

Alicia Vogt

Zusammenfassung der Dissertation

Titel: Lebensweg, Biografie, Karriere: Die Musiker:innen mit Migrationshintergrund des Ensembles Orpheus XXI (Jordi Savall)

Ursprünglicher Titel: Parcours, biographie, carrière: Les musiciens migrants de l'ensemble Orpheus XXI (Jordi Savall)

Ab dem Jahr 2015 erlebt die Europäische Union eine „Flüchtlingskrise“, bei der es sich eher um eine „Aufnahmekrise“ handelt (Lendaro et al., 2019). Diese Krise ist das Ergebnis der Unfähigkeit beziehungsweise des fehlenden politischen Willens seitens der EU und der Mitgliedsländer, die zahlreichen Ankünfte zu bewältigen. Vor diesem Hintergrund und trotz einer restriktiven Migrationspolitik startet die Europäische Union 2016 durch das Programm *Creative Europe* eine wichtige Projektausschreibung zum „Support for Refugee Integration“ durch Kultur. Das Programm gibt 2,352,965 € für diesen Aufruf aus.

Der katalanische Gambist und Dirigent und Kardinalfigur der Musikwelt Jordi Savall bewirbt sich bei dem Aufruf. Gemeinsam mit der Kultureinrichtung der *Saline royale* von Arc-et-Senans (Doubs, Frankreich) erarbeitet er die Bewerbung seines Orchesters *Orpheus XXI – Music for Life and Dignity*. Gemeinsam stützen sie sich auf eine Reihe von Partnern, die sie zu einem Netzwerk zusammenschließen: die Vereinigung für hilflose Menschen *Coop'Agir* (Frankreich), die Stiftung CIMA (Katalonien) und das Netzwerk ICORN für Schriftsteller:innen im Exil (Norwegen). Das Projekt wird von *Creative Europe* ausgewählt und erhält eine zweijährige EU-Finanzierung in Höhe von 200.000 € von November 2016 bis Oktober 2018. Es wird außerdem von 2017 bis 2019 von den Stiftungen Orange und Edmond de Rothschild finanziell unterstützt.

Jordi Savall baut dieses Projekt im Zusammenhang mit seiner gesamten künstlerischen Arbeit. Sein Ensemble Hespèrion XXI dient dabei als Vorbild. Dieses Orchester bietet alte und traditionelle Musik aus dem Mittelmeerraum, die mit historischen Instrumenten gespielt wird. Jordi Savalls Bestreben in seinem Gesamtwerk besteht darin, alten Stücken, insbesondere aus dem Mittelalter, dem Barock und der Renaissance, neue Dynamik zu verleihen, um sie aus der Vergessenheit zu holen oder sie davor zu bewahren. Mit Hespèrion arbeitet er diese Idee auf sehr starke Weise aus. Durch dieses Orchester, das aus Musiker:innen aus verschiedenen

Ländern besteht und alte und traditionelle Stücke aus ihren Ländern spielt, entwickelt Jordi Savall den Wunsch nach einem interkulturellen Dialog zwischen Orient und Okzident. Diese Aufmerksamkeit, die darin besteht, humanistisches Engagement und künstlerische Praxis miteinander zu verbinden, ist eine Form der Kulturdiplomatie (Laborde & Ramel, 2020).

Orpheus XXI ist Teil dieses Engagements. Das Orchester besteht aus etwa 20 professionellen migrantischen und geflüchteten Musiker:innen. Die Hälfte von ihnen kommt aus Syrien. Die anderen kommen aus der Türkei, dem Iran, Bangladesch, Afghanistan, Israel, Armenien, Bulgarien, Griechenland, Marokko und dem Sudan. Das Orchester richtet sich an migrantische und geflüchtete Musiker:innen. Ziel ist es, dass sie ihren Beruf in Europa weiter ausüben können. Anschließend organisieren die Künstler:innen pädagogische Workshops für Jugendliche und Kinder. Durch die Workshops werden Musikrepertoires weitergegeben, die diese Musiker:innen beherrschen. Orpheus XXI erhält eine bedeutungsvolle Medienpräsenz, zieht Mäzene und das Publikum an.

Diese Dissertation erfasst, wie die Akteur:innen von Orpheus XXI das Ziel, die Erwartungen und Hoffnungen dieses Projekts zu umsetzen versuchen. Einerseits: Wie passen sich die Musiker:innen an die Strukturen ihrer neuen Gesellschaften an? Andererseits: Wie begreifen die strukturellen Einrichtungen Musik sowohl als kulturelles Instrument für die Gesellschaft als auch als Integrationsinstrument für migrantische und geflüchtete Menschen? Auf welche kulturellen, rechtlichen oder administrativen, sozialen Institutionen treffen Musiker:innen? Auf der anderen Seite, vor dem Hintergrund einer restriktiven Politik in Europa: Von welchen Institutionen werden sie aufgenommen? Mit welchem Status kommt man in eine Institution beziehungsweise mit welchem Status werden Menschen von Institutionen kategorisiert? Wie gehen diese Institutionen und im weiteren Sinne Frankreich, Deutschland und die Europäische Union mit der Frage der Andersartigkeit um? Die Frage nach der integrativen Kraft künstlerischer Praktiken in Situationen erzwungener Migration ist von Bedeutung: Wie können Kulturinstitutionen auf eine Integration von Migrant:innen hinarbeiten, indem sie Einrichtung zur Anerkennung künstlerischer Kompetenzen und eines beruflichen Status schaffen? Ermöglicht Musik Integration beziehungsweise Inklusion? Wie wird Musik in diesem Kontext hergestellt?

Diese Arbeit knüpft an die anthropologischen und musikethnologischen Forschungen zu Musik und Migration an und geht von der Feststellung aus, dass Kunstwelten zunehmend durch die Mobilität der Akteur:innen ausgemacht werden (Martiniello et al., 2009, S. 8). Martin Stokes fordert dazu auf, die Beziehung zwischen Musik und Migration neu zu überdenken und

dabei den Hintergrund zu berücksichtigen, den die Mainstream-Medien als „Flüchtlingskrise“ bezeichnet haben (Stokes, 2020). Mehrere Forschungsarbeiten greifen Musik oder Kunst als Instrument für die soziale Inklusion auf. Im Rahmen einer engagierten Anthropologie besetzt Eckehard Pistrick den Raum des Flüchtlingslagers und nutzt die Musik als Werkzeug im Alltag von Migrant:innen, die in langen bürokratischen Zeiträumen gefangen sind (Pistrick, 2020). Denis Laborde beobachtet Situationen, in denen Musik eine Begegnung zwischen der Aufnahmegesellschaft und Migrant:innen ermöglicht, in denen sie zu einem Werkzeug für das Zusammenleben werden kann (Laborde, 2019). Marco Martiniello schlägt die Kunst als Mittel vor, um die *Agency* dieser Menschen zu berücksichtigen. Seiner Ansicht nach kann die Integration durch künstlerische Praxis erfolgen (Martiniello, 2019).

Dieses Projekt ist im Kontext einer Musikanthropologie angesiedelt, die sich auf die Pionierarbeit von Alan P. Merriam (Merriam, 1964) und seinen Nachfolgern Bruno Nettl und Tim Rice stützt und die Musik als eine relationale Form betrachtet, deren Herstellungsprozess etwas über die Gesellschaft, die sie produziert, „aussagt“. Diese Haltung führt mich dazu, einen situierten und kontextualisierten Ansatz vorzuschlagen, der sich an die von D. Laborde in der Anthropologie, Antoine Hennion, Anthony Pecqueux oder Howard Becker in der Soziologie (Becker, 1988) und Jerrold Levinson in der Philosophie produzierten Arbeiten anschließt.

Der Anthropologe Michel Agier thematisiert die Beziehung zum Anderen und die Figur des Fremden, mit der Migrant:innen innerhalb der Institutionen der Aufnahmeländer in Verbindung gebracht werden. Stattdessen empfiehlt er, diese Art Essentialisierung zu bekämpfen (Agier, 2013). Hans Peter Hahn stellt die Außergewöhnlichkeit der Migration in den vorherrschenden Diskursen in Frage und plädiert für die Anerkennung der Vielfalt als konstituierenden Teil unserer Gesellschaften (Hahn, 2019, S. 13).

