

Musikethnologische Perspektiven

Impulse für die musikpädagogische Praxis?

Raimund Vogels

Schlagworte: Kulturrelativismus; Musicking; beobachtende Teilnahme; Sozialdiskursivität; Positionalität

This paper discusses ethnographic methods in music education and ethnomusicology, emphasizing the interconnectedness of music with culture, society, and individual identities. The author explores the definition of music as both an aesthetic and social action, referencing the concepts of “music in and as culture” by Alan P. Merriam and “musicking” by Christopher Small. This framework situates music as a dynamic activity embedded in social contexts rather than a static artefact. The text criticizes traditional musicological approaches, which often emphasise hierarchical and Eurocentric values. Moreover, it highlights the importance of cultural relativism in evaluating musical practices. Thorough examples such as the European Song Contest and Xylophone music among the Bura people in Nigeria, the article illustrates how cultural, social, and political factors shape music. It further underscores the necessity of understanding these contexts to grasp the full significance of musical practices. Ethnographic research is portrayed as inherently complex and ethically challenging. The document critiques the power dynamics inherent in ethnographic research, wherein researchers frequently occupy a dominant position, determining the subject matter to be studied and the manner in which communities are represented. Ethnography is also presented as a pedagogical tool, promoting cultural awareness and the acceptance of diversity. The integration of ethnographic perspectives into music education could, therefore, become a platform for dialogue, understanding, and respect across cultural boundaries.

Der folgende Text basiert vorrangig auf einem Vortrag im Rahmen der Tagung Ethnographie und Musikpädagogik. Synergien, Differenzen, Erkenntnisse. Ich habe mich entschlossen, den Text in seinem Charakter als musikethnologischen Zwischenruf stehen zu lassen, um deutlich zu machen, dass der

Vortrag im Wesentlichen durch die Fragen der Studierenden der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover strukturiert ist und ich mich mit meinen Ausführungen direkt an sie wende.

Was ist Musikethnologie?

Gerade in Einführungsveranstaltungen bietet sich die klassische Definition von Alan P. Merriam aus dem Jahr 1960 an, der die anthropologische Ausrichtung des Faches mitbegründet hat und mit der Formulierung »the study of music in culture« (Merriam 1960, S. 109) den Doppelcharakter musikalischen Handelns als zugleich ästhetisches und soziales Handeln greifbar macht.

Die Stärke des Zitats liegt vor allem darin, dass aus musikethnologischer Perspektive Musik und alle mit ihr verbundenen Handlungsweisen wesentlich in einem soziokulturellen Kontext gesehen werden müssen. Merriams Definition ebnet damit in gewisser Weise den Weg für den von Christopher Small (1998) geprägten Neologismus »musicking«. Das Gerundivum des nicht existierenden Verbs »to music« verweist auf die ephemere Gegenständlichkeit von Musik und betont die Prozesshaftigkeit musikalischen Handelns im weitesten Sinne: »Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing ›music‹ is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely« (Small 1998, S. 2). Das Konzept des musicking betont die vielfältigen Aktivitäten, die über den engeren Begriff des »musikalischen Handelns« hinausgehen und auch die unterschiedlichen Tätigkeiten vom Kauf einer CD über das Lesen von Fanzines bis hin zum Konzertbesuch umfassen. Smalls Wortwahl macht deutlich, dass alle musikbezogenen Aktivitäten in jeweils spezifische soziale Kontexte eingebettet sind, die von den Akteur*innen meist nur beiläufig reflektiert werden. Obwohl die soziale Einbettung von Musik eigentlich selbstverständlich ist, stellt diese Perspektive für viele Studierende eine erhebliche Herausforderung dar, da in ihrer musikalischen Sozialisation »Musik« meist nur in ihrer Dinghaftigkeit als Werk oder Komposition und selten als Interaktion thematisiert wird. Gleichzeitig beinhaltet das Konzept des musicking auch, dass sich Menschen über »ihre« Musik kulturell verorten und sie als Ausdruck ihrer individuellen Positionierung nutzen. Dies gilt für Clubbesucher*innen ebenso wie für Opernbesucher*innen, für Rapper*innen ebenso wie für Musiklehrkräfte. »Musik« ist daher vor allem als soziale und symbolische Praxis zu verstehen, deren vielfältige Bedeutungszuschreibungen nicht in der Musik selbst liegen, sondern

gesellschaftlich ausgehandelt und zugewiesen werden. In dieses Geflecht von individuellen und gesamtgesellschaftlichen Aushandlungsprozessen sind viele Faktoren eingebunden, von der pädagogischen Vermittlung über die kulturellen Förderstrukturen bis hin zu vermeintlich gültigen Werturteilen über die »Kunsthaftigkeit« und »Qualität« musikalischer Produktion, um nur einige zu nennen. Die gesellschaftliche Praxis im Allgemeinen und die Kultur- und Bildungspolitik im Besonderen produzieren damit ein Machtgefälle, das in geradezu ethnozentristischer Weise einen bürgerlichen Musikbegriff des 19. Jahrhunderts anwendet und zwischen »E« und »U«, guter und schlechter Musik, Kunst und Unterhaltung unterscheidet. Dass es sich dabei um historisch eingebettete Setzungen handelt, wird meist nicht weiter reflektiert.

Beispiel 1: European Song Contest 2021

Ich bin eigentlich ein Fan des ESC, weil die vielfältigen visuellen und auditiven Bedeutungsebenen, die in den Performances der verschiedenen europäischen Medienanstalten hör- und lesbar sind, eng mit Fragen der nationalen Repräsentation verbunden sind. Besonders aufschlussreich war für mich im Jahr 2021, etwa drei Monate nach Beginn des russischen Überfalls auf die Ukraine, die Diskrepanz zwischen dem Votum der Expert*innen und dem Votum der Fernsehzuschauer*innen. Denn nur mit den 400 Punkten aus dem Publikums-voting wurde der ukrainische Song auf den ersten Platz gewählt. Während die Juror*innen nach musikalischen Qualitätsmerkmalen suchten und auch überlegten, welches Lied wohl das beste sein könnte, war dem Publikum völlig klar, dass es bei dem ukrainischen Beitrag um viel mehr ging als um das Lied an sich. Der ESC-Beitrag der Ukraine wurde als gesellschaftlicher Diskurs wahrgenommen, als Stimme eines Landes, das überfallen wurde und um »unsere« Solidarität bittet. Gleichzeitig hat die russische Aggression den Krieg vor die europäische Haustür gebracht, und der ukrainische Beitrag wird auch als Ausdruck der eigenen Ängste und der Hoffnung auf solidarische Unterstützung gehört.

Was verstehen Ethnomusikolog*innen unter Kultur?

Als Einstieg in die Diskussion des sogenannten weiten Kulturbegriffs greife ich gerne auf die Einführungslektüre von Peoples und Bailey »Humanity« zurück, die Kultur als sozial vermitteltes Wissen und Verhalten definiert, das

von einer Gruppe von Individuen geteilt wird (Peoples und Bailey 2003, S. 25). Für die Ethnomusikologie ist der Aspekt des kulturellen Wissens von besonderem Interesse, da musikalisches Handeln ein wesentlicher Bestandteil der Wissensbestände ist, die im Kontext kultureller Prägungen erworben werden. Es handelt sich um Wissensformen, in die wir hineingeboren werden, die wir im Rahmen von Enkulturationsprozessen automatisch aufnehmen und die uns so selbstverständlich sind, dass wir sie als ›normal‹ betrachten. Daraus folgt, dass diese auf den ersten Blick sicheren Wissensbestände wesentlich zur Konstruktion des vermeintlich ›Anderen‹ beitragen. Differenzkonstruktionen markieren also die Grenze zwischen dem, was ich weiß und für selbstverständlich halte, und dem, was mit diesem Wissen kollidiert. Insofern basiert der Differenzbegriff auf der eigenen kulturellen Setzung und beschreibt eine scheinbare Abweichung. Kulturelles Wissen ist daher häufig mit Bewertungen, Klassifikationen und bestimmten Formen der Weltsicht verbunden.

Beispiel 2: Was ist Musik?

Irgendwie weiß das jeder. Der Begriff stammt aus der Antike und hat Eingang in die europäischen Sprachen und ins Arabische gefunden. Der unausgesprochenen Annahme der Studierenden, dass der Begriff »Musik« in allen Sprachen der Welt zu finden sei, kann jedoch eindeutig widersprochen werden. Zwar gibt es in der Regel einen Begriff für Popmusik, die als rezentes Phänomen mit sprachlichen Entlehnungen aus dem Englischen bezeichnet wird, aber im Kontext traditioneller Musikformen gibt es meist kein deckungsgleiches Äquivalent zum Begriff »Musik«. Musikalisches Handeln wird meist nicht nach seinem Gegenstand »Musik« benannt, sondern nach seinem sozialen Kontext, sei es als Repräsentation, Heilung, Ritual, Unterhaltung etc. (vgl. Merriam 1964; Blacking 1973). Der Begriff »Musik« als abstrakter Begriff ist eigentlich eine antike Erfindung. Mein Lieblingsbeispiel ist der Begriff »shi«, mit dem die Musiker der höfischen Ensembles bei den Kanuri im Nordosten Nigerias die Kompositionen zu festlichen Anlässen bezeichnen. Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff »Termitenspuren im Sand«. Tatsächlich leitet sich der Begriff von den Fußspuren im Sand ab, die durch unterschiedliche rhythmische Muster der sich bewegendenden Musiker entstehen. Klassifizierungen, die meist nicht reflektiert, sondern als gegeben hingenommen werden, sind typische Beispiele für kulturelles Wissen und Belege dafür, dass Menschen die Welt klassifikatorisch und konzeptionell ganz unterschiedlich sehen können. Vielleicht ist es das, was mich als Mu-

sikethnologe am meisten interessiert: über die Grenzen des eigenen, nicht nur musikalischen Denkens hinauszuschauen, weil sie mir im Gespräch mit anderen aufgezeigt werden.

Das Dilemma der obigen Kulturdefinition besteht darin, dass sie eine Art Homogenität zwischen einer nicht genau definierten Gruppe von Menschen voraussetzt. Tatsächlich scheinen die Unterschiede zwischen den Individuen viel größer zu sein, als die obige Kulturdefinition annimmt, und kulturelle Heterogenität auf individueller Ebene ist eher die Regel als die Ausnahme. Für die Musikethnologie hat diese Erkenntnis zum Ende von Bezeichnungen wie »chinesische«, »afrikanische« oder »iranische Musik« geführt, da insbesondere geographische Bezeichnungen zur Beschreibung kultureller bzw. musikalischer Eigenschaften denkbar ungeeignet sind, so wie auch niemand mehr ernsthaft von »deutscher Musik« sprechen kann.

Wie schauen Musikethnolog*innen auf »die Musik«?

Wenn Musikethnolog*innen über »die Musik« oder genauer über Phänomene des Musizierens sprechen, tun sie dies meist aus einer holistischen und einer kulturelrelativistischen Perspektive. Eine holistische Perspektive geht von Merriams Definition von »music in culture« aus. Musikalische Handlungen können demnach nur bedingt aus sich selbst heraus verstanden werden, sondern sind in das komplexe Gewebe sozialen Handelns eingewoben (vgl. Geertz 1973) und können nur im Kontext dieser sozialen Bedeutung verstanden werden. Das heißt, im musikethnologischen Forschungsprozess richtet sich mein Blick nicht nur auf die Musik, sondern mehr noch auf den sozialen, kulturellen, meist auch politischen Kontext mit den vielen Bedeutungsebenen, die sich im musikalischen Handeln widerspiegeln.

Beispiel 3: Xylophonmusik der Bura im Nordosten Nigerias

Das Xylophon wird bei der Ethnie der Bura im Nordosten Nigerias vor allem bei Beerdigungen gespielt. Das Repertoire markiert die verschiedenen Phasen der Bestattungszereemonie, die von der Bekanntgabe des Todes über die Begleitung des Leichnams durch das Dorf bis zur Beisetzung reicht. Eine rein musikalische Analyse, die mir zwar Aufschluss über die Interlocking Patterns des Xylophonspielers geben würde, hilft mir aber wenig, die vielen Bedeutungsebenen des gespielten Repertoires zu verstehen. Der eigentliche

Schlüssel liegt vor allem im Verständnis der religiösen Bedeutungen, denn das Musikalische dient der Begleitung des*der Verstorbenen auf dem Weg in die Ahnenwelten. Die Rolle der Ahnen ist jedoch vielschichtig und kann sowohl positiv als auch negativ auf die Hinterbliebenen wirken. Eine gelungene »Xylophonbegleitung« auf diesem Weg ist daher überlebenswichtig, um Schaden abzuwenden und die soziale Stabilität nachhaltig zu sichern. Gleichzeitig eröffnen Unterschiede im Ablauf und im musikalischen Repertoire den Blick auf Geschlechtervorstellungen, rechtliche Fragen und Fragen des sozialen Status der Verstorbenen.

Zentral für musikethnologisches Arbeiten ist darüber hinaus der kulturrelativistische Blick auf musikalisches Handeln. Damit verbunden ist die Erkenntnis, dass eigene Qualitäts- und Wertvorstellungen bei der Beschäftigung mit der Musik anderer Menschen nichts zu suchen haben. Es gibt schlicht keine Kriterien für die künstlerische Unter- oder Überlegenheit der einen oder anderen Musikform, die nicht auf einer Setzung durch Dritte beruhen. Die Bewertung musikalischen Handelns ist nur anhand der eigenen Kriterien von Musiker*innen akzeptabel und nur im Kontext der jeweiligen kulturellen Kontexte und aus deren innerer »Logik« heraus möglich. Damit verbunden ist auch die Ablehnung zahlreicher Begrifflichkeiten des klassischen musikwissenschaftlichen Diskurses: Aus kulturellrelativistischer Sicht gibt es weder eine musikalische Hochkultur noch eine Blütezeit und schon gar keinen Niedergang. Musikgeschichtliche Entwicklungsprozesse sind Konstruktionen, die einen kulturellen Fortschritt unterstellen, statt von gesellschaftlichen Wandlungsprozessen als Grundlage musikalischen Wandels auszugehen. Auch der Kunstbegriff wird als kulturelle Setzung mächtiger Protagonist*innen verstanden, die dem musikalischen Gegenstand keineswegs immanent ist, sondern in ihn hineingelesen wird.

Nach dieser längeren Einleitung zugunsten der musikethnologischen Verortung, komme ich nun zum Tagungsthema. Ich erlaube mir, wie bereits angekündigt, eher einen Werkstattbericht zu geben, der sich auf die Praxis meiner Forschungen in Nordnigeria bezieht.

Ethnographisches Arbeiten: ein ethisches Dilemma

Die Methode der teilnehmenden Beobachtung wird meist mit dem Anthropologen Bronislaw Malinowski in Verbindung gebracht, der während des Ersten Weltkrieges auf den Trobriand-Inseln vor Australien fast vier Jahre

lang unfreiwillig ethnographische Daten sammelte. Auf der Grundlage dieser Erhebungen veröffentlichte er später die Studie »Die Argonauten des Pazifiks« (1922). Darin konnte er nachweisen, dass die sozialen Strukturen und vielfach auch die Verhaltensweisen der Trobrianer*innen der (post-)viktorianischen englischen Gesellschaft nicht unähnlich waren. Über sich selbst, sein Verhältnis zu den Inselbewohner*innen und seine eigene psychische Verfassung verliert er in seinen Veröffentlichungen jedoch kein Wort. Erst als seine Tagebücher 60 Jahre später veröffentlicht wurden, wurde deutlich, dass die vermeintlich »objektive« Ethnographie auf einer zutiefst problematischen Beziehung zwischen ihm und seinen »Forschungsobjekten« beruhte. Seine Tagebücher erlauben nicht nur einen kritischen Blick auf ihn als Person, sondern vor allem auch auf die von ihm gepriesene Methode. Denn Malinowski übersieht, dass es sich bei der teilnehmenden Beobachtung keineswegs um ein vermeintlich objektives Verfahren handelt, sondern dass es die forschende Person ist, die den Forschungsprozess steuert und wesentlich beeinflusst. Der Begriff der beobachtenden Teilnahme erscheint angemessener, um die komplexen zwischenmenschlichen Dimensionen einer Feldforschung zu erfassen. Darüber hinaus forschen wir häufig in Situationen sozialer Ungleichheit, die sich direkt in sozialen Machtunterschieden widerspiegelt. In der Konsequenz bedeutet dies, dass im Forschungsprozess direkt in die soziale Konstellation der »beobachteten Gemeinschaft« eingegriffen wird. Das ethische Dilemma ergibt sich unmittelbar aus der Tatsache, dass die Feldforscher*innen zu keinem Zeitpunkt eingeladen wurden und dieser Eingriff vor allem der Förderung ihrer eigenen akademischen Karrieren diene.

Beispiel 4: Der preisgekrönte Sänger Musa Moloma

Der Spieler der einsaitigen Streichlaute Molo verdient seinen Lebensunterhalt in Borno unter anderem mit Preisgesängen, mit denen er sein Publikum bei Jahresfesten oder Hochzeiten unterhält. Dabei bekommt er von der zu lobenden Person Geld zugesteckt, teils als Entlohnung für den Preisgesang, teils unter Zwang, da man vor dem Dorf sein Gesicht nicht verlieren darf. