbeit an der Universität Wien beschäftigt er sich mit dem Thema „Character Creation and Storytelling in Beatles' Late Recordings (1966-70)". Seine Forschungsinteressen liegen primär im Bereich der europäischen und amerikanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, deren kulturellen Bedeutung bzw. sozialen Funktion und intermedialen Zusammenhängen.
E-Mail: a08355868@unet.univie.ac.at

Meygol Rabiei (Co-Autorin des Essays „Die verbindende Kraft der Musik") wurde in Teheran (Iran) geboren und lebt seit Oktober 2021 in Österreich. Sie studierte Musikpädagogik mit Hauptfach Klavier an der Stella Musikhochschule in Feldkirch. Seit Januar 2025 wohnt sie in Innsbruck und studiert derzeit Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck.

Valentina Schermer (Co-Autorin des Essays „Die verbindende Kraft der Musik") wurde in Innsbruck geboren und lebt derzeit in Kematen. Sie studiert im Bachelorstudium Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck und interessiert sich besonders für die Popularmusikforschung und Musikethnologie. Neben dem Studium spielt sie u. a. Violine. Es ist ihr Wunsch, nach dem Studium im Bereich der Popularmusikforschung tätig zu werden.

Magdalena Schuhmayer (Co-Autorin des Essays „Die verbindende Kraft der Musik"), 2003 in Wien geboren und aufgewachsen, studiert seit Sommersemester 2024 an der Universität Innsbruck Wirtschaftswissenschaften im Bachelor. Um auch ihrer Leidenschaft zur Musik nachgehen zu können, begann sie parallel dazu mit einem Studium der Musikwissenschaft. Ihr besonderes Interesse gilt dem Kulturmanagement, welches sie durch Praktika im künstlerischen Betriebsbüro der Bregenzer Festspiele sowie beim Symphonieorchester Vorarlberg vertiefen konnte. Schuhmayer hofft, mit der Kombination dieser Studienfächer eine interdisziplinäre Perspektive auf Kultur und Organisation zu gewinnen.

Bettina Schuster ist Praedoc-Mitarbeiterin im FWF-Projekt *Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte* an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Sie arbeitet an ihrer Dissertation über die Musikerfamilie Rosé/Mahler und absolviert parallel das Weiterbildungsprogramm „Library and Information Studies" an der Universität Wien. Sie studierte Musikwissenschaft an der Eberhard Karls Universität Tübingen und war als wissenschaftliche Hilfskraft in den DFG-Forschungsprojekten *Der Briefwechsel Alma Mahler – Walter Gropius* (2019–2023) und *Erschließung mittelalterlicher Musik-Fragmente aus württembergischen Klöstern im Hauptstaatsarchiv Stuttgart* (2020–2022) tätig.
E-Mail: schuster@mdw.ac.at

Amber Sara Treml wurde 2006 in Innsbruck geboren und studiert seit Herbst 2024 Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck. Neben ihrem Studium spielt sie seit Jahren Querflöte und Klavier. Im musikwissenschaftlichen Studium kann Treml ihre instrumentalen Kenntnisse mit wissenschaftlicher Reflexion verbinden.
E-Mail: amber.treml@student.uibk.ac.at

Shao-Peng Wang studies Ethnomusicology at the University of Music and Performing Arts Vienna (mdw), Department of Folk Music Research and Ethnomusicology. His research centres on Teochew opera and puppetry in Malaysia, with particular attention to safeguarding, sacred space, minority identity, and gender in puppet theatre, alongside interests in contemporary Chinese composition and the contemporary Chinese orchestra. Wang holds a BA in Composition from the National Taiwan University of Arts (2017), an MA in Piano Performance from the Shanghai Conservatory of Music (2020), and pursued postgraduate studies in Piano, Chamber Music, and Art Song Repertoire at mdw (2020–2021). He recently presented his work and findings in Vienna, Istanbul, Chiayi (2024), and at the 48th ICTM World Conference in Wellington (2025), addressing sacred practice, safeguarding, and diasporic identity.
E-Mail: s.wang@students.mdw.ac.at

Die Herausgeber:innen

Paul Heidegger studiert(e) an der Universität Innsbruck Musikwissenschaft, Philosophie und Erziehungs- und Bildungswissenschaft und arbeitet seit September 2025 als Universitätsassistent (praedoc) am Institut für Erziehungswissenschaft der Universität Innsbruck. Seine gegenwärtigen wissenschaftlichen Schwerpunkte liegen in der chorpädagogischen Forschung und Praxis, im Bereich der Erziehung und Bildung in der (Post-)Migrationsgesellschaft sowie in den Zusammenhängen von ästhetischer und politischer Bildung. Heidegger war studentischer Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck, Research Team-Member der *Forschungsstelle Gustav Mahler* in Innsbruck und Toblach, arbeitete mehrere Jahre privat als Klavier-, Gitarrenlehrer und Stimmbildner und ist in Tirol und Südtirol als Chorleiter und Chorsänger aktiv. In der Jungen Musikwissenschaft ist er aktuell Sprecher der Arbeitsgruppe „Forschen und Publizieren" sowie Herausgeber und mit Stefanie Stindl-Liang und Thomas Wozonig Mitgründer dieses Magazins.
E-Mail: paul.heidegger@uibk.ac.at

Clara Nithack studiert derzeit im Master Musikologie an der Kunstuniversität Graz und der Universität Graz. Ihre Bachelorstudien schloss sie 2022 im binationalen Studiengang der Deutsch-Französischen Musikwissenschaften an der Folkwang Universität der Künste Essen und der Université François-Rabelais de Tours ab. 2024 beendete sie den Bachelorstudiengang Musikwissenschaften mit Instrumentalausbildung Querflöte an der Folkwang Universität Essen. Um ihr künstlerisches zweites Hauptfach zu vertiefen, verbrachte sie ein Studienjahr am Conservatorio Arrigo Boito in Parma. Zahlreiche Auslandsaufenthalte, Praktika, Studienkollegs und Summerschools ermöglichten ihr Einblicke in die musikalische Praxis sowie in die aktuelle und internationale musikwissenschaftliche Forschung.
E-Mail: clara.nithack@student.kug.ac.at

Cornelia Picej studiert zurzeit Musikwissenschaft und Musiktheorie im Master an der Kunstuniversität Graz sowie der Karl-Franzens-Universität Graz. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen dabei die historische Musikwissenschaft, insbesondere zeitgenössische Musik, sowie die Jazz- und Popularmusikforschung. Sie ist ehemalige Leiterin der AG Nachwuchssymposium der Jungen Musikwissenschaft und seit 2025 Mitherausgeberin des Online-Magazins *AN:klang.* Darüber hinaus ist sie Vorstandsmitglied des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften (DVSM), der sich für die internationale Vernetzung und Förderung von Studierenden und Promovierenden der Musikwissenschaft einsetzt. Aktuell ist sie auch Stipendiatin der interdisziplinären Studienstiftung PRO SCIENTIA.
E-Mail: c.picej@kug.ac.at

Ari Rabenu ist Komponist, Forscher und Notenredakteur. Er schloss sein Masterstudium in Komposition (summa cum laude) sowie sein Diplomstudium in Musikpädagogik an der Universität Tel Aviv ab. Darüber hinaus absolvierte er einen postgradualen Lehrgang in Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) in der Klasse von Detlev Müller-Siemens. Derzeit verfasst er ein wissenschaftliches Doktorat an der mdw unter der Betreuung von Annegret Huber und Florian Edler
E-Mail: arirab90@gmail.com

Stefanie Stindl-Liang ist seit Oktober 2024 Universitätsassistentin am Institut 1 Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren an der Kunstuniversität Graz. Sie studierte Musikologie an der Kunstuniversität Graz und Universität Graz sowie Instrumentalpädagogik und Künstlerisches Diplom im Hauptfach Querflöte an der Gustav Mahler Privatuniversität (GMPU). Seit 2018 sammelte sie bei verschiedenen Institutionen Erfahrungen im szenischen Bereich und der Regie, wodurch sich ihr starkes Interesse für das Musiktheater herauskristallisierte. Sie ist zudem Mitgründerin und Mitherausgeberin des Online-Magazins *AN:klang* für die Junge Musikwissenschaft der ÖGMW. Ihre Forschungsinteressen liegen im Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts, dem Einfluss der Musik in der Erinnerungskultur sowie der musikwissenschaftlichen Genderforschung über Opernsängerinnen des 19. Jahrhunderts.
E-Mail: stefanie.stindl-liang@kug.ac.at

Die Junge Musikwissenschaft

Rück- und Ausblicke 2026

Eva Grujić

Keine Ausschreibungen und Termine mehr verpassen: Registriere Dich jetzt für den **Newsletter der Jungen Musikwissenschaft**, ganz einfach per E-Mail an jumuwi@oegmw.at!
Folge uns gerne auch auf **Instagram** unter: https://www.instagram.com/jungemusikwissenschaft/

Ich bin …

… **Eva Grujić** und freue mich sehr, mich den Leser:innen als neue **Vertreterin der Jungen Musikwissenschaft** im Präsidium der ÖGMw vorstellen zu dürfen. Ich bin Pianistin und Cembalistin aus Serbien. Nach abgeschlossenen Bachelorstudien in Klagenfurt am Wörthersee begann ich im Herbst 2025 mit dem Masterstudium der Musikwissenschaft an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Nachdem Thomas Wozonig in den Vorstand der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft berufen wurde, folge ich ihm nun als Ansprechpartnerin für die Junge Musikwissenschaft in Österreich nach und agiere als Bindeglied zwischen Studierenden, Nachwuchswissenschaftler:innen und dem Vorstand der ÖGMw.

Vergangene und anstehende Aktivitäten der JuMuWi

Instagram

Zusätzlich zum **Newsletter** hat die JuMuWi seit kurzem auch einen **Instagram-Kanal**, auf dem wir über unsere Aktivitäten, aktuelle Ausschreibungen und vieles mehr posten. Ein herzlicher Dank an dieser Stelle für seine tolle Arbeit geht an Lenny Sienczak.

Workshop „How to Abstract“

Am 10. Juni fand die **zweite Ausgabe** des Workshops **„How-to-Abstract“** statt. Diesmal wurde die **Systematische Musikwissenschaft** in den Fokus gerückt. **Dr. Jörg Mühlhans** von der Universität Wien gab wertvolle Tipps rund um das Thema Abstract für Abschlussarbeiten und Aufsätze und diskutierte zusammen mit den teilnehmenden Studierenden ihre eigenen Abstracts, die sie in der Vorbereitung auf den Workshop eingeschickt hatten.

Geplant für das Studienjahr 2026/2027 sind weitere Workshops der How-to-Reihe unter anderem zu Themen wie Musikmanagement und Musikvermittlung und eine Infoveranstaltung über die verschiedenen Musikwissenschaftsstandorte und Masterstudiengänge in Österreich.

Jahrestagung der ÖGMw und Nachwuchssymposium der JuMuWi

Vom **19. bis 21. November** findet die **Jahrestagung der ÖGMw** unter dem Motto **„Mensch:Musik:Umwelt"** an der **Universität Innsbruck** statt. Das **Nachwuchssymposium** mit Vorträgen und Posterpräsentationen von Studierenden und Nachwuchswissenschaftler:innen wird auch diesmal wieder fester Bestandteil der Tagung sein und findet **Freitag, 20. November nachmittags** statt.

Informationen zur Bewerbung, zu Richtlinien und vergangenen Symposien und Beiträgen finden sich auf der Homepage der Jungen Musikwissenschaft unter:

https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/nachwuchssymposium

AN:klang 5 (2027) : Call for Papers

Mit dem Kalenderjahr 2027 geht AN:klang in seine fünfte Ausgabe. Anstatt, wie ursprünglich vorgesehen, noch 2026 eine zweite Ausgabe herauszubringen, wird im vertrauten Veröffentlichungsrhythmus nächstes Jahr wieder ein AN:klang erscheinen. Habt ihr spannende Forschungsergebnisse, die ihr gerne mit euren Kolleg:innen und der Forschungscommunity teilen möchtet? Wie wär's dann mit einer Veröffentlichung in diesem, unserem Magazin der Jungen Musikwissenschaft? Der neue Call für die nächste Ausgabe 5 (2027) wird voraussichtlich im **November 2026** veröffentlicht werden. Themenvorschläge und sonstige Anfragen können aber gerne das ganze Jahr über an die ***AN:klang*-Redaktion** (**jumuwi@oegmw.at**) gestellt werden.

Nähere Informationen zum Studierendenmagazin *AN:klang* und ein Überblick über diese und vergangene Ausgaben finden sich unter:

https://oegmw.at/junge-musikwissenschaft/anklang