Um zu verstehen, wie Musiker:innen nach dem Exil ihren Beruf weiter ausüben oder nicht, habe ich versucht, Analyseinstrumente zu schmieden und die Begriffe vom Lebensweg (*parcours*), Biografie und Karriere verwendet (Zimmermann, 2013). Der Lebensweg befasst sich mit der Person und den privaten oder öffentlichen Räumen, die den Rahmen ihrer Existenz bilden. Der Lebensweg befasst sich mit den Lebensprojekten, mit den Wegen, die eine Person in den privaten oder öffentlichen Räumen einschlägt, sowie mit den professionellen, familiären, institutionellen Umfeldern (*environnements*), die sie durchquert, die ihre Möglichkeiten und Ressourcen prägen, auf die sie aber Einfluss nehmen kann. Der Lebensweg erfasst die *agency* der Akteur:innen. So ist die Interaktion zwischen dem Individuum und dem Kollektiv konstitutiv für den Lebensweg.

Die Karriere zielt auf die reine Arbeitswelt ab und analysiert den Weg einer Person in dieser Welt. Die Karriere ist auch eine Statuszuweisung. Sie ist von der Anerkennung seitens externer Autoritäten abhängig.

Die Biografie ist die Konstruktion einer Erzählung, die Schaffung einer nachträglichen Kontinuität, die für ein Publikum bestimmt ist. Fabre, Jamin und Massenzio (Fabre et al., 2010) stellen somit den auktorialen Anteil des- oder derjenigen, der oder die eine Geschichte erzählt, in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Hier steht der Wahrheitswert der Erzählung auf dem Spiel: Wer eine Biografie erzählt, tut dies auf seine eigene Art und Weise. Die biografische Erzählung ist nicht nur eine Informationsquelle, um das Schicksal einer Person zu verstehen. Sie ist vor allem ein Material, das es ermöglicht, strukturelle Einrichtungen aufzugreifen. Diese Konstruktion veranlasst Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1986) dazu, die Biografie als wissenschaftliche Methode abzulehnen. Er wirft ihr vor, aus unzusammenhängenden Ereignissen eine Kontinuität zu konstruieren und die Struktur, in der sich die Personen bewegen, nicht zu berücksichtigen. Für Jean-Claude Passeron (Passeron, 1989) liegt das Problem jedoch nicht so sehr im biografischen Material, sondern in der Methode, mit der man es bearbeitet. Die biografische Erzählung wird durch äußere Zwänge strukturiert, auf die die Personen einwirken. Die Biografie erscheint dann als das Ergebnis objektiver Zwänge und subjektiver Entscheidungen.

Durch eine ethnografische Feldforschung konnte ich empirische und qualitative Daten sammeln. Die Methode der *multi-situated ethnography* von George Marcus (Marcus, 1995) und seine Technik *follow the people* waren für mein Projekt geeignet. Hier geht es darum, Menschen in ihren Bewegungen zu verfolgen (ibid., S. 106). Diese Bewegungen können geografisch sein oder sich auf die verschiedenen Räume beziehen, die die Akteur:innen in ihrem Alltag durchqueren. Diese Technik kann auch als *go-along* bezeichnet werden (Kusenbach, 2003). So begleitete ich Musiker:innen bei ihren verschiedenen Aktivitäten, beobachtete, was dort geschah, und führte mit ihnen informelle Gespräche, die mich persönlich einbezogen. Ich verfolgte ihre Erfahrungen und beobachtete ihre Praktiken im Zusammenspiel mit den verschiedenen Umgebungen und strukturellen Einrichtungen.

In einer solchen Feldforschung ist die Nähe der Ethnografin zu ihren Befragten eine unabdingbare Voraussetzung. Die Reflexivität über diese Position ist notwendig (Davies, 1999). Meine Forschung wurde durch meine Präsenz im Feld beeinflusst, insbesondere durch meine Position als Frau in einem von Männern geprägten Umfeld. Die Tatsache, dass ich die Sprachen

meiner Befragten nicht spreche und meine Forschung in Sprachen durchführte, die ich im Allgemeinen besser beherrsche als sie, verschärfte die Asymmetrie.

Ich führte semi-strukturierte biografische Interviews (Fischer-Rosenthal & Rosenthal, 1997) mit den Musiker:innen. Ich teilte sie in drei Themen: das Erlernen der Musik im Herkunftsland, die Migration oder das Exil und das aktuelle Leben (Karriere, Musik, Projekte). Ich führte semi-strukturierte Expert:inneninterviews (Schlehe, 2008) mit Vertreter:innen der Institutionen, denen die Musiker begegnen sind. Ich besuchte die Websites der Institutionen, um ihre Aktivitäten und ihre Haltung gegenüber Andersartigkeit zu erfassen.

Ich habe eine Tabelle erstellt, in der die Musiker:innen meiner Feldforschung aufgelistet sind:

Musiker:innen	Instrument	Herkunftsland	Aufnahmeland	Gender
Anastassia Louniova	Zymbal, Gesang	Belarus	Frankreich	Frau
Aras Omer	Geige	Rojava ¹	Deutschland	Mann
Artyom Minasyan	Duduk	Armenien	Frankreich	Mann
Azad Helez	Saz, Gesang	Rojava	Deutschland	Mann
Azmari Nirjhar	Gesang	Bangladesch	Frankreich	Frau
Badee Alhindi	Geige	Syrien	Deutschland	Mann
Bashar Deghlawi	Derbuka	Syrien	Frankreich	Mann
Karim Al Assil	Klavier	Syrien	Deutschland	Mann
Maemon Rahal	Qanun, Gesang, Perkussion	Syrien	Frankreich	Mann
Merve Salgar	Tanbur, Gesang	Türkei	Frankreich	Frau
Mojtaba Fasihi	Gesang	Iran	Deutschland	Mann
Mostafa Taleb	Kamancheh	Iran	Belgien	Mann
Nathan Bontrager	Gambe	Vereinigte Staaten	Deutschland	Mann
Neşet Kutas	Perkussion	Bakur ²	Frankreich	Mann
Nesren Sukkar	Gesang	Syrien	Deutschland	Frau
Nour Gabi	Gesang	Palästina, Syrien ³	Frankreich	Mann
Rebal Alkhodari	Gesang, Oud	Syrien	Deutschland	Mann
Rimonda Naanaa	Qanun	Syrien	Deutschland	Frau
Ronas Sheikhmous	Ney, Duduk	Rojava	Deutschland	Mann
Rusan Filiztek	Saz, Gesang	Bakur	Frankreich	Mann
Shahab Azinmehr	Târ, Setâr, Gesang	Iran	Belgien	Mann
Wajed Alhafyan	Qanun	Syrien	Deutschland	Mann

¹ Der Begriff *Rojava* bedeutet in der *Kurmancî*-Sprache „Westen“ und bezeichnet die kurdische Region im Norden des syrischen Staates.

² *Bakur* („Norden“ auf *Kurmancî*) ist die kurdische Region in der Osttürkei.

³ Die Familie des Sängers Nour Gabi ist seit der Generation seinen Großeltern geflüchtet aus Palästina in Syrien.

Die Dissertation ist in fünf Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel beschreibt die Gründung des Orchesters Orpheus XXI zur Zeit der „Flüchtlingskrise“ im Jahr 2016. Ermöglicht wurde das Projekt durch das Engagement von Institutionen und Kulturakteur:innen: dem Programm *Creative Europe* der Europäischen Union, dem katalanischen Dirigenten und Gambisten Jordi Savall und der Kultureinrichtung der *Saline royale*. Das Ensemble erhielt eine europäische Finanzierung, deren Förderbedingungen es prägten. Nach zwei Jahren intensiver Aktivität musste sich Orpheus XXI neu erfinden. Kulturakteur:innen, Mitarbeiter:innen und Freund:innen von Jordi Savall – Lise Nazarian, Luc Gruson und Jean-Bernard Meunier – gründeten 2019 in Paris den Verein *Orpheus*. Das Ensemble gibt weiterhin Konzerte, allerdings in geringerem Umfang und mit reduzierter Mitgliederzahl.

Das zweite Ziel von Orpheus XXI besteht in der Weitergabe der Repertoires, deren Meister:innen die Musiker:innen sind. Die Musiker:innen von Orpheus XXI organisieren pädagogische Workshops für Jugendliche und Kinder mit und ohne Exilgeschichte. Sie führen diese in den Städten durch, in denen sie leben, in Zusammenarbeit mit lokalen Institutionen. Diese Repertoires werden aufgrund des Exils in Europa und nicht mehr in Syrien oder im Iran weitergegeben: Sie werden in einer Situation der Extraterritorialität weitergegeben. 2018 richtet der syrische Sänger und Oud-Spieler Rebal Alkhodari Workshops in der Stadt Dortmund ein. Diese Workshops werden von den Vereinen *Train of Hope*, der von Geflüchteten betrieben wird und sich an diese richtet, und der Auslandsgesellschaft, die sich das Zusammenleben zum Ziel gesetzt hat, mitorganisiert. Die Teilnehmenden sind junge Amateurmusiker:innen, die nach Deutschland geflüchtet sind, insbesondere aus Syrien. Rebal Alkhodari verankert die Workshops langfristig. Er wird von dem Musikethnologen Eckehard Pistrick und den von Torsten Mosgraber geleiteten Institutionen Vokalmusikzentrum und Klangvokalmusikfestival unterstützt. Aus den Workshops schmieden sie das Ensemble Orpheus XXI NRW – für das Bundesland Nordrhein-Westfalen. Dieses Amateurensemble ist ein Ort des Lernens, der Aufführung und der Professionalisierung. Das europäische Projekt mündet somit in die Gründung eines Orpheus XXI-Ensembles im Bundesland NRW, was Musiker:innen die Möglichkeit gibt, sich nach dem Exil durch Musik zu professionalisieren. Ab 2021 geben die Partner:innen dem Projekt die Form eines vierstimmigen Chors. Für die Protagonist:innen soll der Chor die „orientalische“ oder „arabische“ Musik einem deutschen Publikum zugänglich machen. Gezielt wird die „Interkulturalität“, einem Begriff, mit dem die Akteur:innen Orpheus XXI und das Thema Exil betrachten.

Rebal Alkhodari leitet weitere Gruppen in Dortmund (das Mosaikprojekt, den *Haneen Choir*) und anderswo (den *Amaan Choir* in Jordanien). Das Mosaikprojekt steht in der Kontinuität von Orpheus. Es versucht, Kindern mit einer Exilgeschichte das Repertoire ihrer Herkunftsländer zu vermitteln. Der *Haneen Choir* vereint Frauen aus Syrien. Orpheus, das Mosaikprojekt und der *Haneen Choir* geben Menschen mit erzwungener Migrationserfahrung und ihren Kindern durch die Aufwertung der traditionellen Repertoires ihrer Herkunftsländer einen Ankerpunkt. Ausgehend von den Projekten in Dortmund versuchen Rebal Alkhodari und Torsten Mosgraber, eine Akademie für die Lehre der arabischen Musik zu gründen. Sie arbeiten mit der Stadt Dortmund zusammen, um dieses größere Projekt in die lokalen Institutionen einzubinden. Sie stellen sich die Frage nach dem Namen der Akademie: Das Projekt hat sich vom ursprünglichen Orpheus-Projekt entfernt und sich eigenständig von den französischen und katalanischen Zweigen entwickelt. Rebal Alkhodari setzt sich die Aufgabe, die Musiker:innen und Chorsänger:innen in westlicher Musiktheorie auszubilden. Ziel ist es, dass die qualifizierten Personen dann an der Akademie unterrichten können. Paradoxerweise wird hier der Unterricht in arabischer Musik über die Beherrschung der westlichen Musiktheorie abgewickelt, die in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen. Durch Orpheus XXI NRW professionalisieren sich Musiker:innen. Dadurch ziehen sie eine Karriere in der Musikbranche in Betracht. 2024-2025 wird das Projekt aufgrund von gesundheitlichen Problemen des künstlerischen Leiters verlangsamt.

In Kapitel 3 werden zwei Lebenswege, Biografien und Karrieren einer Musikerin in Frankreich und eines Musikers in Deutschland untersucht, der Sängerin Azmari Nirjhar und des Pianisten Karim Al Assil. Die Gegenüberstellung dieser drei Dimensionen der Person ermöglicht es, die soziale Implementierung des Projekts aufzudecken. Durch den Lebensweg, die Biografie und die Karriere können institutionelle Einrichtungen identifiziert werden, denen die Musiker:innen in Frankreich und Deutschland begegnen, und die Rolle, die das Orchester Orpheus XXI in Frankreich und Orpheus XXI NRW in Deutschland bei der Gestaltung ihres Lebens nach dem Exil spielen. Die Teilnahme an Orpheus stellt eine Ressource dar, um den individuellen Lebensweg zu gestalten. Es ermöglicht zum Beispiel Azmari Nirjhar, ihre Karriere als Sängerin in Frankreich fortzusetzen, und Karim Al Assil, sich als Musiker zu professionalisieren. Es sichert seinen Mitgliedern jedoch weder eine Vollzeitbeschäftigung noch ein entsprechendes Einkommen. Azmari Nirjhar gelingt es nicht, sich über das Orchester hinaus in die Musikwelt in Frankreich einzugliedern, und sie beendet ihre Karriere als Sängerin. Dies hängt mit der Wechselwirkung zwischen ihrer beruflichen Karriere als Sängerin und

anderen Problemen zusammen, die bei der Betrachtung ihres Lebensweges berücksichtigt werden können: Die Notwendigkeit, ein Einkommen und den Lebensunterhalt zu sichern, veranlasst sie zu einer ganz anderen Beschäftigung, diese Tätigkeit verursacht ihr gesundheitliche Probleme, die Corona-Pandemie bricht von 2020 bis 2021 aus, sie hat Schwierigkeiten, eine Wohnung zu finden, sie verfügt nicht über das Netzwerk, das ihr eine berufliche Eingliederung ermöglichen würde. Karim Al Assil zeigt Opportunismus. In Dortmund trifft er auf Musikeinrichtungen, durch die er sich professionalisiert. Es sind Orte des Lernens wie die Musikschule, an der er Unterricht nimmt, oder der musikalischen Praxis wie die Clubs, in denen er auftritt. Diese Räume sind nicht spezifisch auf Musiker:innen mit Migrationshintergrund ausgerichtet, aber auch sie können dort einen Platz finden. Die Musiker:innen stoßen auf administrative Einrichtungen. Der rechtliche Status von Karim Al Assil und Azmari Nirjhar als Asylberechtigten hängt von Behörden ab, die sie nicht als Musiker:innen, sondern als Migrant:innen und Ausländer:innen betrachten. Einen solchen sozialen Status haben sie auch in den Sprachunterricht. Er interagiert mit dem Aufbau einer Karriere nach dem Exil.

Kapitel 4 ist den Themen Arbeit und Ökonomie gewidmet. Die Teilnahme an Orpheus XXI bietet den Musiker:innen einen Eingang in die Musikwelten des Aufnahmelandes. Dennoch gibt das Spielen in diesem Ensemble kein ausreichendes Einkommen. In Frankreich liegt dies an der geringen Häufigkeit der Konzerte, der geringen Anzahl der Künstler:innen auf der Bühne ab 2019 und der fehlenden Authentifizierung der Struktur nach dem Ende der europäischen Förderung 2018 – umso mehr seit der Corona-Pandemie. Seit 2021 arbeitet Orpheus XXI mit Projekten, die von der künstlerischen Leiterin Waed Bouhassoun ins Leben gerufen werden. In Deutschland wurde das Ensemble zu einem Ort des Lernens. Die Musiker:innen spielen ein bis zwei Konzerte pro Jahr, für die sie eine sehr geringe Vergütung erhalten. Als aus dem Orchester ein Chor wird, betonen die Projektpartner:innen, dass die Chorsänger:innen Amateur:innen sind. Diese zahlen einen Beitrag für ihre Teilnahme und erhalten keine Vergütung. Die Musiker:innen müssen andere Einkünfte haben, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten und ihre Auftritte selbst zu finanzieren. Der Wunsch, eine Musikerkarriere in Frankreich oder Deutschland zu verfolgen, hat Auswirkungen auf den beruflichen Status und im finanziellen Bereich.

Die Orpheus-Musiker:innen verfolgen also verschiedene Strategien, um in Europa von der Musik leben zu können. Eine davon ist, als Selbstständiger:in tätig zu sein: Konzerte suchen, Rechnungen stellen und dem Finanzamt melden. Dieser Status – oder der des

Kleinstunternehmers – legt die Verantwortung auf den oder die Einzelne:n, der oder die Verträge für sich selbst finden muss. Mit dem Status eines Kleinstunternehmers gründete der Musiker Maemon Rahal seine eigene Instrumentenbauwerkstatt in der Stadt Besançon. Konzerte mit der Herstellung von Instrumenten oder mit der Lehrtätigkeit zu verbinden, ist eine Möglichkeit, alle seine Aktivitäten im Bereich der Musik auszuüben. Es ist eine Form der Pluriaktivität. Eine andere Möglichkeit, den Beruf des Musikers oder der Musikerin weiter auszuüben, besteht darin, gleichzeitig in einem anderen Bereich zu arbeiten, also polyaktiv zu sein. Pluriaktivität bedeutet, mehrere Berufe im selben Bereich auszuüben, während sich Polyaktivität auf getrennte Bereiche bezieht (Bureau & Shapiro, 2009, S. 19-20).

In Frankreich bietet der Status der *intermittence du spectacle* Künstler:innen Schutz in arbeitsfreien Zeiten. Für Orpheus-Musiker:innen ist der Zugang schwierig, da er mit einer hohen Anzahl an Gagen und damit an Konzerten verbunden ist. Für einige meiner Interviewpartner:innen ist finanzielle Stabilität wichtiger als der Wunsch, Musiker:in zu sein. Die Unsicherheit in diesem Beruf zwingt sie daher zum Aufgeben. Die administrativen Rahmenbedingungen spielen für die Karrieren von Musiker:innen mit Migrationshintergrund eine wichtige Rolle. Orpheus-Musiker:innen verfügen über verschiedene Aufenthaltstitel, die ihnen das Recht auf Arbeit in Frankreich und Deutschland berechtigen: Asylberechtigung, Aufenthaltserlaubnis *compétences et talents* („Fähigkeiten und Talente“) in Frankreich, Familienvisum, Visum für kulturelle Zwecke in Deutschland und das Studentenvisum, das hier am restriktivsten ist, da es nur Teilzeitarbeit erlaubt. Um die Staatsbürgerschaft des Aufnahmelandes zu beantragen, müssen Musiker:innen ausreichende Existenzmittel nachweisen. Daher ist eine Erwerbstätigkeit unerlässlich.

Ein Mangel an Unterstützung bei der beruflichen Eingliederung treibt die Musiker:innen von Orpheus XXI in die Pluriaktivität, die Polyaktivität und die Aufgabe der Karriere. Das von Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud und Roberta Shapiro herausgegebene Buch *L'Artiste pluriel: Démultiplier les activités pour vivre de son art* („Der Künstler im Plural: Aktivitäten vervielfachen, um von seiner Kunst zu leben“) beschreibt keine Arbeitssituationen in der Migration. Von etwas anderem als der eigenen künstlerischen Praxis leben zu müssen, ist keine spezifische Bedingung für Migrant:innen. Die Musiker:innen von Orpheus XXI befinden sich in einer ähnlichen Situation wie die gesamten Künstler:innen in Frankreich und Deutschland. Daher kann ihre berufliche Eingliederung als Erfolg betrachtet werden.

Diese wirtschaftlichen Fragen hängen von den Repertoires ab, die die Musiker:innen spielen, und von den Bühnen, auf denen es ihnen gelingt, sich zu etablieren. Kapitel 5 befragt

eine Form der Programmierung kultureller Andersartigkeit seitens der Kulturschaffende. Nach der 2015-2016 von den Mainstream-Medien als dringlich thematisierten „Flüchtlingskrise“ müssen sich Künstler:innen auf eine Art und Weise definieren, die das Exil nicht in den Mittelpunkt ihrer Karriere stellt. Denn diese Kategorie, die die Schaffung von Projekten ermöglicht hat, erlaubt es nicht, eine Karriere über die Zeit zu führen. Die Musiker:innen, die am Abenteuer Orpheus XXI teilgenommen haben, spielen in Europa hauptsächlich traditionelle Stücke aus ihren Herkunftsländern. Aufgrund ihrer Kenntnis traditioneller Repertoires wurden sie von Jordi Savalls Team ausgewählt. In Deutschland ist das Repertoire des Ensembles Orpheus XXI NRW nach demselben Muster aus traditionellen Stücken aus den Ländern der Musiker:innen aufgebaut. Orpheus XXI stellt die Musiker:innen durch ihre Herkunftsländer vor und trägt damit zur Reifizierung der traditionellen Repertoires und zur Essentialisierung der Musiker:innen selbst bei. Das Repertoire von Orpheus, insbesondere in Frankreich, ist stabil und wird im Laufe der Jahre kaum erneuert, was zu dieser Fixierung beiträgt.

Diese Art der Programmierung von Andersartigkeit legt den Platz der Individuen und Kulturen im Repräsentationssystem der Aufnahmegesellschaft fest. Auf diese Weise stellt Orpheus eine kulturelle Andersartigkeit her. Die Musiker:innen selbst bemühen sich, diese Repertoires dem europäischen, französischen, deutschen und ausländischen Publikum bekannt zu machen und zu vermitteln. Sie beanspruchen ihre Praxis als Spezialist:innen für diese Repertoires. Ihre Kompetenzen beschränken sich jedoch nicht auf traditionelle Musik. Sie spielen Popmusik, Improvisation und klassische westliche Musik und ziehen nicht unbedingt Grenzen zwischen diesen Praktiken. Diese ermöglichen es ihnen, auf verschiedenen Bühnen aufzutreten: auf den Bühnen der traditionellen Musik, der „Weltmusik“ oder der globalen Musik, der klassischen Musik, der improvisierten Musik oder innerhalb von Diasporagemeinschaften. Die *Agency* der Musiker ist am Werk, wenn sie versuchen, sich selbst durch ihre Praktiken und die Orte, an denen sie spielen, zu definieren. Mehrere Engagements und Auftrittsorte ermöglichen es, bekannt zu werden, auf mehreren Szenen aufzutreten und ein höheres Einkommen in der Musik zu erzielen.

So gibt uns die Fallstudie von Orpheus XXI Aufschluss über die europäische Politik. Die Europäische Union greift das Thema Migration über die Kultur auf. Im Gegensatz zu ihrer restriktiven Migrationspolitik finanziert ihr Kulturprogramm paradoxerweise Projekte, die versuchen, eine Form des Zusammenlebens durch Kultur zu verwirklichen. Mit diesem Instrument erkennt die Europäische Union die Präsenz von Migrant:innen auf ihrem Territorium an und zeigt ihren Willen, sie in die Gesellschaft einzubeziehen. Die Träger:innen

von Orpheus setzen sich durch die Musik für die Aufnahme von Migrant:innen ein. Diese Botschaft will Jordi Savall vermitteln, als er 2016 in den „Dschungel“ von Calais reist. Diese medienwirksame Reise geht der Entstehung von Orpheus XXI einige Monate voraus und verankert sie somit in der „Flüchtlingskrise“.

Die Projektausschreibung von Creative Europe ermöglicht die Bildung von punktuellen Projekten, die sich an Personen richten, die sie nach ihrer Situation und nicht nach ihren Fähigkeiten definiert. Creative Europe und die Projektpartner:innen erfassen die Musiker:innen in erster Linie über ihren Migrations- beziehungsweise Fluchthintergrund und nicht über ihre Karriere als Künstler:innen. Die Schaffung dieses Projekts bildet einen Akt der Gastfreundschaft der Partner:innen gegenüber Migrant:innen, der eine Form der Kategorisierung von Musiker:innen als „Geflüchteten“ mit sich bringt. Jenseits der „Flüchtlingskrise“ müssen diese sich jedoch anders präsentieren, um ihre Karriere langfristig aufzubauen.

Die Musiker:innen bauen ihre Karriere in Europa an der Schnittstelle zwischen strukturellen Zwängen und individueller Freiheit auf, was sich mit dem Konzept des Eigensinns denken lässt. Dieser berücksichtigt individuelle Praktiken, situiertes Handeln und die Fähigkeit von Personen, auf ein selbst gesetztes Ziel hin zu handeln (Lüdtke, 2000). So versuchen die Musiker:innen von Orpheus, ihre Karriere nach dem Exil neu aufzubauen, sie im Zusammenspiel mit den Zwängen, die mit den administrativen und arbeitsrechtlichen Rahmenbedingungen verbunden sind, neu zu erfinden. Wie der Philosoph Vilém Flusser im Kapitel über Exil und Kreativität in seinem Buch *Von der Freiheit des Migranten* schreibt, ist das Exil notwendigerweise kreativ: Es bedeutet, einen bekannten Kontext zu verlassen und neue Referenzen zu schaffen (Flusser, 2021).