Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien /
Vienna Journal of African Studies 49/2025, Vol.25, 107-146. DOI:10.25365/phaidra.737_05

Afrikanische Perspektiven in Darmstadt: Zur transkulturellen Öffnung der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik

Joevan de Mattos Caitano*

Abstract
This study offers a critical examination of the historically underexplored interface between African musical traditions and the Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. While expressions of interest from African composers and performers were not entirely absent, the structural and aesthetic frameworks of the courses often limited substantive engagement with African music. Drawing on unpublished archival material from the Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD), spanning the directorships of Wolfgang Steinecke (1950–1961), Ernst Thomas (1962–1980), and Friedrich Hommel (1980–1994), this inquiry reveals a series of nuanced and sporadic encounters between the Darmstadt avant-garde and diverse African sound worlds. Particular emphasis is placed on individuals who acted as cultural mediators and agents of musical dialogue: Brigitte Schiffer (Cairo), Emelie Hooke (Cape Town), Jeanne Zaidel-Rudolph and Kevin Volans (Johannesburg), Eugen-Mihai Márton (Lagos), and Andile Khumalo (Johannesburg). Through an interdisciplinary methodology that triangulates primary sources from the IMD archive, critical literature in the fields of postcolonial musicology and transcultural aesthetics, and an original interview with composer Andile Khumalo, the paper seeks to interrogate the asymmetries, potentials, and limitations of African engagement in the Darmstadt context. Rather than providing a comprehensive survey, this article proposes an initial framework for theorizing the complex and often ambivalent relationship between African musical modernities and the institutional narratives of contemporary music in postwar Europe. It thereby contributes to the ongoing project of decentering dominant historiographies of the avant-garde and expanding the epistemic horizon of Darmstadt's global significance.

Keywords: Contemporary African Music, Darmstädter Ferienkurse, Internationales Musikinstitut Darmstadt, IMD Archive, Interculturality, Andile Khumalo

* Dr. Joevan de Mattos Caitano, Postdoc Forscher, Projektleiter des DFG geförderten Projekts „Die Rezeption von Johann Sebastian Bach im Süden und Südosten Brasiliens" an der Universität Paderborn/ Detmold. Contakt: joevan.caitano@yahoo.com.br

© 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited, a link to the license is provided, and it is indicated which changes were made.

Einleitung

Die *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt, gegründet 1946 unter der künstlerischen Leitung von Wolfgang Steinecke, entwickelten sich rasch zu einem zentralen Ort der musikalischen Nachkriegsmoderne. Was ursprünglich als Weiterbildungsangebot für deutsche Musiker:innen in einer kriegsversehrten Kulturlandschaft begann, transformierte sich in den 1950er und 1960er Jahren zu einem maßgeblichen Forum ästhetischer und theoretischer Selbstverständigung der internationalen Avantgarde. Die Ferienkurse boten nicht nur ein Schaufenster für neueste kompositorische Entwicklungen, sondern wurden auch zu einem interdisziplinären Knotenpunkt: Komponist:innen, Interpret:innen, Musikwissenschaftler:innen und Theoretiker:innen aus aller Welt begegneten hier zentralen Protagonisten der musikalischen Moderne – etwa Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen oder György Ligeti – im Rahmen intensiver Dialoge und ästhetischer Auseinandersetzung (Hommel/ Schlüter 1987, 1989; Trudu 1992; Stephan 1996; Borio/ Danuser 1997; Beal 2006; Custodis 2010; Nonnenmann 2010; Iddon 2013).

Mit dem zunehmenden Bedeutungszuwachs der Institution erweiterten sich ihre internationalen Verflechtungen weit über Europa und Nordamerika hinaus. Im Laufe der Jahrzehnte begannen sich vereinzelt auch musikalische Akteur:innen aus afrikanischen Kontexten für die Teilnahme an den Kursen zu interessieren. Diese Dynamik vollzog sich jedoch nicht entlang linearer Inklusionsbewegungen, sondern innerhalb asymmetrischer Machtverhältnisse und unter den Vorzeichen struktureller Exklusion. Parallel dazu lässt sich feststellen, dass bereits seit 1946 – dem Jahr der Gründung der Darmstädter Ferienkurse – Frauen als Komponistinnen, Interpretinnen, Pädagoginnen und Netzwerkerinnen präsent waren. Ihre Sichtbarkeit im historiografischen Diskurs blieb jedoch lange marginalisiert oder wurde systematisch übersehen.[1] In jüngerer Zeit bemühen sich musikologische Studien verstärkt um eine Korrektur dieser Leerstelle: Autorinnen wie Antje Tumat (2021), Kirsten Reese (2021) und Juana Zimmermann (2025) rekonstruieren in ihren Arbeiten die vielfältigen Rollen von

[1] van Magazin. „Künstlerinnen in Darmstadt." van Magazin. https://van-magazin.de/mag/darmstadt-kuenstlerinnen/ (zugegriffen am 7. Juni 2025).

Frauen in der Geschichte der Ferienkurse und leisten damit einen wichtigen Beitrag zur Sichtbarmachung bislang verdrängter Akteur:innen.[2]

Eine postkoloniale Perspektive auf die Darmstädter Ferienkurse eröffnet daher grundlegende Fragen zur institutionellen Regulierung, Repräsentation und Bedeutungszuschreibung außereuropäischer Musikpraktiken innerhalb eines genuin europäischen Avantgardekontextes. Der ghanaische Musikwissenschaftler Kofi Agawu (2003) kritisiert in *Representing African Music* eindringlich die Tendenz westlicher Musikdiskurse, afrikanische Musik auf vermeintlich authentische Merkmale wie „Oralität", „Kollektivität" oder „Rhythmus" zu reduzieren – Kategorien, die tief in kolonialen epistemischen Strukturen verwurzelt sind und bis heute die Rezeption afrikanischer Musiktraditionen prägen.

Zur Dekonstruktion stereotypisierender kultureller Zuschreibungen bietet Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität (1992; 2017) eine produktive theoretische Grundlage. Welsch versteht kulturelle Identitäten nicht als homogene, in sich abgeschlossene Einheiten, sondern als komplexe Gefüge aus Überlagerungen, Durchdringungen und wechselseitigen Transformationsprozessen. Homi K. Bhabha (1994) erweitert diese Perspektive durch sein Modell des „Third Space", eines Zwischenraums kultureller Aushandlung, in dem hybride Subjektpositionen und neue Bedeutungs-zusammenhänge entstehen – nicht als harmonische Synthesen, sondern als instabile Konstellationen produktiver Differenz. Der brasilianisch-deutsche Musikwissenschaftler Tiago de Oliveira Pinto (2018) führt diese Debatte auf eine musikethnologische Ebene und betont in *Music as Living Heritage* die performative Dimension transkultureller Begegnungen: Musik erscheint hier als immaterielles Kulturerbe, das nicht in festen Repräsentationen verharrt, sondern sich in sozialen Praktiken, kollektiven Gedächtnisprozessen und situativem Handeln stets neu aktualisiert. Transkulturalität manifestiert sich demnach nicht nur als strukturelles Phänomen, sondern vor allem als gelebte, verkörperte und kontextabhängige kulturelle Praxis.

Vor diesem Hintergrund ist die Präsenz afrikanischer Komponist:innen in Darmstadt keineswegs als additive Erweiterung eines eurozentrierten Kurationsverständnisses zu deuten. Vielmehr verweist sie auf die komplexen

[2] Susanne Wosnitzka, Übergangen – Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen, Vortrag, Donnerstag, 3. November 2022 sowie Juana Zimmermann, Übergangen – vergessen. Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen, Vortrag, Freitag, 4. November 2022, Internationales Musikinstitut Darmstadt, veranstaltet von der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik, Archiv Frau und Musik, https://www.archiv-frau-musik.de/archives/uebergangen-frauen-bei-den-darmstaedter-ferienkursen-vortrag-4-nov-darmstadt (zugegriffen am 29. April 2025).

Bedingungen, unter denen afrikanische Stimmen hör- und sichtbar wurden – oder bewusst marginalisiert blieben. Nicht die Frage nach formaler Inklusion steht im Zentrum, sondern die Analyse jener institutionellen, ästhetischen und epistemischen Dispositive, die transkulturelle Begegnungen ermöglichen, präfigurieren oder verhindern. Die Repräsentation afrikanischer Musiken im Kontext der Darmstädter Ferienkurse wird so zum Indikator für tiefgreifende Aushandlungsprozesse zwischen künstlerischer Praxis, institutioneller Macht und globaler Kulturpolitik.

Der vorliegende Beitrag verfolgt das Ziel, diese bislang kaum beleuchtete Beziehungsgeschichte zwischen dem *Internationalen Musikinstitut Darmstadt* (IMD) und afrikanischen Musiker:innen in einer historisch-systematischen Perspektive kritisch zu untersuchen. Einerseits geht es um die Rekonstruktion konkreter Interaktionen – etwa der gescheiterten Teilnahme von Akin Euba oder späterer Initiativen von Eugen-Mihai Márton und Kevin Volans. Andererseits werden geschlechtsspezifische, postkoloniale und transkulturelle Dynamiken der Sichtbarkeit und Marginalisierung innerhalb dieser Interaktionen analysiert. Besonderes Augenmerk gilt hierbei den institutionellen Bedingungen symbolischer Teilhabe, den Mechanismen von Inklusion und Exklusion sowie den ästhetischen und epistemischen Konsequenzen dieser Austauschprozesse – sowohl für die Entwicklung afrikanischer Musiklandschaften als auch für die Reflexion eurozentrischer Traditionslinien innerhalb der Neuen Musik.

Dekolonisierung, musikalische Institutionen und Austauschprozesse

Die Anfänge der Beziehungen zwischen afrikanischen Musiker:innen und den Darmstädter Ferienkursen in den 1950er und 1960er Jahren vollzogen sich vor dem Hintergrund tiefgreifender globaler Umbrüche. Die politischen Entkolonialisierungsprozesse und die Gründung neuer, oft noch instabiler Nationalstaaten führten nicht nur zu einem politischen, sondern auch zu einem kulturellen Neuanfang, der mit einer gezielten Institutionalisierung musikalischer Bildung und Praxis einherging. In zahlreichen afrikanischen Ländern wurden in dieser Zeit staatlich unterstützte Musikkonservatorien, universitäre Ausbildungsstätten sowie nationale Ensembles gegründet, die eine neue Generation von Musiker:innen hervorbrachten – oftmals im Spannungsfeld zwischen kolonialem Erbe und postkolonialer Selbstvergewisserung (vgl. Scherzinger 2016).

Zentral für diesen Transformationsprozess war der Einfluss christlicher Missionen, die bereits seit dem 19. Jahrhundert in vielen Regionen des

afrikanischen Kontinents eine Schlüsselrolle bei der Einführung europäischer Musiktraditionen spielten. Über Missionsschulen, Kirchenmusik und die Einführung westlicher Instrumente wurden musikalische Wissensformen vermittelt, die sich tief in die kolonialen Bildungsapparate einschrieben. Daraus resultierte eine vielschichtige Begegnung lokaler Musikpraktiken mit europäischer Kunstmusik, die über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg zu komplexen ästhetischen Hybridformen führte. Diese lassen sich nicht als bloße Aneignung westlicher Idiome begreifen, sondern vielmehr als Ausdruck kultureller Aushandlungsprozesse, die zur Grundlage eines eigenständigen kompositorischen Schaffens wurden (Euba 1970, 1989, 2006; Uzoigwe 1992; Omojola 2001).

Besonders exemplarisch lässt sich diese Entwicklung an der Biografie und dem Werk des nigerianischen Komponisten Akin Euba (1935–2020) nachvollziehen. Nach einer klassischen Ausbildung in London und umfangreichen musikwissenschaftlichen Studien verband er europäische kompositionstechnische Verfahren mit idiomatischen Elementen westafrikanischer Musik. Euba befand sich in Lagos, als er sich 1968 für die Darmstädter Ferienkurse anmeldete, sagte seine Teilnahme jedoch später ab.[3] Dieser Vorgang verweist exemplarisch auf die administrativen, finanziellen und strukturellen Hürden, mit denen viele afrikanische Musiker:innen im Kontext internationaler Neue-Musik-Institutionen konfrontiert waren – ein Umstand, der auf tiefgreifende Exklusionsmechanismen innerhalb des globalen Musikbetriebs hinweist (Omojola 2005; Sadoh 2007a; Onyeji 2012).

Die Korrespondenzen mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), die in dieser Phase entstanden, belegen eindrucksvoll die Bemühungen einzelner afrikanischer Akteure – sowohl aus dem diplomatischen Dienst als auch aus musikpädagogischen Institutionen – eine institutionelle Anbindung an die europäische Neue-Musik-Szene herzustellen. Die Kommunikation mit Vertreter:innen aus Ägypten, Nigeria, Südafrika oder Tunesien verdeutlicht, dass die Teilnahme afrikanischer Musiker:innen an den Kursen als symbolischer Akt kultureller Anerkennung und zugleich als konkrete Möglichkeit musikalischer Professionalisierung verstanden wurde. Dabei spiegeln sich in diesen Anfragen auch ambivalente Positionierungen: Die Bestrebung, Anschluss

[3] Akin Euba (1935-2020), ein prominenter Komponist aus Nigeria, popularisierte den Begriff des „African Pianism“ als ein transkulturelles Werk im globalen Maßstab. Siehe: „Absage von Akin Euba nach Einreichung des Anmeldeformulars für die Sommerkurse: IMD Archiv (IMD-A100403-201840-07), 26. April 1968. Siehe auch Cynthia Tse Kimberlin und Akin Euba (Hg.), Towards an African Pianism: Keyboard Music of Africa and the Diaspora, Bd. 1: Essays, Bd. 2: Music Scores – CDs (Richmond, CA: MRI Press, 2005.

an internationale Entwicklungen zu finden, ging oft mit einem Bewusstsein für bestehende Hierarchien und potenzielle Exklusionsmechanismen einher.

Gleichzeitig war der Zugang zu den Ferienkursen für viele Bewerber:innen aus afrikanischen Kontexten mit erheblichen praktischen Hürden verbunden. Archivmaterialien des IMD dokumentieren eine Reihe solcher Bewerbungen, die jedoch nur selten in tatsächliche Kursbeteiligungen mündeten – sei es aus finanziellen, administrativen oder politischen Gründen. Finanzierungsprobleme, Visarestriktionen, mangelnde Infrastruktur oder auch sprachliche Barrieren erschwerten eine kontinuierliche Präsenz afrikanischer Komponist:innen. Zudem waren viele europäische Institutionen – trotz eines gestiegenen Interesses an „Weltmusik" – nur begrenzt bereit, außereuropäische Beiträge als gleichwertige diskursive Impulse in die bestehende Avantgarde einzubeziehen.

Paradoxerweise manifestierte sich das Interesse an afrikanischen Musikkulturen in der westlichen Avantgarde des 20. Jahrhunderts oftmals nicht in Form struktureller Inklusion afrikanischer Komponist:innen, sondern vielmehr durch eine selektive ästhetische Aneignung spezifischer musikalischer Merkmale. So fanden rhythmische, strukturelle und temporale Prinzipien afrikanischer Musik – häufig fragmentarisch und aus ihrem kulturellen Kontext herausgelöst – Eingang in das kompositorische Vokabular prominenter europäischer und nordamerikanischer Komponisten. György Ligeti etwa ließ sich in seiner *Africa-inspired* Phase der 1960er Jahre von zentralafrikanischer Pygmäenmusik inspirieren, während Steve Reich und Philip Glass in ihren minimalistischen Verfahren strukturelle Analogien zu westafrikanischen Polyrhythmen herstellten. Diese Strategien trugen einerseits zur Erweiterung des westlichen Musikbegriffs bei, reproduzierten andererseits aber auch asymmetrische Formen kultureller Repräsentation und symbolischer Aneignung (Scherzinger 2004, 2006; Klein 2014). In diesem Spannungsfeld zwischen Rezeption und Exklusion wird deutlich, dass die interkulturelle Öffnung westlicher Kunstmusik keineswegs mit einer institutionellen Gleichstellung einherging, sondern vielfach auf einseitigen Transfers und epistemischer Kontrolle beruhte.

Neben individuellen Initiativen spielten auch kollektiv organisierte Musikprojekte auf dem afrikanischen Kontinent eine zentrale Rolle bei der Sichtbarmachung und Neubewertung afrikanischer Musiktraditionen. Ensembles wie das 1983 in Ghana gegründete Pan African Orchestra unter Nana Danso Abiam oder das Mali National Orchestra verbanden lokale musikalische Idiome mit Elementen westlicher Kunstmusik und verstanden sich als Vehikel postkolonialer Selbstermächtigung (Wagner 2006; Scherzinger 2016; Ziech 2017). Parallel dazu entwickelten Komponisten wie Michael Blake, Mokale Koapeng

und Kevin Volans individualästhetische Positionen, die gezielt mit transkulturellen Strategien arbeiteten und das Spannungsfeld zwischen afrikanischer Tradition und europäischer Avantgarde ausloteten. Besonders Volans' Werk *White Man Sleeps* (1986), das westliche Instrumentation mit Prinzipien der Musik der Shona kombiniert, fand internationale Beachtung und wurde von zentralen Akteuren wie Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel positiv rezipiert (Taylor 1995; Grözinger 2006; Olwage 2008).

Gleichwohl blieben viele afrikanische Komponist:innen in westlich dominierten Musikkanons marginalisiert – ein Umstand, der auf anhaltende strukturelle Ungleichheiten und mangelndes institutionelles Interesse an nicht-eurozentrischen Perspektiven verweist. Namen wie Bongani Ndodana, J. H. Kwabena Nketia, Fred Onovwerosuoke, Justinian Tamusum oder Joshua Uzoigwe stehen exemplarisch für künstlerische Positionen, die trotz ihrer Relevanz im westlichen Diskursfeld weitgehend unbeachtet blieben (Omojola 1995, 2001; Onovwerosuoke 2007; Kimberlin/ Euba 2005; Konye 2007; Sadoh 2007b).

Trotz dieser strukturellen Widerstände lassen sich bereits in den 1950er Jahren erste Spuren interkultureller Aushandlungsprozesse erkennen. Diese fanden nicht nur auf der Ebene individueller Künstler:innen statt, sondern auch in Form diplomatischer Netzwerke und kultureller Programme, etwa durch die Vermittlung über Goethe-Institute oder universitäre Austauschprojekte. Sie markieren den Beginn einer langen und vielfach unterbrochenen Beziehungsgeschichte, deren Entwicklung nicht entlang linearer Fortschrittsnarrative verläuft, sondern durch Ambivalenzen, Rückschläge und punktuelle Öffnungen geprägt ist.

Brigitte Schiffer als Knotenpunkt eines frühen deutsch-ägyptischen Musiktransfers (1950er Jahre)

Im Kontext der institutionellen Öffnung gegenüber globalen Musiktraditionen lud Wolfgang Steinecke (1910–1961), Gründungsdirektor der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, bereits in den 1950er Jahren gezielt Musikerinnen und Komponistinnen mit transnationalen Biografien ein, um in Darmstadt als Lehrende tätig zu sein. Diese Maßnahme – unterstützt durch ein internationales Netzwerk von Expert:innen für Komposition und Interpretation – war nicht nur Ausdruck eines erweiterten Verständnisses musikalischer Moderne, sondern trug wesentlich zur Etablierung Darmstadts als zentralem Ort der Nachkriegsavantgarde bei (Mauser 1994; Schmidt 2013).

Im Rahmen dieser internationalen Ausrichtung lassen sich erste institutionelle Annäherungen an afrikanische Musikkontexte ab Mitte der 1950er Jahre beobachten. Diese nahmen jedoch nicht die Form abstrakter „Kontakte zu Afrika“ an – eine Formulierung, die den vielfältigen Realitäten des Kontinents unangemessen homogenisiert – sondern vollzogen sich über konkrete, biografisch und institutionell vermittelte Verbindungen. Eine Schlüsselrolle spielte dabei die Musikwissenschaftlerin, Komponistin und Kulturvermittlerin Brigitte Schiffer, die ab den 1930er Jahren in Kairo tätig war. Ursprünglich vom Berliner Phonogramm-Archiv mit ethnomusikologischen Feldforschungen in der Oase Siwa beauftragt (1933), übernahm Schiffer 1937 die Leitung der Musikausbildung am staatlichen Institut für Kunstpädagogik in Kairo und war bis 1960 als Direktorin des dortigen Musikdepartments tätig. Darüber hinaus wirkte sie maßgeblich an der Konzeption musikpädagogischer Programme für den ägyptischen Rundfunk mit und etablierte sich über zwei Jahrzehnte hinweg als zentrale Akteurin im ägyptischen Musikleben.

Ihre rege Korrespondenz mit Protagonist:innen der Neuen Musik – darunter Wolfgang Steinecke, Hans Heinz Stuckenschmidt, Carla Henius, Vladimir Vogel und Hermann Scherchen – dokumentiert nicht nur ihre enge Vernetzung mit dem intellektuellen Feld der europäischen Avantgarde, sondern verdeutlicht auch, wie sie zur Vermittlerin zwischen unterschiedlichen musik- und bildungspolitischen Kontexten wurde. Ihre Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen, verbunden mit der Veröffentlichung mehrerer Berichte, ist als Teil eines kulturpolitischen Transfers zwischen Europa und Nordafrika zu verstehen, der bislang wenig erforscht ist.

Nach dem plötzlichen Tod Wolfgang Steineckes am 21. Dezember 1961 – einem Ereignis, das einen tiefen Einschnitt in der institutionellen Geschichte der Ferienkurse markierte – zog Schiffer nach London. Die Nachfolge in der künstlerischen Leitung der Ferienkurse übernahm Ernst Thomas (1921–2009), ein deutscher Musikwissenschaftler und Rundfunkredakteur, der zuvor als Musikreferent beim WDR tätig war und sich in der Vermittlung zeitgenössischer Musik einen Namen gemacht hatte. Mit seiner Amtsübernahme begann eine neue Phase der Internationalisierung, in der verstärkt systematische Kooperationen mit internationalen Kulturinstitutionen – darunter das Goethe-Institut – aufgebaut wurden (Trudu 1992; Pasdzierny, Schmidt/ Vogt 2017; Schiffer 2022, Heiter/ Schmidt 2025).

Brigitte Schiffer profilierte sich in den 1950er Jahren als bedeutende transkulturelle Vermittlungsfigur zwischen der europäischen Neuen Musik und dem nordafrikanischen Kulturraum. Ihre publizistische Tätigkeit, insbesondere

durch Beiträge zur Neuen Musik in internationalen Zeitschriften wie *Radio Monde* und *Égypte Nouvelle*, trug maßgeblich zur internationalen Sichtbarmachung der Darmstädter Ferienkurse bei. Besonders hervorzuheben ist die positive Reaktion Wolfgang Steineckes auf die Ausgabe Nr. 4 von *Radio Monde*, in der Schiffer über die Ferienkurse berichtete. Steinecke lobte die sachliche Präzision und stilistische Klarheit ihrer Darstellung und bat explizit um ein Exemplar zur Aufnahme in das Archiv der Bibliothek des Kranichsteiner Musikinstituts. Schiffers im Rahmen der Ferienkurse 1950 gehaltene Konferenz über das musikalische Leben in Ägypten belegt nicht nur ihre Expertise im Bereich außereuropäischer Musiktraditionen, sondern dokumentiert auch ihre Schlüsselrolle im institutionellen Aufbau interkultureller Austauschbeziehungen zwischen Darmstadt und kulturellen Akteur:innen in Nordafrika (Trudu 1992; Borio/ Danuser 1997; Pasdzierny/ Schmidt 2022).[4]

Während der 1950er und 1960er Jahre reiste Brigitte Schiffer regelmäßig nach Darmstadt und verfolgte aus kritischer Beobachterinnenperspektive die programmatische und institutionelle Entwicklung der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. In ihren schriftlichen Reflexionen würdigte sie insbesondere das kulturpolitische Engagement Wolfgang Steineckes, dem es – trotz der widrigen Umstände einer durch Krieg und materielle Verarmung gezeichneten Nachkriegsgesellschaft – gelungen war, bereits 1946 die Grundlagen für eine international ausgerichtete Plattform zeitgenössischer Musik zu schaffen. Schiffer betrachtete die Darmstädter Kurse als exemplarischen Ort ästhetischer Selbstverständigung inmitten einer sich neu formierenden musikalischen Moderne.[5]

Ihr musikvermittelndes Engagement beschränkte sich indes nicht auf den ägyptischen Kontext. In Kooperation mit internationalen Rundfunkanstalten, insbesondere den Sendern in Paris und Wien, hielt Schiffer auch in anderen Städten Nordafrikas öffentliche Vorträge. Diese widmeten sich unter anderem zentralen Entwicklungen der europäischen Nachkriegsavantgarde, darunter den seriellen Kompositionsverfahren Luigi Dallapiccolas, der Musique Concrète

[4] Der Autor dieses Artikels stieß auf einen Verweis auf den Vortrag von Brigitte Schiffer über „Das Musikleben in Ägypten". Allerdings ist keine Aufnahme dieses Vortrags im IMD-Archiv verfügbar. Gehalten wurde der Vortrag während der 5. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1950, von Brigitte Schiffer als Referentin im Seminar Marienhöhe.

[5] – Brief von Brigitte Schiffer an Wolfgang Steinecke, 25. November 1954, IMD-Archiv, Signatur: IMD-A100092-203068-10.
– Brief von Wolfgang Steinecke an Brigitte Schiffer, 9. Dezember 1954, IMD-Archiv, Signatur: IMD-A100092-203068-09.
– Brief von Wolfgang Steinecke an Brigitte Schiffer, 15. Oktober 1956, IMD-Archiv, Signatur: IMD-A100048-200989-04.

sowie der aufkommenden elektronischen Musik. Insofern fungierte Schiffer nicht nur als Beobachterin und Kommentatorin der Darmstädter Entwicklungen, sondern zugleich als aktive Multiplikatorin neuer musikalischer Denkweisen im nordafrikanischen Raum.[6]

Im Rahmen ihrer weitreichenden Vermittlungsaktivitäten zwischen Darmstadt und Kairo spielte Brigitte Schiffer eine zentrale Rolle bei der Anbahnung kulturpolitischer Kontakte. Über ihre Korrespondenz mit Wolfgang Steinecke informierte sie ihn unter anderem über ihr Gespräch mit dem Direktor des Islamischen Museums in Kairo, wodurch eine informelle Verbindung zu kulturhistorisch relevanten Institutionen der ägyptischen Hauptstadt entstand. Darüber hinaus vermittelte Schiffer den Kontakt zwischen Steinecke und Dr. Hans Hickmann, dem damaligen Leiter der ägyptischen Sektion von *Musica Viva*, einer bedeutenden Organisation zur Förderung neuer Musik. Nach dem Erhalt von Informationsmaterialien über das Programm der Darmstädter Ferienkurse erkannte Hickmann das Potenzial dieser Initiative zur Stärkung musikalischer Diskurse in Kairo. In einem Dankschreiben würdigte er die Relevanz der zugesandten Broschüren für die Arbeit der lokalen Musikbibliothek und betonte ihren Wert als Referenzmaterial für zukünftige Aktivitäten im Bereich der Neuen Musik in Ägypten.[7]

Der ägyptische Komponist Mohamed Gamal Abdel Rahim (1924–1988) zählt zu den frühesten musikalischen Akteuren Nordafrikas, die durch eine Teilnahme an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt nachhaltig geprägt wurden.[8] Seine Anwesenheit bei der Ausgabe von 1960 – dokumentiert in einem Schreiben Wolfgang Steineckes an Dr. W. J. Knoob – erlaubte ihm die Teilnahme an zentralen Vorträgen der damaligen Avantgarde, darunter Henri Pousseurs Analyse gegenwärtiger kompositorischer Problemstellungen („Forming the Problems of Today's Music“) sowie György Ligetis Einführung in die Entwicklung elektronischer Musik. Diese Veranstaltungen ermöglichten Abdel Rahim einen unmittelbaren Zugang zu den ästhetischen und

---

[6] – Brief von Brigitte Schiffer an Wolfgang Steinecke. 25. November 1954. IMD-Archiv (IMD-A100092-203068-10).
– Brief von Wolfgang Steinecke an Brigitte Schiffer. 9. Dezember 1954. IMD-Archiv (IMD-A100092-203068-09).
– Brief von Wolfgang Steinecke an Brigitte Schiffer. 15. Oktober 1956. IMD-A100048-200989-04 (IMD-Archiv).

[7] Brief von Música Viva in Kairo an Wolfgang Steinecke. 30. März 1953. IMD-Archiv (IMD-A100067-202162-16).

[8] Anmeldung von Mohamed Gamal Abdel Rahim zu den Ferienkursen. IMD-Archiv (IMD-A100397-201540-09).

technologischen Innovationsprozessen der westeuropäischen Nachkriegsmoderne, die auf seine kompositorische Praxis langfristig einwirkten.[9]

Schiffers kulturell-vermittelnde Tätigkeit war entscheidend für Abdel Rahims Aufnahme in das Teilnehmerfeld und steht exemplarisch für ihr nachhaltiges Bestreben, afrikanische Komponist:innen in transnationale Netzwerke der Neuen Musik einzubinden.[10]

Mohamed Gamal Abdel Rahim erhielt seine kompositorische Ausbildung zwischen 1952 und 1957 an der Hochschule für Musik in Freiburg, wo er Schüler des Hindemith-Schülers Harald Genzmer war. Diese Phase bildete das Fundament seiner ästhetischen und technischen Entwicklung und versetzte ihn in die Lage, sich mit den avancierten Ausdrucksformen und strukturellen Komplexitäten der europäischen Nachkriegsmoderne produktiv auseinanderzusetzen. In einem Schreiben vom 13. Juni 1960, das im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt erhalten ist, skizziert Abdel Rahim retrospektiv seinen akademischen Werdegang und verweist auf seine Tätigkeit als Dozent für Musiktheorie und Komposition am Staatlichen Konservatorium in Kairo. Diese pädagogische Rolle unterstreicht nicht nur seine institutionelle Verankerung im ägyptischen Musikleben, sondern auch seine bedeutende Funktion als Vermittler moderner kompositorischer Ansätze innerhalb einer sich wandelnden musikalischen Öffentlichkeit – eine Funktion, die ihn zu einem wichtigen Impulsgeber für eine neue Generation ägyptischer Komponist:innen machte.

Die Teilnahme Mohamed Gamal Abdel Rahims an den Darmstädter Ferienkursen sowie die vermittelnde Unterstützung durch Brigitte Schiffer und weitere Akteur:innen markieren keinen singulären „Meilenstein" im Sinne eines linearen Fortschrittsnarrativs, sondern vielmehr einen exemplarischen Moment in der sich allmählich verdichtenden Verflechtung individueller künstlerischer Biografien mit transnationalen Netzwerken der Neuen Musik. Diese frühen Kontakte verweisen auf erste strukturelle Öffnungen innerhalb einer europäischen Institution, die sich – trotz fortbestehender Asymmetrien – punktuell für Perspektiven aus afrikanischen Kontexten sensibilisierte. In diesem Sinne trug Abdel Rahims Präsenz weniger zur Etablierung einer bilateral verstandenen Beziehung „zwischen Afrika und dem Westen" bei als vielmehr

[9] Brief von Wolfgang Steinecke an die Gesellschaft Afrika-Deutschland in Bonn. 27. Juli 1960. IMD Archiv (IMD-A100066-202128-04). Das IMD-Archiv bewahrt 11 Korrespondenzen zwischen den beiden Institutionen auf.

[10] Brief von Wolfgang Steinecke an Mohamed Gamal Abdel Rahim. 12. Februar 1960. IMD-Archiv (IMD-A100042-200863-09).

zur schrittweisen Pluralisierung eines Diskurses, der lange Zeit von eurozentrischen Paradigmen dominiert war.

Emelie Hooke: Vermittlerin zwischen Kapstadt und Darmstadt

Nach künstlerischen Stationen in Melbourne und London ließ sich die australische Sopranistin und Gesangspädagogin Emelie Hooke (1912–1974) in den frühen 1950er Jahren in Kapstadt nieder, wo sie sich rasch als einflussreiche Gestalt der dortigen Musikszene etablierte. Inmitten eines sich wandelnden kulturellen Milieus engagierte sie sich nicht nur als herausragende Interpretin zeitgenössischer Vokalmusik, sondern auch als Vermittlerin internationaler ästhetischer Strömungen. Ihre Lehrtätigkeit an südafrikanischen Hochschulen war von dem Bestreben getragen, die musikalische Ausbildung ihrer Studierenden an globale Entwicklungen anzubinden und ihnen Zugang zu relevanten Plattformen der Neuen Musik zu verschaffen.[11]

In diesem Kontext entwickelte Hooke im Jahr 1952 ein ambitioniertes Förderprojekt mit dem Ziel, eine Gruppe von etwa zwanzig Musikstudierenden aus Kapstadt zu den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik nach Darmstadt zu entsenden. Diese seit 1946 etablierte, international ausgerichtete Institution bot eine der wenigen Gelegenheiten, sich im Austausch mit führenden Komponistinnen und Interpretinnen über aktuelle kompositorische Tendenzen zu verorten und eigene musikalische Perspektiven zu schärfen. Um die Teilnahme der südafrikanischen Delegation finanziell abzusichern, wandte sich Hooke an den künstlerischen Leiter der Ferienkurse, Wolfgang Steinecke, mit der Bitte um die Bereitstellung von Stipendienmitteln zur Deckung von Reise- und Kurskosten. Ihr Vorstoß steht exemplarisch für die frühen Bestrebungen einzelner Akteurinnen aus kolonial und postkolonial geprägten Regionen, internationale Kulturinstitutionen als Resonanzräume für lokale Ausbildungsinitiativen zu erschließen.[12]

In ihrer Korrespondenz mit Wolfgang Steinecke unterstrich Emelie Hooke die Dynamik und kulturelle Vitalität der südafrikanischen Musiklandschaft, insbesondere Kapstadts, das sie als vielversprechendes Zentrum musikalischer Entwicklung charakterisierte. Sie berichtete von ihrer kontinuierlichen

[11] Zu weiteren biographischen Informationen über die Sopranistin Emelie Hooke, insbesondere im Hinblick auf ihre internationale Karriere und ihre späteren Jahre in Südafrika, vgl. „Emelie Hooke“, The Musical Times 115, Nr. 1576 (Juni 1974): 502

[12] Brief von Emilie Hooke an Wolfgang Steinecke. 18. Februar 1952. IMD-Archiv (IMD-A100023-200483-15). Brief von Wolfgang Steinecke an Emilie Hooke. 28. Februar 1952. IMD-Archiv (IMD-A100023-200483-14).

Mitwirkung am Van-Riebeeck-Musikfestival und betonte zugleich ihre Überzeugung, dass die Einbindung südafrikanischer Studierender in internationale Diskurse der Neuen Musik nicht nur pädagogisch, sondern auch kulturpolitisch von großer Bedeutung sei. Ihre Aussagen lassen ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Notwendigkeit transnationaler Austauschprozesse erkennen, durch die sie ihren Schüler:innen eine aktive Teilhabe an den avancierten Strömungen des internationalen Musikgeschehens ermöglichen wollte.[13]

Steinecke begegnete Hookes Initiative mit grundsätzlicher Offenheit und förderte das Vorhaben mit konkreten Maßnahmen. In Anerkennung des Potenzials eines solchen südafrikanisch-europäischen Austauschs ließ er ausführliche Informationsmaterialien zu den Ferienkursen an die von Hooke ausgewählten Studierenden versenden. Diese Broschüren dienten nicht nur der Vermittlung praktischer Hinweise zur Kursstruktur, sondern auch der inhaltlichen Einführung in die ästhetischen Zielsetzungen und theoretischen Grundannahmen der Darmstädter Veranstaltungen – mit dem Ziel, südafrikanischen Musiker:innen einen ersten Zugang zu einem Netzwerk zu ermöglichen, das die Neue Musik als transnationalen und diskursorientierten Raum verstand.[14]

Dieser erste Austausch zwischen Kapstadt und Darmstadt beschränkte sich keineswegs auf die angestrebte Teilnahme südafrikanischer Musikstudierender, sondern umfasste auch die gezielte Förderung kompositorischer Initiativen vor Ort. Ein exemplarisches Beispiel für diese intermediäre Tätigkeit stellt das Engagement Emelie Hookes für den südafrikanischen Komponisten Charles Dakin dar, der über ihre Vermittlung in Kontakt mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt trat. Dank Hookes Unterstützung erhielt Dakin die Adresse der Kranichsteiner Musikgesellschaft und wurde ermutigt, eigene Werke zur Begutachtung einzureichen – ein Schritt, der seine künstlerischen Ambitionen auf eine internationale Ebene überführte. In einem Schreiben an Wolfgang Steinecke bekundete Dakin seine Wertschätzung für Hookes Initiative, durch die er erstmals auf die Möglichkeit aufmerksam geworden sei, seine kompositorischen Arbeiten in Darmstadt zur Diskussion zu stellen.[15] Steinecke reagierte mit aufrichtigem Interesse, bat um Einsicht in Dakins Partituren und

[13] Brief von Emilie Hooke an Wolfgang Steinecke. 20. März 1952. IMD-Archiv (IMD-A100023-200483-13.1).
Brief von Emilie Hooke an Wolfgang Steinecke. 20. März 1952. IMD-Archiv (IMD-A100023-200483-14).
[14] Brief von Wolfgang Steinecke an Emilie Hooke. 6. April 1952. IMD-Archiv (IMD-A100023-200483-12).
[15] Brief von Charles Dakin an Wolfgang Steinecke. 11. Dezember 1952. IMD-Archiv (IMD-A100011-200222-18).

sprach eine Einladung zu den Ferienkursen 1953 aus – ein Akt institutioneller Anerkennung, der exemplarisch für die frühe Öffnung der Darmstädter Plattform gegenüber südafrikanischen Stimmen steht.[16]

Die ersten musikalischen Austauschprozesse zwischen Kapstadt und Darmstadt beschränkten sich keineswegs auf die individuelle Teilnahme einzelner Musikerinnen, sondern stellten vielmehr ein bedeutendes Element eines sich herausbildenden interkulturellen Dialogs dar. Dieser Dialog gründete auf der wechselseitigen Anerkennung heterogener musikalischer Ausdrucksformen und zielte auf die produktive Begegnung zwischen südafrikanischen Traditionen und den avantgardistischen Strömungen der Neuen Musik. Emelie Hooke ermöglichte es durch ihr weitreichendes Engagement südafrikanischen Musikerinnen, sich mit den aktuellen Entwicklungen des westlich geprägten Musikdiskurses auseinanderzusetzen, ohne dabei ihre eigene kulturelle Verankerung preiszugeben. Ihre Initiativen öffneten einen Zugang zu internationalen Plattformen, die es den Studierenden erlaubten, sich im Spannungsfeld zwischen lokaler Identität und globaler Ästhetik zu positionieren.

Hooke agierte in diesem Zusammenhang nicht lediglich als vermittelnde Instanz internationaler Bildungs- und Austauschmöglichkeiten, sondern als proaktive Gestalterin der südafrikanischen Musiklandschaft der 1950er Jahre. Ihre Tätigkeit umfasste nicht nur regelmäßige Vorträge in Kapstadt, sondern auch wiederkehrende Reisen nach Johannesburg, wo sie sich mit Nachdruck für die internationale Vernetzung südafrikanischer Musiker:innen einsetzte. In ihrer Rolle als Mentorin, Beraterin und kulturelle Fürsprecherin übernahm sie eine zentrale Funktion in der Orientierung junger Talente und wirkte nachhaltig auf deren künstlerische Selbstverortung und Professionalisierung im globalen Kontext.

Das Wirken Emelie Hookes als intermediäre Akteurin zwischen Kapstadt und Darmstadt erweist sich im Rückblick als von erheblicher Tragweite. Ihre Vermittlungsarbeit trug nicht nur zur Sichtbarmachung südafrikanischer Musik innerhalb der internationalen Neue-Musik-Diskurse bei, sondern initiierte auch langfristige transkulturelle Verflechtungen, deren Bedeutung weit über den unmittelbaren historischen Moment hinausreicht. Hookes Engagement veranschaulicht paradigmatisch die Rolle musikpädagogischer Akteurinnen im Prozess ästhetischer Transferbewegungen und macht deutlich, in welchem Maße

[16] Brief von Wolfgang Steinecke an Dakin. 1. Januar 1953. IMD-Archiv (IMD-A100011-200222-17).

künstlerische Netzwerke durch individuelle Initiative und institutionelle Unterstützung strukturell geformt werden können. Die durch sie initiierte Verbindung zwischen Kapstadt und Darmstadt steht exemplarisch für das Potenzial von Musik als Medium interkultureller Verständigung sowie für die nachhaltige Wirkung engagierter Kunstvermittlerinnen im internationalen Kulturdialog.

Ivan Bessis und die tunesisch-darmstädter Verbindung

Ein weniger beachtetes, aber aufschlussreiches Kapitel der frühen Interaktionen zwischen Darmstadt und Nordafrika ist die Korrespondenz zwischen Wolfgang Steinecke und Ivan Bessis, einem Musiker, Musikkritiker und Kulturvermittler mit Sitz in Tunis. Bessis, geboren 1916 und später langjähriger Generalsekretär der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (ISCM) sowie Herausgeber der Zeitschrift *Musique en jeu*, war eine Schlüsselfigur der transnationalen Musikvermittlung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er setzte sich intensiv für die Sichtbarmachung von Komponist:innen aus dem globalen Süden ein und forcierte die Öffnung westlicher Musikinstitutionen gegenüber nicht-europäischen Perspektiven. Seine Bemühungen um kulturelle Internationalisierung waren eng mit diplomatischen Netzwerken und künstlerischer Expertise verbunden, wobei sein Engagement nicht selten außerhalb formalisierter institutioneller Strukturen stattfand.

In den späten 1950er Jahren initiierte Bessis einen Austausch von musikalischem Material, darunter Partituren und Fachliteratur, mit dem Ziel, das Wissen über Neue Musik auch außerhalb Europas zugänglich zu machen. Die Briefe, die zwischen 1957 und 1959 überliefert sind, dokumentieren eine konkrete Bemühung, das IMD mit kulturellen Institutionen in Tunesien zu vernetzen – nicht zuletzt mit dem Ziel, junge tunesische Musiker:innen an internationale Entwicklungen heranzuführen.[17]

Bessis' Rolle als transkultureller Mittler zwischen Europa und Nordafrika ist besonders bemerkenswert, da sie jenseits institutioneller Fördermechanismen operierte. Der Austausch mit Darmstadt fand auf semi-informeller Ebene statt, gestützt durch persönliches Engagement und wechselseitige Anerkennung. Der Zugang zu Partituren und Informationsmaterialien wurde als essenziell für die

[17] Brief von Ivan Bessis an Wolfgang Steinecke. 17. September 1959. IMD-Archiv (IMD-A100004-200102-07). Brief von Ivan Bessis an Wolfgang Steinecke. 9. Dezember 1959. IMD-Archiv (IMD-A100004-200102-05). Brief von Wolfgang Steinecke an Ivan Bessis. 24. November 1959. IMD-Archiv (IMD-A100004-200102-06).

Etablierung zeitgenössischer Musikpraktiken vor Ort betrachtet – ein Ansatz, der die Rolle kultureller Infrastruktur als Voraussetzung für ästhetische Partizipation betont.

Der tunesisch-darmstädter Kontakt war damit Ausdruck eines frühen Bewusstseins für die Notwendigkeit dezentraler musikalischer Bildung und symbolischer Präsenz. Zugleich verdeutlicht der Fall, wie abhängig solche Initiativen von individuellen Akteuren und deren Durchhaltevermögen waren. Ohne langfristige institutionelle Anbindung oder strukturelle Förderung blieb die tunesische Verbindung episodisch – ein Beispiel für die prekäre Verfasstheit interkultureller Musiknetzwerke im globalen Süden.

Im Vergleich zu den Fällen Schiffer und Hooke, in denen Frauen als Vermittlerinnen agierten, erscheint die Rolle von Ivan Bessis paradigmatisch für jene männlich konnotierten, kulturpolitischen Figuren, die zwischen Staatsinstitutionen, Bildungsinitiativen und kulturellen Missionen agierten. Auch hier zeigt sich, wie sehr die Repräsentation afrikanischer Kontexte in Darmstadt von außermusikalischen Faktoren – etwa diplomatischer Initiative, kolonialer Nachgeschichte und individueller Mobilität – geprägt war. Der tunesische Fall erweitert somit das Verständnis von Netzwerkökonomie in der transnationalen Musikgeschichte und verweist zugleich auf die Fragilität symbolischer Inklusion ohne institutionelle Kontinuität.

Globale Öffnung unter Ernst Thomas: Afrikanische Initiativen am IMD (1962–1980)

Nach dem Tod Wolfgang Steineckes im Dezember 1961 übernahm Ernst Thomas im Jahr 1962 die Leitung der Darmstädter Ferienkurse. Unter seiner Direktion erfuhr die Institution tiefgreifende strukturelle und programmatische Veränderungen, die einerseits auf die zunehmende Konkurrenz durch andere aufstrebende Musikfestivals in Deutschland und Europa reagierten (Iddon 2006: 255–275), andererseits auf eine bewusste Internationalisierung des Kursprogramms abzielten. Thomas verfolgte eine Öffnung der Kurse über den euro-amerikanischen Raum hinaus und initiierte gezielt Kontakte zu Musiker:innen und Institutionen aus Afrika.

Diese Bemühungen manifestierten sich exemplarisch in Anmeldungen nigerianischer Musiker wie M. Akanni Jalaosho (1967) und Akin Euba (1968), deren angestrebte Teilnahme zwar letztlich nicht realisiert wurde, deren Interesse jedoch die weltweite Ausstrahlungskraft der Darmstädter Kurse unterstrich. In diesem Kontext ist die Entscheidung Thomas' hervorzuheben,

1966 Informationsmaterial über die Kurse systematisch auch über die Öffentliche Bibliothek von Johannesburg zu verbreiten.[18] Dieser Schritt verdeutlichte nicht nur ein wachsendes Bewusstsein für neue musikalische Diskurse in afrikanischen Kontexten, sondern war auch Ausdruck einer strategischen Sensibilisierung für die multilinguale Struktur afrikanischer Gesellschaften, wie Anfragen nach französisch- und spanischsprachigem Material dokumentieren.

Parallel dazu intensivierte sich die Korrespondenz des IMD mit diplomatischen Vertretungen wie dem Konsulat der Bundesrepublik Deutschland in Luanda sowie der Musikakademie von Angola – ein Indiz für das zunehmende kulturpolitische Gewicht des IMD auch außerhalb Europas.[19]

Besonders hervorzuheben ist das Interesse des südafrikanischen Dirigenten Anton Hartman (1918–1982), Leiter des Musikdepartments der South African Broadcasting Corporation (Theunissen 1996). In seiner Korrespondenz mit dem IMD äußerte Hartman den Wunsch, an den Kursen 1969 teilzunehmen, um sich mit führenden Vertreter:innen der internationalen Musikavantgarde auszutauschen. Er betonte seine Bekanntschaft mit Pierre Boulez und den Brüdern Kontarsky und unterstrich die Notwendigkeit, durch den Besuch der Ferienkurse Anschluss an zentrale Entwicklungen der Neuen Musik zu gewinnen. Hartmans Schreiben bezeugt ein tiefes Engagement für die internationale Vernetzung und verdeutlicht zugleich die Rolle Darmstadts als Knotenpunkt weltweiter musikalischer Dialoge.[20]

Auch Salah Ragab (1936–2008), ägyptischer Dirigent, Jazzpionier und Gründer der Cairo Jazz Band, bewarb sich um ein Stipendium für die Darmstädter Ferienkurse. Ragab hatte sich ab den 1960er Jahren als zentrale Figur der ägyptischen Jazzszene etabliert, insbesondere durch seine Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Saxophonisten Mac X. Spears sowie durch die spätere Kooperation mit Hartmut Geerken und Eduard Vizvari. 1968 übernahm Ragab die Leitung der Militärmusik in Ägypten und nutzte diese Position, um

[18] Brief von der Stadt Johannesburg – Öffentliche Bibliothek an Ernst Thomas. 7. Juni 1966. IMD-Archiv (IMD-A100064-202092-12).

[19] Brief vom Konsulat der Bundesrepublik Deutschland in Luanda an das IMD. 22. März 1968. IMD-Archiv (IMD-A100120-201333-01). Brief vom Konsulat der Bundesrepublik Deutschland in Luanda an die Redaktionsgemeinschaft Übersee in Frankfurt am Main. 7. November 1961. IMD-Archiv (IMD-A100087-202399-06).

[20] Brief von Anton Hartman an das IMD. 9. Mai 1969. IMD-Archiv (IMD-A100079-203021-16).

professionelle Musiker in Jazzgeschichte zu unterrichten und so ein institutionelles Fundament für Jazz in Ägypten zu schaffen.[21]

Die Aktivitäten der Cairo Jazz Band, darunter Konzerte an der American University in Kairo und Tourneen in Alexandria, dokumentieren das wachsende Interesse an Jazz als transkulturellem Ausdrucksmedium. Besonders bedeutsam wurde Ragabs Kooperation mit Sun Ra, dessen Ensemble bei mehreren Ägyptenreisen mit Ragab auftrat und Kompositionen wie „Egypt Strut" und „Dawn" einspielte. Auch Aufnahmen mit der deutschen Band Embryo und dem südafrikanischen Pianisten Abdullah Ibrahim erweiterten Ragabs internationales Profil.[22]

Die vom Magistrat der Stadt Darmstadt vergebenen Stipendien ermöglichten auch Bewerbern wie Ragab die Teilnahme an den Ferienkursen, wodurch die Stadt ihr internationales Renommee als Plattform für musikalischen Austausch festigte. Ragabs Beitrag verdeutlicht die Bedeutung solcher Programme für den interkulturellen Dialog und zeigt zugleich, wie individualisiertes Engagement institutionelle Inklusion ermöglichen kann.

Transnationale Vermittlungen: Austauschbeziehungen zwischen dem IMD, Madagaskar und Südafrika (1960–1980)

Im Zuge seiner Internationalisierung ab den frühen 1960er Jahren intensivierte das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD) seine Kontakte zu außereuropäischen Institutionen und Akteurinnen, darunter auf dem afrikanischen Kontinent. Eine zentrale Rolle bei der Etablierung und Pflege dieser Austauschbeziehungen spielten Emmy Zedler und Wilhelm Schlüter, langjährige Mitarbeiterinnen des IMD (Beal 2006, Schlüter 2006 : 33–50). Ihre Korrespondenzen und Netzwerkarbeiten belegen das Bestreben des Instituts, die Darmstädter Ferienkurse nicht nur als europäisches Zentrum musikalischer Avantgarde zu etablieren, sondern als Plattform für globale Dialoge über neue Musik.

Ein frühes Beispiel dieses transkulturellen Engagements stellt die 1964 begonnene Kooperation mit der Universitätsbibliothek von Tananarive (heute

[21] Brief von Hartfrid Schindler an das IMD. 27. Mai 1970. IMD-Archiv (IMD-A100067-202161-04).
Brief von Ernst Thomas an Hartfrid Schindler. 3. Juni 1970. IMD-Archiv (IMD-A100067-202161-03).
Brief von Hartfrid Schindler an Ernst Thomas. 23. Juli 1970. Deutsches Kulturinstitut Kairo. IMD-Archiv (IMD-A100067-202161-02).
[22] Curriculum Vitae von Salah Ragab. 1970. IMD-Archiv (IMD-A100067-202161-05).

Antananarivo) auf Madagaskar dar. Über den Austausch von Notenmaterial, Fachliteratur und Kursprogrammen hinaus entstand ein symbolträchtiger Kommunikationsraum, der die Öffnung der westlichen Musikmoderne für nicht-europäische Perspektiven beförderte. Die Zusammenarbeit mit Tananarive diente dabei nicht nur der Zirkulation ästhetischer Innovationen, sondern reflektierte auch ein institutionelles Interesse an der Dekolonisierung musikalischen Wissens.

Ein weiteres bedeutendes Beispiel transkontinentaler Vernetzung ist die Korrespondenz zwischen Wilhelm Schlüter und dem südafrikanischen Musikpädagogen Arthur W. Wegelin aus den Jahren 1971 und 1972. Wegelin, gebürtiger Niederländer und nach dem Zweiten Weltkrieg nach Südafrika emigriert, lehrte an der Universität von Port Elizabeth und war bereits 1959 Teilnehmer der Ferienkurse. Seine wiederholten Kontaktaufnahmen zum IMD verweisen auf eine langjährige Verbundenheit mit den ästhetischen und pädagogischen Entwicklungen der Darmstädter Szene und belegen gleichzeitig das Interesse südafrikanischer Musiker:innen an einer aktiven Teilhabe an transnationalen Diskursen über Neue Musik.

In den späten 1970er Jahren intensivierten sich diese Verbindungen weiter, etwa durch Kontakte zu Joop Stam vom Bloemfontein Experimental Music Centre (1976–1978) sowie durch Anfragen der Öffentlichen Bibliothek Johannesburg bezüglich Informations- und Partiturmaterialien. Diese Initiativen wurden maßgeblich durch Ernst Thomas, der seit 1962 als Nachfolger Wolfgang Steineckes die künstlerische Leitung des IMD innehatte, unterstützt und zeugen vom institutionellen Bestreben, neue Musik auch in linguistisch und kulturell vielfältigen Kontexten Afrikas zu verankern.

Die archivalisch dokumentierten Interaktionen zwischen dem IMD und Akteurinnen aus Madagaskar, Pretoria, Bloemfontein und Johannesburg offenbaren ein komplexes Geflecht kultureller Übersetzungsprozesse. Sie verweisen auf das IMD als intermediären Ort symbolischer Teilhabe, an dem musikalische Bildung, ästhetische Innovation und internationale Netzwerke zusammengeführt wurden. Diese Austauschbeziehungen trugen nicht nur zur Erweiterung des westlich geprägten Neuen-Musik-Diskurses bei, sondern ermöglichten es auch afrikanischen Akteurinnen, eigene Perspektiven in globale musikalische Modernen einzuschreiben.

Jeanne Zaidel-Rudolph und das IMD: Förderantrag und transnationale Studienambitionen (1974–1976)

Im Zeitraum zwischen 1974 und 1976 trat Jeanne Zaidel-Rudolph (*1948) in Kontakt mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD), um ihre künstlerische Entwicklung gezielt voranzutreiben. Nach ihrem grundständigen Studium in Klavier, Komposition und Musikwissenschaft an der Universität Pretoria zog Zaidel-Rudolph 1973 nach London, um am renommierten Royal College of Music ihre pianistischen Fähigkeiten unter der Anleitung von Prof. John Lill (*1944) zu vertiefen. In diesem transnationalen Bildungszusammenhang erkannte sie früh die zentrale Bedeutung der Darmstädter Ferienkurse als Plattform für avancierte ästhetische Diskurse und internationale Vernetzung. Mit dem Ziel, an den Kursen des Jahres 1974 teilzunehmen, stellte sie einen Antrag auf eine Teilförderung in Höhe von 50 %, da ihre finanziellen Mittel während ihres Europaaufenthalts stark begrenzt waren. Ihrer Bewerbung war ein handschriftliches Empfehlungsschreiben György Ligetis beigefügt, das nicht nur ihre technische Kompetenz, sondern auch ihr künstlerisches Potenzial und ihr reflektiertes Interesse an der zeitgenössischen Musikszene eindrucksvoll unterstrich. Zaidels Vorstoß zeugt von einem frühen Bewusstsein für die Notwendigkeit internationaler Mobilität im Kontext musikalischer Professionalisierung sowie vom Bestreben, sich in transkulturelle ästhetische Debatten aktiv einzubringen.[23]

Im Jahr 1974 nahm Jeanne Zaidel-Rudolph an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, wo ihre Komposition *Reaction* für Klavier, Violoncello und Schlagzeug zur Probenarbeit und öffentlichen Aufführung ausgewählt wurde. Dieses Werk stellt ein paradigmatisches Beispiel ihrer kompositorischen Handschrift dar, die sich durch eine reflektierte Auseinandersetzung mit strukturellen Gegensätzen und symbolisch aufgeladenen klanglichen Prozessen auszeichnet. In *Reaction* thematisiert Zaidel-Rudolph die Dialektik von Einheit und Zersetzung, wobei sie die musikalische Form als metaphorischen Raum für gesellschaftliche und psychologische Spannungsverhältnisse begreift.[24] Die Komponistin selbst charakterisierte das Werk als klangliche Manifestation eines

[23] Brief von Jeanne Zaidel an Ernst Thomas ([1974]). IMD Archiv (IMD-A100058-201189-12).

[24] Anmeldung von Jeanne Zaidel zu den Ferienkursen. IMD Archiv (IMD-A100402-201821-20).
Datum: 10. Juli 1974. Das Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) verwahrt unter der Signatur IMD-M-11164 die historische Tonaufnahme der Uraufführung von Reaction am 7. August 1974, interpretiert von den international renommierten Interpreten Herbert Henck (Klavier), Siegfried Palm (Violoncello) und Christoph Caskel (Schlagwerk). Diese dokumentierte Aufführung stellt einen markanten Referenzpunkt in der Rezeption des kompositorischen Schaffens von Jeanne Zaidel-Rudolph im Kontext der Darmstädter Ferienkurse dar und bezeugt zugleich die frühzeitige Anerkennung ihres Werks im Kreis der europäischen Avantgarde.

universellen Entropieprozesses, der in Gang gesetzt wird, sobald eine Reaktion gegen ein bestehendes Ordnungsgefüge erfolgt.[25]

Der formale Aufbau des Stücks ist um den Kontrast zwischen kohärenter Geschlossenheit und destruktiver Auflösung herum konzipiert. Im Abschnitt „Unity“ entfaltet sich eine gleichberechtigte, harmonische Interaktion zwischen den beteiligten Instrumentalisten, in der keine hierarchische Dominanz besteht. Die Musiker:innen reagieren in einer Art kooperativer Responsivität aufeinander, wobei die klangliche Textur durch die Verwendung von reinen Quarten und Quinten strukturiert wird – Intervalle, die hier als symbolische Träger von Stabilität und Ordnung fungieren. Eine repetitive Fünf-Ton-Gruppe etabliert zusätzlich eine rhythmische Konvergenz, die das Ensemble in einem quasi-ritualisierten Motiv bindet. Doch dieser Zustand des Gleichgewichts wird durch ein tiefes, eruptives Klavierintervall unterbrochen, das als „subversiver“ Akt der Auflehnung gegen die kompositorische Autorität zu verstehen ist.

Daraufhin folgt ein Abschnitt freier Improvisation, in dem die Musiker:innen sich durch individuelle Ostinato-Figuren emanzipieren und damit die zuvor etablierte Einheit gezielt unterminieren. Diese klangliche Fragmentierung erreicht ihren dramatischen Höhepunkt, als ein vehementer Schlag auf das Tom-Tom – als autoritatives Zeichen der Reorganisation – ungehört verhallt, da die Interpreten in ihren solipsistischen Klangaktionen verharren. Der epiloghafte Abschnitt des Werks veranschaulicht schließlich den irreversiblen Zerfall der musikalischen Struktur, wobei die Desintegration als Sinnbild für das Scheitern kollektiver Kohärenz erscheint.

Im Jahr 1975 intensivierte Zaidel ihre kompositorischen Studien durch die Aufnahme eines Aufbaustudiums an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg bei György Ligeti, einem der prominentesten Vertreter der europäischen Nachkriegsavantgarde. Diese Phase markierte eine entscheidende Weiterentwicklung ihres kompositorischen Vokabulars im Spannungsfeld zwischen struktureller Kontrolle und klanglicher Autonomie.[26]

1976 stellte Zaidel-Rudolph erneut einen Antrag beim Internationalen Musikinstitut Darmstadt, diesmal aus ihrer Position an der University of the Witwatersrand in Johannesburg heraus. Sie ersuchte um finanzielle Unterstützung zur Deckung der Reise- und Aufenthaltskosten für ihre erneute

[25] Die Beschreibung des Werks Reaction von Jeanne Zaidel ist auf ihrer Website verfügbar, abgerufen am 20. November 2024. https://jeannezaidel-rudolph.com/Reaction/index.php/

[26] Brief von Jeanne Zaidel an Ernst Thomas, datiert auf den 21. April 1976, im IMD Archiv (IMD-A100058-201189-11).

Teilnahme an den Ferienkursen. Im selben Jahr wurden zwei ihrer Werke – 5 Stücke für zwei Flöten, zwei Klarinetten und Sopran sowie *Alle dabei* für Klarinette, Posaune, Klavier und Violoncello – im Rahmen des Konzertprogramms aufgeführt. Diese Präsentationen zeugen von ihrer fortgesetzten internationalen Sichtbarkeit und dokumentieren ihren Beitrag zu einem südafrikanischen Diskurs innerhalb der globalen Bewegung der Neuen Musik.[27]

Das kompositorische Œuvre von Jeanne Zaidel-Rudolph lässt sich paradigmatisch als ästhetische Artikulation interkultureller Verflechtungen innerhalb der südafrikanischen Gegenwartsmusik verstehen. Wie Ferreira (1995) in seiner musikanalytischen Untersuchung herausarbeitet, basiert Zaidel-Rudolphs kompositorische Praxis auf der bewussten Integration afrikanischer Idiome – darunter pentatonische Skalen, polyrhythmische Schichtungen sowie der Einbezug traditioneller vokaler Idiome und Instrumentalklänge – in ein strukturell und harmonisch westlich geprägtes Klangidiom. Diese synthetische Verfahrensweise generiert eine Musik, die nicht lediglich ästhetisch eklektizistisch ist, sondern vielmehr eine genuin postkoloniale Ausdrucksform darstellt, die kulturelle Hybridität als konstitutives Merkmal affirmiert.

Zaidel-Rudolphs Ansatz ist in einem gesellschaftlichen Kontext situiert, der durch den Übergang von der Apartheid zu einer pluralistisch-demokratischen Ordnung geprägt ist. Ihre Musik kann insofern als kulturelles Medium der Versöhnung gelesen werden, das den Versuch unternimmt, divergente kulturelle Erinnerungsräume in einen produktiven Dialog zu überführen. Interkulturalität wird hier nicht als bloßes stilistisches Ornament verstanden, sondern als strukturbildendes Prinzip einer kompositorischen Praxis, die zugleich lokal verankert und global dialogfähig ist.

Jorritsma (2001) erweitert diese Perspektive, indem sie Zaidel-Rudolph in einen komparativen Diskurs mit anderen zentralen Musikerinnen der südafrikanischen Musikgeschichte stellt, namentlich Prinzessin Constance Magogo – Repräsentantin zulu-mündlicher Musiktraditionen – sowie Rosa Nepgen, deren Schaffen stark im afrikaansen Liedrepertoire verwurzelt ist. Diese vergleichende Einordnung hebt Zaidel-Rudolphs Rolle als kulturelle Mittlerin hervor, die zwischen distinkten musikalischen und gesellschaftlichen Sphären oszilliert und somit zur Etablierung einer multiperspektivischen musikalischen Identität im postkolonialen Südafrika beiträgt.

[27] Anmeldung von Jeanne Zaidel zu den Ferienkursen. 21. April 1976. IMD Archiv (IMD-A100402-201821-19).

Die Interkulturalität in Zaidel-Rudolphs Werk erschöpft sich demnach nicht in oberflächlichen Anleihen oder eklektischen Adaptionen afrikanischer Klangphänomene. Vielmehr manifestiert sich darin ein reflektierter Prozess ästhetischer Verhandlung, der auf der gleichwertigen Koexistenz und Wechselwirkung divergenter musikalischer Semiosphären beruht. In ihrer Musik entsteht ein diskursiver Raum, in dem Fragen von kultureller Zugehörigkeit, postkolonialer Erinnerung, Hybridität und künstlerischer Agency verhandelt werden. Zaidel-Rudolphs Œuvre fungiert somit nicht nur als musikalisches Zeugnis für die komplexe kulturelle Topografie des zeitgenössischen Südafrikas, sondern auch als theoretisch anschlussfähiges Modell für eine musikethnologische und kompositionsästhetische Reflexion über Interkulturalität im globalen Kontext.

Wilhelm Schlüter und das IMD als Schnittstelle für die Erforschung afrikanischer Avantgardemusik in den 1970er Jahren

Im Verlauf der 1970er Jahre lässt sich im deutschsprachigen Raum eine zunehmende konzeptuelle und institutionelle Hinwendung zu außereuropäischen Musikpraktiken beobachten, wobei sich ein gesteigertes analytisches und kulturpolitisches Interesse auf die emergenten avantgardistischen Ausdrucksformen auf dem afrikanischen Kontinent richtete. Eine Schlüsselrolle in der Vermittlung zwischen deutschen Forschungsperspektiven und diesen neuen musikalischen Strömungen spielte Wilhelm Schlüter, Mitarbeiter am Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD). In diesem Kontext ist die Korrespondenz mit Dr. Wolfgang Sichardt (1911–2002) aus Wiesbaden besonders aufschlussreich: Der Musikpädagoge und Wissenschaftler wandte sich an das IMD mit dem ausdrücklichen Wunsch, vertiefte Einblicke in die zeitgenössische Musik Afrikas zu erhalten. Sein Anliegen umfasste konkrete Nachfragen nach didaktisch relevanten Materialien, Namen profilierter Komponisten, Werkverzeichnissen, Informationen zu existierenden Studios für elektronische Musik auf dem afrikanischen Kontinent sowie etwaigen Archivbeständen im IMD, die zur vertieften Erforschung dieses Themenfelds beitragen könnten. Die Anfrage Sichardts unterstreicht das IMD nicht nur als Aufführungsplattform, sondern auch als wissensvermittelnde Institution mit wachsender Bedeutung für die internationale Musikforschung.[28]

[28] Brief von Wolfgang Sichardt an Schlüter, Wilhelm (1974-06-23). IMD Archiv (IMD-A100046-200947-02).

Als Reaktion auf die Anfrage von Dr. Wolfgang Sichardt übernahm Wilhelm Schlüter, eine zentrale Figur im Netzwerk des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), die Funktion eines Vermittlers zwischen wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und verfügbaren Ressourcen. In seiner Antwort verwies Schlüter auf einschlägige Ansprechpartner und weiterführende Materialien, die eine erste Annäherung an die vielschichtigen Entwicklungen der afrikanischen Kunstmusik ermöglichen sollten. Besonders empfahl er den Kontakt zu Franz Peter Goebels, einem Pianisten und Hochschullehrer, der über vertiefte Kenntnisse im Bereich der zeitgenössischen Musik Afrikas verfügte – nicht zuletzt aufgrund seiner persönlichen wie auch institutionellen Verflechtungen mit afrikanischen Musikschaffenden. Ergänzend dazu verwies Schlüter auf den Beitrag „Die Entwicklung des Musiklebens in Afrika: Ein erster Überblick", erschienen 1968 in der *Instrumenten-Zeitschrift*, den er als einführende Lektüre für all jene empfahl, die sich mit der historischen und ästhetischen Genese afrikanischer Musiktraditionen im Kontext moderner Entwicklungen auseinandersetzen wollten.[29]

Im Verlauf der 1970er Jahre rückten kompositorische Positionen afrikanischer Herkunft zunehmend ins Blickfeld musikbezogener Diskurse, sowohl unter Interpreten als auch innerhalb der wissenschaftlichen Community. Ein exemplarischer Fall ist die Anfrage des Pianisten Peter Schmalfuss (1937–2008) an das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD), in der er gezielt nach Klavierwerken afrikanischer Komponist:innen suchte.[30] Wilhelm Schlüter, erneut in der Rolle des vermittelnden Archivars, reagierte auf diese Anfrage mit einem Hinweis auf die begrenzte Verfügbarkeit entsprechender Repertoires, insbesondere aus dem subsaharischen Raum, und verwies auf die damalige

[29] Brief von Wilhelm Schlüter an Wolfgang Sichardt (1974-06-28). IMD Archiv (IMD-A100046-200947-01). In einer E-Mail vom 16. Oktober 2024 teilte Prof. Dr. phil. habil. Martina Sichardt mit, dass ihr Vater, Dr. Wolfgang Sichardt, regelmäßig Vorträge über aktuelle Entwicklungen der Neuen Musik hielt, insbesondere im Rahmen kleiner, exklusiv konzipierter Veranstaltungen in der Musikbibliothek, die sich an ein ausgewähltes Fachpublikum richteten. In diesem Kontext könnte auch sein Interesse an der zeitgenössischen Musik außereuropäischer Provenienz entstanden sein – ein bemerkenswerter Aspekt, der auf eine damals seltene interkulturelle Offenheit hinweist.
Darüber hinaus sei ihr Vater bekannt dafür gewesen, ausländische Promovierende aktiv zu unterstützen, indem er Recherchen in deutschen Archiven für sie übernahm – eine Praxis, die auch im Rahmen seiner Korrespondenz mit Wilhelm Schlüter eine Rolle gespielt haben könnte. Der Umstand, dass sein Schreiben von seiner Privatadresse aus erfolgte, legt jedoch nahe, dass es sich hierbei um eine persönliche Initiative handelte, die über dienstliche Verpflichtungen hinausging. Sichardts Bestrebungen lassen sich als Ausdruck eines erweiterten Verständnisses von Musikvermittlung lesen, das sich nicht nur auf bibliothekarische Routinen beschränkte, sondern gezielt auf die Integration außereuropäischer Perspektiven in die Diskurse der Neuen Musik abzielte. Seine Aktivitäten stehen exemplarisch für eine intellektuelle Haltung, die transkulturelle Musikprozesse bereits zu einem Zeitpunkt ernst nahm, als diese im mitteleuropäischen Wissenschafts- und Konzertbetrieb noch marginalisiert waren.
[30] Brief von Peter Schmalfuss an IMD. 08. Juli 1975. IMD Archiv (IMD-A100049-200993-06).

Schwierigkeit, konkrete Komponistennamen zu benennen. Gleichwohl empfahl er das grundlegende Werk *The Music of Africa* des ghanaischen Komponisten und Ethnomusikwissenschaftlers J. H. Kwabena Nketia, das 1974 publiziert wurde und als umfassende Darstellung afrikanischer Musiktraditionen große Anerkennung fand.[31] Ergänzend schlug Schlüter vor, den Kontakt zu Franz Peter Goebels zu suchen, dessen ausgedehnte Reisen in mehrere subsaharische Länder sowie dessen enge Beziehungen zu zahlreichen afrikanischen Komponisten ihn als wertvolle Informationsquelle erscheinen ließen.[32]

Die Tätigkeit Wilhelm Schlüters als Vermittler wirft ein aufschlussreiches Licht auf die komplexen Dynamiken des interkulturellen Austauschs in der postkolonialen Ära, insbesondere in einer Phase wachsender Sensibilität gegenüber nicht-westlichen ästhetischen Konzepten innerhalb der westlichen Musikforschung. Die 1970er Jahre markieren in diesem Kontext eine bedeutsame Übergangsperiode, in der sowohl eine zunehmende Anerkennung kompositorischer Innovationen aus afrikanischen Kontexten als auch ein verstärktes Bewusstsein für die Notwendigkeit kollaborativer Dialoge zwischen europäischen Institutionen und afrikanischen Künstlern zu beobachten ist. Schlüters Korrespondenz mit verschiedenen Akteuren dokumentiert exemplarisch diese wachsende Offenheit gegenüber außereuropäischen Perspektiven innerhalb der westlich dominierten Diskurse zur zeitgenössischen Musik.

In besonderer Weise trat Franz Peter Goebels (1920–1988) als vermittelnde Figur in Erscheinung. Der Pianist und Hochschullehrer, der über langjährige Erfahrungen durch Aufenthalte in mehreren afrikanischen Ländern verfügte, fungierte als wichtiger Ansprechpartner für Forschende und Musiker, die sich für avantgardistische afrikanische Musik interessierten. Seine Aktivitäten waren Teil größerer, oftmals informeller diplomatischer Austauschprozesse, bei denen persönliche Netzwerke sowie unmittelbare Erfahrungen als wesentlich für den Transfer von Wissen und ästhetischen Konzepten galten. Goebels' Engagement trug maßgeblich zur Sichtbarmachung bislang marginalisierter kompositorischer Positionen aus Subsahara-Afrika im europäischen Kontext bei.

Eine zentrale epistemologische Rolle in dieser Bewegung kommt dem ghanaischen Komponisten und Ethnomusikwissenschaftler J. H. Kwabena Nketia zu. Sein Werk *The Music of Africa* (1974) stellte nicht nur eine methodisch reflektierte Auseinandersetzung mit afrikanischen Musiktraditionen dar,

[31] J. H. Kwabena Nketia, The Music of Africa (London: Victor Gollancz, 1974).
[32] Brief von Wilhelm an Peter Schmalfuss. 01. September 1975. IMD Archiv (IMD-A100049-200993-05).

sondern etablierte zugleich einen bedeutenden Referenzpunkt innerhalb der westlichen Rezeption afrikanischer Musikkulturen. Nketia gelang es, die Trennlinien zwischen ethnologischer Feldforschung und kompositorischer Praxis zu überwinden und somit neue Perspektiven auf das Zusammenspiel von Tradition und Innovation im afrikanischen Musikdenken zu eröffnen.

Die Auseinandersetzungen Schlüters mit deutschen Musikern und Wissenschaftlern wie Wolfgang Sichardt und Peter Schmalfuss sowie seine Verweise auf die Expertise von Goebels und Nketia illustrieren nicht nur das gestiegene Interesse an afrikanischen Musikpraktiken, sondern auch die strukturellen Asymmetrien, die diesen Austausch bisweilen prägten. Die Schwierigkeit, konkrete Komponistennamen oder zugängliche Partituren aus Subsahara-Afrika zu identifizieren, verweist auf tiefere infrastrukturelle und archivarische Defizite, die einer gleichberechtigten Integration afrikanischer Positionen in globale Musikkanons entgegenstanden. Gleichzeitig spiegeln diese Interaktionen auch das Bemühen wider, durch institutionelle und persönliche Vermittlungsprozesse neue Wege der Repräsentation und Rezeption afrikanischer Avantgardemusik zu eröffnen.

Der Blick auf diese Vermittlungsaktivitäten erlaubt eine differenzierte Betrachtung der Konstellationen kultureller Übersetzung in einer Zeit des Umbruchs. Während das gestiegene Interesse westlicher Akteure an afrikanischer Musik als Ausdruck wachsender Offenheit zu bewerten ist, bleibt doch festzuhalten, dass viele dieser Initiativen weiterhin aus einer eurozentrisch geprägten Wissensstruktur heraus operierten. Die dialogischen Versuche, afrikanische Komponist:innen in die Debatten um Neue Musik zu integrieren, waren stets eingebettet in institutionelle Machtverhältnisse, die den Austausch potenziell asymmetrisch gestalteten.

Nichtsdestoweniger kann Wilhelm Schlüters Tätigkeit als signifikanter Beitrag zur Öffnung und Internationalisierung des IMD gewertet werden. Seine Empfehlungen, Kontakte und bibliographischen Hinweise stellten erste Schritte hin zu einer globaleren Musikvermittlung dar, in der afrikanische Stimmen nicht nur als Objekte ethnologischen Interesses, sondern als eigenständige Akteure einer globalen musikalischen Moderne in Erscheinung traten. Diese Bemühungen legten – trotz ihrer Begrenzungen – wichtige Grundlagen für die spätere, vertiefte Auseinandersetzung mit afrikanischen Avantgarden und den nachhaltigen Aufbau transkultureller musikalischer Netzwerke.

Interkulturelle Avantgarde: Kevin Volans und die Darmstädter Impulse der 1970er Jahre

Das kompositorische Schaffen Kevin Volans' erfuhr durch seine Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen im Jahr 1972 eine entscheidende Wendung.[33] Im darauffolgenden Jahr ließ sich Volans dauerhaft in Deutschland nieder und nahm ein Studium an der Hochschule für Musik Köln auf, wo er unter der Anleitung von Karlheinz Stockhausen arbeitete. Diese Phase war geprägt von intellektuellen Auseinandersetzungen und ästhetischen Brüchen, beeinflusst durch enge Verbindungen zu Vertretern der damaligen musikalischen Avantgarde wie Walter Zimmermann, Chris Newman und Michael von Biel. Innerhalb dieses diskursiven Umfelds entwickelte Volans eine zunehmend kritische Haltung gegenüber den dominanten kompositorischen Paradigmen, insbesondere dem Serialismus, und formulierte in *Monkey Music* (1976) ein frühes Manifest seiner ästhetischen Emanzipation (Scherzinger 2008: 209–235; Gilmore 2011: 37–44; Ziech 2017).

Die unter dem Etikett der „Neuen Einfachheit" subsumierte Kölner Bewegung, der Volans nahestand, war weniger Ausdruck reduktionistischer Komplexitätsvermeidung als vielmehr eine epistemologische Neuausrichtung kompositorischen Denkens. Es ging um die bewusste Rehabilitierung musikalischer Verfahren wie Tonalität, regelmäßiger Metrik, motivischer Wiederholung sowie Zitat und Paraphrase – Kategorien, die im dogmatischen Diskurs der Nachkriegsmoderne als obsolet galten. Mit *Monkey Music* legte Volans ein technisch anspruchsvolles Werk vor, das seine Absage an teleologische Geschichtsmodelle der Musik und zugleich den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit afrikanischen Musikkulturen markierte.

Während seiner Kölner Jahre intensivierte Volans seine Beschäftigung mit afrikanischer Musik – eine Auseinandersetzung, die durch mehrere Reisen nach Südafrika zusätzlich befeuert wurde. Die dort gemachten Erfahrungen veranlassten ihn, traditionelle Vorstellungen musikalischer Form und Zeitlichkeit kritisch zu hinterfragen. Volans beobachtete, dass viele afrikanische Musikpraktiken sich gängigen formalen Kategorisierungen entzogen, was er als erfrischende Abkehr von den rigiden Zwängen des Serialismus empfand. Diese Einsichten führten zu einer tiefgreifenden Reflexion über die Rezeption von Musik im kulturellen Kontext und zur Entwicklung einer kompositorischen Ästhetik, die sich von westlich kodifizierten Begriffen von Form und

[33] Anmeldung von Kevin Volans für die Darmstädter Ferienkurse. 26. Juni 1972. IMD-Archiv (IMD-A100402-201808-13).

Entwicklung emanzipierte. Afrikanische Musik erschien ihm nicht nur als formal offen, sondern auch als angstfrei gegenüber Veränderung – ein Gegensatz zur europäischen Tradition, die oft von einer Vorstellung des Fortschritts durch Überwindung geprägt sei.

Volans' interkulturelles Denken und Schaffen stehen exemplarisch für eine Komponistengeneration der 1970er Jahre, die sich mit der ideologischen Hypothek des Serialismus auseinandersetzte und in den 1980er Jahren nach neuen, nicht eurozentrischen Paradigmen suchte. Die afrikanischen Musikkulturen boten Volans eine alternative Erfahrungswelt, frei von normativem Formdruck und hermeneutischer Überdetermination – ein künstlerisches Gegenmodell, das sein kompositorisches Selbstverständnis nachhaltig prägte (Taylor 1995).

In seiner Musik bemühte sich Volans, kompositorische Standards für eine multikulturelle Gesellschaft zu etablieren, die auf Gleichberechtigung und ästhetischem Austausch beruht. Werke wie *Matepe* (1982) und *White Man Sleeps* (1982) sind exemplarisch für diese Haltung: Sie bemühen sich nicht um oberflächliche Fusion, sondern um eine genuin integrative kompositorische Sprache, in der afrikanische und europäische Idiome in produktiven Spannungsverhältnissen zueinander treten (Blake 2005). In diesem Kontext wird Volans' Werk zu einem Laboratorium interkultureller Musikpraxis, das nach neuen Bedeutungen im Überschneidungsraum divergenter musikalischer Traditionen sucht.[34]

Die Bekanntschaft mit dem amerikanischen Komponisten Morton Feldman markierte für Kevin Volans einen weiteren Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung. Feldmans ästhetischer Ansatz eröffnete Volans neue Perspektiven jenseits dogmatischer Strenge und ermöglichte ihm die Öffnung hin zu anderen Kunstformen, insbesondere der bildenden Kunst. Diese interdisziplinäre Ausweitung seines künstlerischen Horizonts verdankte sich nicht zuletzt dem transmedialen Denken Feldmans, das Volans zu zahlreichen Begegnungen mit bildenden Künstlern führte. Die auditiven „Klanglandschaften" des kanadischen Komponisten und Klangökologen R. Murray Schafer fanden darüber hinaus starke Resonanz in Volans' Reflexion über das Verhältnis von Klang, Raum und Architektur (Lucia 2011: 63–65).

[34] White Man Sleeps: Composer's Statement
[http://kevinvolans.com/essays/white-man-sleeps-composers-statement/]
Zugriff am 23. November 2024.

Diese Impulse veranlassten Volans, seine kompositorischen Strategien neu zu denken, wobei er tradierte Vorstellungen von musikalischer Form, Klangorganisation und kultureller Zugehörigkeit radikal hinterfragte. Die bewusste Integration diverser musikalischer Traditionen und disziplinärer Kontexte verfolgte das Ziel, eine reflektierte musikalische Sprache zu etablieren, die den vielschichtigen Realitäten einer postkolonialen und transkulturellen Gegenwart Rechnung trägt. Die Darmstädter Erfahrungen stellen in diesem Zusammenhang nicht nur eine entscheidende Phase der ästhetischen Neuorientierung dar, sondern auch die institutionelle Verankerung Volans' als Vermittler zwischen afrikanischen und europäischen Musikkulturen – eine Funktion, die ihn zu einem wichtigen Protagonisten künftiger interkultureller Kompositionsansätze machte.

Mit der Übernahme der künstlerischen Leitung des IMD durch Friedrich Hommel im Jahr 1981 setzte eine umfassende Internationalisierung der Darmstädter Ferienkurse ein. In enger Kooperation mit Wilhelm Schlüter verfolgte Hommel zwischen 1982 und 1994 die strategische Neuausrichtung der Kurse im Sinne einer ästhetischen Pluralität und einer Öffnung gegenüber außereuropäischen Musiktraditionen. Im Zentrum dieser Initiative stand das Bemühen, Darmstadt als Laboratorium für ein experimentelles, multikulturelles und polystilistisches Musikdenken zu etablieren – eine Vision, die auf die konzeptuelle Erweiterung des westlich geprägten Avantgardebegriffs abzielte (Custodis 2012; Iddon 2012; Mahnkopf 2012, Heiter und Schmidt 2025).

Besonders in den 1980er Jahren gelang es Hommel, die Rolle der Medien – insbesondere des Rundfunks und der Fachpresse – produktiv in das Konzept der Ferienkurse zu integrieren und deren internationale Sichtbarkeit signifikant zu steigern. In dieser Periode wurde Kevin Volans zu einer Stimme für Komponist:innen, die Fragen nationaler und kultureller Identität aus einer transkulturellen Perspektive thematisierten. Als weißer Südafrikaner europäischer Herkunft reflektierte Volans zunehmend seine eigene kulturelle Verortung, insbesondere nachdem er feststellte, dass seine Selbstidentifikation als Europäer in Europa selbst keineswegs selbstverständlich anerkannt wurde. Diese biographisch-politische Erfahrung mündete in eine tiefgreifende künstlerische Auseinandersetzung mit den Begriffen „weiße afrikanische Identität" und „musikalische Zugehörigkeit" (Volans 2011b).

Hommel erkannte früh das Potenzial dieser Perspektive für seine internationale Programmatik. In einem Schreiben vom 14. Februar 1984, als Volans an der Universität von Natal in Durban lehrte, lud er ihn zur Mitwirkung als Dozent an den Darmstädter Ferienkursen ein. Im selben Brief äußerte Hommel den

Wunsch, auch John Cage erneut nach Darmstadt einzuladen, um dessen früheren Einfluss wieder stärker zur Geltung zu bringen. Das Programm der Kurse 1984 reflektierte diese Ambitionen deutlich: Neben Cages Werken wurde Volans' GARU, komponiert für ein traditionelles ghanaisches Perkussionsensemble, aufgeführt – ein klares Zeichen für die programmatische Einbindung afrikanischer Musikpraktiken.[35]

Während der Ferienkurse von 1984 präsentierte Volans Werke wie *White Man Sleeps*, *Mbira*, *Matepe* und *Leaping Dance*, die in exemplarischer Weise den Versuch einer Synthese afrikanischer und europäischer Ästhetiken repräsentieren. Diese Werke fungierten als künstlerische Reaktionen auf die politische Realität des Apartheid-Regimes und eröffneten zugleich neue Räume für einen transkulturellen Dialog.[36] Volans' Faszination für afrikanische Musik lag insbesondere in ihrer Auflösung traditioneller Formmodelle und ihrer Unabhängigkeit von europäischen Fortschrittsnarrativen. Die Konvergenz von struktureller Offenheit und kultureller Vielstimmigkeit wurde zum Leitmotiv seines Schaffens, das auf eine universale kompositorische Sprache abzielte (Dominick 1985: 274–291).

In seinen Beiträgen zu den Ferienkursen von 1986 vertiefte Volans diese Fragestellungen, insbesondere im Hinblick auf die Dialektik von persönlicher Ausdruckskraft und öffentlicher Rezeption. Er forderte seine Studierenden auf, sich über den bestehenden musikalischen Wortschatz hinauszubewegen und betonte, dass der kompositorische Akt erst dort beginne, wo normative Sprachsysteme versagen. Die bei Stockhausen erworbenen analytischen und methodischen Kompetenzen bildeten hierbei das Fundament für ein kompositorisches Selbstverständnis, das auf Offenheit, Kontingenz und kontextueller Reflexivität beruhte.

Volans' Präsenz in Darmstadt war somit nicht bloß Ausdruck individueller Karriereförderung, sondern ein wesentlicher Beitrag zur Etablierung eines postkolonialen Verständnisses von Musikproduktion. Seine Arbeit steht exemplarisch für die Transformation Darmstadts von einem exklusiv westlich dominierten Zentrum zu einem Ort interkultureller musikalischer Begegnung, in dem europäische und afrikanische Positionen auf Augenhöhe verhandelt werden konnten.

---

[35] Brief von Friedrich Hommel an Kevin Volans. 14. Februar 1984. IMD-Archiv (IMD A100426-202545-08)

[36] Funkpanorama Neue Musik III. Kevin Volans: Afrikanische Paraphrasen. Audio archiviert im IMD-Archiv (IMD-M-26935). Siehe auch: Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1984 in Darmstadt. Komponistenforum. 21.07.1984. Johannes Fritsch: Einführung / Vortrag (Originalton) Kevin Volans / Vortrag (Originalton) Costin Miereanu. IMD-Archiv (IMD-M 26857).

Das Goethe-Institut Lagos und die Öffnung der Darmstädter Ferienkurse für afrikanische Perspektiven in den 1990er Jahren

Die 1990er Jahre markieren eine signifikante Phase in der institutionellen Geschichte der Darmstädter Ferienkurse, in der unter der programmatischen Leitung von Friedrich Hommel und Wilhelm Schlüter eine strategische Öffnung gegenüber nichtwestlichen Musikkulturen vollzogen wurde. Dieses Jahrzehnt stand exemplarisch für eine ästhetische wie geopolitische Erweiterung des musikalischen Diskurses, innerhalb dessen insbesondere afrikanische Kulturkontexte verstärkt in den Fokus rückten (Iddon 2012). Im Zentrum dieser transkulturellen Neuorientierung stand die Kooperation mit dem Goethe-Institut in Lagos, Nigeria, das sich in jenen Jahren als vermittelnde Instanz zwischen kontinentaleuropäischer Avantgarde und westafrikanischer Musiktradition profilierte.

Eine Schlüsselrolle in dieser konzeptionellen Annäherung kam dem Komponisten Eugen-Mihai Márton zu, der seit 1988 mit seiner Frau, der Musikwissenschaftlerin Renate Albertsen Márton, in Lagos lebte. Márton artikulierte gegenüber dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) das Bestreben, seine durch die westafrikanische Realität geprägten ästhetischen Erfahrungen produktiv in den europäischen Kompositionsdiskurs einzubringen. In einem Schreiben an das IMD schlug er im Rahmen der „Internationalen Seminare von Lüneburg" einen Vortrag mit dem Titel „Die bedeutsamen Erfahrungen, die ich in Westafrika gesammelt habe, eröffnen neue Wege für die Entwicklung meines kompositorischen Stils" vor – ein programmatischer Titel, der eine paradigmatische Neuausrichtung des Verhältnisses zwischen kompositorischer Praxis und kultureller Erfahrung erkennen lässt.[37]

Diese Initiative wurde von Friedrich Hommel ausdrücklich unterstützt, wie aus der Korrespondenz zwischen dem IMD und Renate Albertsen Márton hervorgeht. Letztere würdigte das Engagement Hommels für die Musik ihres Mannes als Ausdruck eines kooperativen Geistes, der diese Dekade prägte. Die eingereichten Partituren Mártons – darunter *Moments* (1970), *Fresque* (1974), *Orchesterstücke für 22 Instrumentalisten* (1982/83), *Y mis manes son le único que tengo* (1984), *Danza sin retorno* (1988), *Kehinde* (1988/89) sowie *Fo* (1990) – belegen eine sukzessive Integration afrikanischer musikalischer Idiome in eine postserielle Klangsprache. Die Werke *Kehinde* und *Fo* dienten dabei als konkrete Referenzpunkte für den von Márton vorgeschlagenen Vortrag über „Die

[37] Brief von Eugen-Mihai Márton an Friedrich Hommel. 12. Januar 1990. IMD Archiv (IMD-A100034-200715-12). Siehe auch Brief von Eugen-Mihai Márton an Friedrich Hommel. 14. April 1990. IMD Archiv (IMD-A100034-200715-11).

kulturellen Einflüsse Westafrikas in meinen Werken sowie die Bedeutung traditioneller Musik".[38]

Mártons konzeptioneller Beitrag zielte darauf ab, innerhalb des Diskurses um Neue Musik in Darmstadt die Relevanz afrikanischer musikalischer Episteme sichtbar zu machen und deren ästhetisches Potenzial nicht als exotisches Beiwerk, sondern als substanzielle Inspirationsquelle für neue kompositorische Paradigmen zu etablieren. Die affirmative Rezeption dieser Bestrebungen durch das IMD war Ausdruck eines institutionellen Willens zur interkulturellen Öffnung und spiegelt sich in einem umfassenderen Bestreben wider, die Darmstädter Ferienkurse als Labor für globale Musikmoderne zu profilieren.

Vor diesem Hintergrund fungierte das Goethe-Institut in Lagos nicht nur als organisatorischer Partner, sondern als Schnittstelle eines epistemologischen Transfers, durch den afrikanische Perspektiven Eingang in den westlich dominierten Neuen Musik-Diskurs fanden. Diese Allianz ermöglichte eine Neudefinition der Begrifflichkeiten von Moderne, Tradition und kultureller Zugehörigkeit – eine Bewegung, die das IMD in den 1990er Jahren in Richtung transkultureller Relevanz und pluraler Identitätsbildung führte.

Darmstadt und die afrikanische Moderne: Zum Beispiel Andile Khumalo

Am Übergang zum 21. Jahrhundert markierten die Darmstädter Ferienkurse einen ambivalenten Knotenpunkt im globalen Austausch über neue Musik, insbesondere in Hinblick auf transkulturelle Öffnungsprozesse. Unter der Leitung von Solf Schäfer, der 1995 die künstlerische Direktion des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD) übernahm, wurde die institutionelle Programmatik durch eine Vielzahl interdisziplinärer Initiativen geprägt. Schäfer verfolgte das Ziel, zeitgenössische Musik nicht nur in unkonventionellen Räumen zu präsentieren, sondern darüber hinaus eine nachhaltige Öffnung gegenüber außereuropäischen Musiktraditionen zu initiieren. [39] Dieser Impuls zur Internationalisierung stellte zwar einen Bruch mit der zuvor weitgehend eurozentrisch geprägten Ideengeschichte der Ferienkurse dar, blieb jedoch in seiner praktischen Umsetzung vielfach begrenzt.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Kontext das dokumentierte, jedoch letztlich nicht realisierte Engagement afrikanischer Musiker:innen aus Algier

[38] Brief von Renate Albertsen-Márton an Friedrich Hommel. 1. September 1993. IMD Archiv (IMD-A100034-200715-08).

[39] Schaefer, Solf. 2007. "11 Fragen an Solf Schaefer." nmz - neue musikzeitung, Ausgabe 4/2007, 56. Jahrgang, 01. April 2007. https://www.nmz.de/menschen/personalia/11-fragen-solf-schaefer.

wie Smail Quendi, Lmasa Ouendi, Karin Boudiaf, Samira Melle Ouziel und Reda Bendali in den Jahren 1998 und 2000. Ihr plötzlicher Rückzug aus den Programmen, dessen Hintergründe bislang nicht eindeutig rekonstruiert werden konnten, verweist auf implizite strukturelle Hürden, mit denen Künstler:innen aus afrikanischen Kontexten bei der Annäherung an westlich dominierte Institutionen wie das IMD konfrontiert waren.[40] Trotz erklärter Offenheit des Veranstaltungsformats und punktueller Versuche, neue kulturelle Perspektiven einzubinden, blieb die tatsächliche Integration marginalisiert. Die Dominanz ästhetischer Paradigmen, die an den avancierten Kompositionspraktiken der europäischen Nachkriegsmoderne ausgerichtet waren, schuf ein Gefüge selektiver Partizipation, das nicht zuletzt durch ästhetische und epistemologische Asymmetrien reproduziert wurde.

Ein institutionelles Gegengewicht hierzu versuchten Formate wie das Symposium *Musik-Kulturen. Interkulturelle Spuren im zeitgenössischen Komponieren* zu setzen, das 2006 unter der Leitung von Jörn Peter Hiekel durchgeführt wurde. Prominente Komponisten wie Klaus Huber, Helmut Lachenmann und Toshio Hosokawa nahmen daran teil und reflektierten über die Interferenzen globaler und lokaler Kompositionsansätze (Hiekel 2008). Doch trotz dieser vielstimmigen Debatten blieb die konkrete Einbindung afrikanischer Musiktraditionen in den programmatischen Kanon der Ferienkurse begrenzt – eine Beobachtung, die durch die Erfahrungen des südafrikanischen Komponisten Andile Khumalo in besonderer Weise bestätigt wird.

Khumalos Werk *ISO (R)* wurde 2008 bei den Ferienkursen aufgeführt, zudem wurde eine Aufnahme desselben Stücks 2018 präsentiert.[41] In seiner persönlichen Reflexion hebt Khumalo die ambivalente Struktur der Kurse hervor. Einerseits würdigte er die Gelegenheit, mit international renommierten Komponist:innen in Kontakt zu treten und unmittelbares Feedback zu seinen Arbeiten zu erhalten: „It is brilliant that one gets to work with many amazing composers and show them the compositions and get them to comment on your work. It was a great opening experience.“ Andererseits kritisierte er jedoch die strukturellen Defizite dieses Formats, insbesondere die unzureichende Tiefe der pädagogischen Auseinandersetzung. Die Sitzungen mit den Lehrenden beschränkten sich auf etwa zehn bis fünfzehn Minuten, was eine vertiefte Analyse der vorgestellten Werke faktisch verhinderte. „They see the score for the

[40] Während Feldforschungen im IMD-Archiv stieß der Autor auf Dokumente, die die Absage der Anmeldungen dieser afrikanischen Musiker dokumentierten. Weitere Informationen über die Gründe für die Absagen lagen nicht vor.

[41] Andile Khumalo. 18. Juli 2008. ISO(R). IMD Archiv (IMD-M-2008CDR040-01).

first time and listen to the music, which sometimes in roughly 10 minutes. Remains very little time for an indepth engagement [...] That was the most disappointing aspect of Darmstadt."[42]

Positiver fiel Khumalos Urteil über die Zusammenarbeit mit jungen Instrumentalist:innen aus, die ein hohes Maß an Engagement und Zeitinvestition zeigten. Besonders die instrumentalen Workshops mit fortgeschrittenen Musiker:innen schilderte er als fruchtbare Arbeitsumgebung, die einem kollaborativen Ideal zwischen Interpretation und Komposition nahekam. Gleichzeitig äußerte er Bedauern darüber, dass die renommierten Komponist:innen nicht ebenfalls aktiv in diese kollaborativen Prozesse eingebunden waren, um gezielt Unterstützung und Anleitung zu leisten.

In finanzieller Hinsicht war die Teilnahme für Khumalo mit erheblichen Belastungen verbunden: „As I come from a poor background, the price for the course was high compared to the composition guidance attention one received. " Diese Diskrepanz zwischen monetärem Aufwand und inhaltlicher Tiefe relativierte für ihn die Attraktivität des Kurses als wiederkehrendes Studienformat. Dennoch blieb für ihn der Besuch in Darmstadt eine prägende Erfahrung – nicht zuletzt, weil sie die Verschränkung von Musikologie, Komposition und Interpretation in einem institutionellen Rahmen ermöglichte. In seinen Worten: „I believe things have changed since then, and there is a much more presence of also musicology and I feel that, this is important. It is important that the three pillars of music connect and discuss and engage with each other. The three pillars are: musicology, composition, and performance."[43]

Khumalos musikästhetischer Ansatz – geprägt durch eine bildhafte, oft vor-notatorische Imagination, die er seiner Großmutter zuschreibt – steht paradigmatisch für eine andersartige Auffassung musikalischer Zeitlichkeit. Er betont die afrikanische Differenzierung von Puls und Tempo sowie den Vorrang einer multiperiodischen Rhythmik gegenüber metrisierter Taktstruktur. Diese Perspektive dekonstruiert implizit die hegemonialen Zeitkonzepte europäischer

[42] Andile Khumalo in einem schriftlichen Interview mit dem Autor dieses Artikels am 31. Januar 2019.
[43] Ibid.

Musik und verweist auf eine vielschichtige Sensorik, die im Kontext der Ferienkurse oft nur peripher wahrgenommen wurde.[44]

Die kritische Auseinandersetzung mit den Erfahrungen Khumalos offenbart somit grundlegende Herausforderungen interkultureller Öffnungsprozesse in der Neuen Musik. Die strukturellen Barrieren – seien sie ästhetischer, ökonomischer oder didaktischer Natur – machen deutlich, dass kulturelle Diversität nicht allein durch repräsentative Teilnahme eingelöst werden kann, sondern tiefgreifender institutioneller Transformation bedarf. Die Ferienkurse bleiben ein bedeutender, wenn auch widersprüchlicher Ort interkultureller Begegnung – ein Ort, an dem sich die Spannungen zwischen Inklusion und Exklusion, zwischen Repräsentation und Marginalisierung exemplarisch manifestieren. Die Frage, wie afrikanische Stimmen nicht nur gehört, sondern gleichwertig integriert werden können, bleibt weiterhin virulent.

Fazit

Im Rückblick lässt sich feststellen, dass die Beteiligung afrikanischer Komponist:innen und Instrumentalist:innen an den Darmstädter Ferienkursen von einem ambivalenten Spannungsverhältnis zwischen produktiver Austauschdynamik und struktureller Marginalisierung geprägt war. Trotz gezielter Bemühungen seitens verschiedener Direktoren und Kuratoren – darunter Wolfgang Steinecke, Ernst Thomas, Friedrich Hommel, Solf Schäfer und Thomas Schäfer – blieb die tatsächliche Integration afrikanischer Musikpraktiken in den hegemonial-westlich geprägten Diskursraum der Neuen Musik fragmentarisch und randständig. Institutionelle Barrieren, ästhetische Normsetzungen und tief verankerte kulturelle Asymmetrien verhinderten eine gleichwertige Repräsentation nicht-westlicher klanglicher Weltzugänge.

Zugleich offenbart ein genauerer Blick auf die sozialen Profile der als „afrikanisch“ bezeichneten Akteur:innen, dass es sich dabei häufig um Individuen handelt, die – trotz ihrer Verortung auf dem afrikanischen Kontinent

[44] African Composers Interview with Andile Khumalo, YouTube-Video, veröffentlicht auf dem Kanal „African Composers“, https://www.youtube.com/watch?v=bFyww0zD7YI (zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2025). Siehe auch Harm Roché Van Tiddens, A South African Spectral Composer, Andile Khumalo, unveröffentlichte Masterarbeit, Dezember 2016; sowie Chris Van Rhyn, Towards a Mapping of the Marginal: Readings of Art Songs by Nigerian, Ghanaian, Egyptian and South African Composers, Kapitel 4, Stellenbosch University, Dezember 2013 (online verfügbar über Sun Scholar unter BD4A47F6-...-00073E720697). Kapitel 4 fragt danach, wie südafrikanische Kunstlied-Komponisten „Afrika“ in ihren Werken markieren und inwiefern solche Markierungen ihre Gesamtwerke und stilistische Praxis reflektieren.

– über ein hohes Maß an kulturellem Kapital, sozioökonomischer Mobilität und institutioneller Anbindung verfügen. Nicht selten stammen sie aus privilegierten Schichten, teilweise mit weißer Hautfarbe, deren Zugang zu transnationalen Plattformen wie Darmstadt strukturell begünstigt ist. Diese Differenzlinien, die auf der Achse von Klasse, Ethnizität und Bildung verlaufen, eröffnen neue Perspektiven auf die Begriffe „Afrika" und „Afrikanisch" innerhalb des Diskurses der Neuen Musik. Anstatt diese als geokulturelle Homogenitäten zu behandeln, erscheint es notwendig, sie als historisch gewachsene und durch globale Machtverhältnisse vermittelte Kategorien kritisch zu hinterfragen. Ein solches Differenzierungsverfahren erlaubt es, die oft stillschweigend vorausgesetzte Dichotomie zwischen Europa und Afrika zu dekonstruieren und stattdessen ein relationales Verständnis von Zugehörigkeit, künstlerischer Praxis und kultureller Repräsentation zu entwickeln.

Die Darmstädter Ferienkurse haben zweifellos zur Förderung interkultureller Diskurse und musikalischer Diversität beigetragen. Dennoch bleibt ihre Fähigkeit, afrikanische Musiktraditionen in ihrer epistemischen Tiefe anzuerkennen und produktiv zu integrieren, begrenzt. Die bisherigen Begegnungen markieren jedoch einen bedeutsamen Ausgangspunkt: Sie fordern zur kritischen Reflexion bestehender Bildungs- und Festivalstrukturen auf, die bislang westlich kodierte Normen reproduzieren. Nur durch eine solche Neuausrichtung kann ein transkultureller Austausch entstehen, in dem der Reichtum afrikanischer – und umfassender: nicht-westlicher – Musiktraditionen als gleichwertiger Beitrag zur Neudefinition einer globalen zeitgenössischen Musik begriffen wird.

Bibliogaphie

Agawu, Kofi (2003): Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions. London: Routledge.

Beal, Amy C. (2006): New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. Berkeley: University of California Press. (California Studies in Twentieth-Century Music 4).

Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture. London/ New York: Routledge.

Blake, Michel (2005): Analysing Kevin Volans' *White Man Sleeps.* In: Lucia, Christine: The World of South African Music: A Reader. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing. 257-265.

Borio, Giannmario/ Danuser, Hermann (Hg., 1997): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946–1966. Band 1-4. Freiburg: Rombach.

Custodis, Michael (2010): Traditionen – Koalitionen – Visionen: Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt. Saarbrücken: Pfau.

Custodis, Michael (2012): Liberaler Internationalist. Zum Tod des ehemaligen Leiters des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, Friedrich Ferdinand Hommel (1929–2011). In: Neue Zeitschrift für Musik 173/2, 44-45.

Dominick, Lisa R. (1985): Darmstadt 1984. In: Perspectives of New Music 23/2, 274–291. DOI: 10.2307/832740.

Euba, Akin (2006): Zeitgenössische Musik in Afrika. Ein Plädoyer für den selbstbewussten Umgang mit der Musikgeschichte. In: Neue Zeitschrift für Musik 5, Global Ear/ Afrika, 12–15.

Euba, Akin (1989): Yoruba Music in the Church: The Development of a Neo-African Art Among the Yoruba of Nigeria. In: DjeDje, J. C./ Carter, W. G. (eds): African Musicology. Current Trends. A Festschrift Presented to J. H. Kwabena Nketia. Atlanta, Georgia, 45–63.

Euba, Akin (1970): Music Adapts to a Changed World: A Leading Composer Looks at How Africa's Musical Traditions Have Expanded to Suit Contemporary Society. In: Africa Report, November 1970, 24–27.

Ferreira, Jacoba Magrietha (1995): African Elements in the Music of Jeanne Zaidel-Rudolph. MA-Thesis, University of Pretoria. South Africa. Original title in Afrikaans: Afrika Elemente in die Musiek van Jeanne Zaidel-Rudolph.

Gilmore, Bob (2011): Jenseits von Stil, Form, Komposition und Inhalt. Zur Musik von Kevin Volans. In: MusikTexte 129, 37–44.

Grözinger, Jürgen (2006): »Zur Freiheit führen viele Wege«. Der Komponist Kevin Volans über Afrika und die musikalische Avantgarde. In: Neue Zeitschrift für Musik 5, 16–17.

Heißenbüttel, Dietrich (2005): "Entfernung taucht die Dinge in anderes Licht ...". In: Positionen 63. Texte zur aktuellen Musik, 34–36.

Heiter, Susanne/ Schmidt, Dörte (Hg., 2025): Ereignis und Geschichte: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1962–1994. München: text+kritik.

Hiekel, Jörn Peter (Hg., 2008): Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006. Friedberg: Pfau/ Darmstadt: Internationales Musikinstitut Darmstadt. (Darmstädter Diskurse 2).

Hommel, Friedrich/ Schlüter, Wilhelm (Hg., 1987): Darmstadt in Amsterdam. Musique pure dans un siècle sale: New Music Darmstadt 1950–1960. Internationales Musikinstitut Darmstadt.

Hommel, Friedrich/ Schlüter, Wilhelm (Hg., 1989): Darmstadt in Milano. Testi imaggini omagi. Lògia Poesia. Darmstadt ieri e oggi. Milano: IMD.

Iddon, Martin (2006): Trying To Speak: Between Politics and Aesthetics, Darmstadt 1970–1972. In: Twentieth-Century Music 3/2, 255–275. DOI: 10.1017/S1478572207000485.

Iddon, Martin (2012): Friedrich Hommel: The Secret of his Success? In: Search Journal for New Music and Culture 8.

Iddon, Martin (2013): New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press.

Jorritsma, Marie Rosalie (2001): South African 'Songprints': The Lives and Works of Jeanne Zaidel-Rudolph, Princess Constance Magogo and Rosa Nepgen. MA-Thesis, Rice University, Houston, Texas, USA.

Kimberlin, Cynthia Tse/ Euba, Akin (2005): Towards An African Pianism: Keyboard Music of Africa and the Diaspora. Volume One - Essays. Volume Two - Music Scores – CDs. MRI Press.

Klein, Tobias Robert (2014): Alexander Zemlinsky – Steve Reich. Alternative Moderne(n): „Afrika“ in der Kompositionskultur des 20. Jahrhunderts. Köln: Dohr.

Konye, Paul (2007): African Art Music. Political, Social, and Cultural Factors Behind Its Development and Practice in Nigeria. Lewiston/ Queenston/ Lampeter: Edwin Mellen Press.

Mahnkopf, Claus-Steffen (2012): Friedrich Hommel the Visionary. In: Journal for New Music and Culture, Winter, Issue 9, 2012.

Mauser, Siegfried (1994): Emigranten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1946–1951). In: Weber, Horst (Hg.): Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung · Vertreibung · Rückwirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 241-248. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03538-7_13.

Nonnenmann Rainer (2010): Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue. Mainz: Schott.

Omojola, Bode (1995): Nigerian Art Music. With an Introductory Study of Ghanian Art Music. Ibadan: IFRA.

Omojola, Bode (1998): Style in modern Nigerian Art Music. The pioneering works of Fela Sowande. In: Africa. Journal of the International African Institute 68/4, 455–483.

Omojola, Bode (2001): African Pianism as an Intercultural Compositional Framework: A Study of the Piano Works of Akin Euba. In: Research in African Literatures 32/2, 153-174.

Omojola, Boris (2005): The Music of Fela Sowande. MRI Press.

Onovwerosuoke, Wendy Kristin H. (2007): African Art Music for Flute. A study of selected works by African composers. PhD-Thesis, Louisiana State University, and Agricultural and Mechanical College, USA.

Onyeji, Christian (2012): Research-composition. An approach to the composition of African art music (with specific reference to Abigbo music). Saarbrücken: LAP (Lambert Academic Publishing).

Pasdzierny, Matthias/ Schmidt, Dörte/ Vogt, M. (Hg., 2017): „Es ist gut, dass man überall Freunde hat.“ Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius. München: text + kritik.

Pasdzierny, Matthias/ Schmidt, Dörte (Hg., 2022): “Haben Sie inzwischen etwas Neues komponiert?“: Kompositionen zwischen Exil und Rückkehr von Leo Bütow, Richard Engelbrecht, Wolf Rosenberg und Brigitte Schiffer. München: text + kritik.

Pinto, Tiago de Oliveira (2018): Music as Living Heritage. Hohenwarsleben: Westarp BuchShop.

Reese, Kirsten (2021): Der hörende Blick ins Archiv: Reflexionen über Materialien aus dem Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt und andere Quellen. In: Grund, Vanessa/ Noeske, Nina (Hg.): Gender und Neue Musik von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart. Bielefeld: Transcript. 43–67. (Musik und Klangkultur 37).

Sadoh, Godwin (2007a): The Organ Works of Fela Sowande: Cultural Perspectives. iUniverse.

Sadoh, Godwin (2007b): Joshua Uzoigwe. Memoirs of a Nigerian Composer-ethnomusicologist. Charleston: BookSurge Publishing.

Schaefer, Solf (2007): 11 Fragen an Solf Schaefer. In: nmz - neue musikzeitung 4. https://www.nmz.de/menschen/personalia/11-fragen-solf-schaefer.

Scherzinger, Martin (2004): 'Art' music in a cross-cultural context: the case of Africa. In: Cook, Nicholas/ Pople, Anthony (eds.): The Cambridge History of Twentieth-Century Music (The Cambridge History of Music). Cambridge: Cambridge University Press, 584-614.

Scherzinger, Martin (2006): György Ligeti and the Aka Pygmies Project. In: Contemporary Music Review 25/3, 227-262. DOI: 10.1080/07494460600726511.

Scherzinger, Martin (2008): Whose „white man sleeps"? Aesthetics and politics in the early work of Kevin Volans. In: Olwage, Grant (ed.): Composing Apartheid. Music for and against Apartheid. Johannesburg: Wits University Press, 209–235.

Scherzinger, Martin (2016): Afrika. In: Utz, Christian/ Hiekel, Jörn Peter (Hg.): Lexikon Neue Musik. Stuttgart: J. B. Metzler/ Kassel: Bärenreiter, 157-165.

Schiffer, Brigitte (2017): Darmstadt, Zitadelle der Avantgarde. In: Pasdzierny, Matthias/ Schmidt, Dörte/ Vogt, M. (Hg.): „Es ist gut, dass man überall Freunde hat." Brigitte Schiffer und ihre Korrespondenz mit Heinz Tiessen, Alfred Schlee, Hans Heinz Stuckenschmidt und Carla Henius. München: text + kritik, 614-636.

Schiffer, Brigitte (2022): Letters from Cairo 1935–1963. Selected and edited by Ikram Hili and Matthias Pasdzierny. Arabic translation by Mustafa al-Slaiman. Arab-German Young Academy of Sciences and Humanities (AGYA). Abu Dhabi: Kalima/ Berlin: Falschrum Books.

Schlüter, Wilhelm (2006): Vier Jahrzehnte Darmstadt. In: Musik & Ästhetik 39, 33–50.

Schmidt, Dörte (2013): Remigranten und musikalische Vergangenheitspolitik. Zum Verhältnis von individuellem Handeln und institutionellem Rahmen bei der Rückkehr von Musik und Musikern. In: Pasdzierny, Matthias/ Schmidt, Dörte (Hg.): Zwischen individueller Biographie und Institution. Zu den Bedingungen beruflicher Rückkehr von Musikern aus dem Exil. Schliengen: Argus, 30-64.

Stephan, Rudolf (ed., 1996): Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946 - 1996. Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Stuttgart: DACO-Verlag.

Taylor, Timothy D. (1995): When we think about music and politics: The case of Kevin Volans. In: Perspectives of New Music 33/2, 504–536.

Theunissen, Malcolm (ed. 1996): The voice, the vision. A sixty-year history of the South African Broadcasting Corporation. Johannesburg: Advent Graphics.

Trudu, Antonio (1992): La „scuola" di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 a oggi. Unicopli.

Tumat, Antje (2021): Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive. In: Grund, Vanessa/ Noeske, Nina (Hg.): Gender und Neue Musik. Bielefeld: Transcript, 17–41.

Uzoigwe, Joshua (1992): Akin Euba: An Introduction to the Life and Music of a Nigerian Composer. Bayreuth: Bayreuth University. (Bayreuth African Studies Series 25).

Van Rhyn, Chris (2013): Towards a Mapping of the Marginal: Readings of Art Songs by Nigerian, Ghanaian, Egyptian and South African Composers. PhD-Thesis, Stellenbosch University, South Africa.

Van Tiddens, Harm Roché (2016): A South African Spectral Composer, Andile Khumalo. MA-Thesis, Stellenbosch University, South Africa.

Volans, Kevin (2011a): Dancing in the Dark. Beschreibung eines idealen Kompositionsansatz (1986). In: MusikTexte 129, 63-65.

Volans, Kevin (2011b): Von weißen Afrikanern und weißen Elephanten. Zur Versöhnung von westlichem Universalismus und afrikanischem Individualismus (1986). In: MusikTexte 129, 65-71.

Welsch, Wolfgang (1997): Transkulturalität – Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Schneider, Irmela (Hg.): Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln: Wienand, 67–90

Welsch, Wolfgang (2017): Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe. Wien: new academic press.

Ziech, Benjamin (2017): African Art Music. Eine Analyse der Musik und ihres Verhältnisses zum Stereotyp Afrika. Dissertation, Universität Heidelberg, Deutschland.

Zimmermann, Juana (2025): Gendernetzwerke in den Anfängen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. Dissertation, Universität Paderborn, Deutschland.

Zimmermann, Juana (2025): "Jedenfalls werden wir uns alle dort treffen...": Frauen bei den Darmstädter Ferienkursen 1946–1961. Hofheim: Wolke Verlag.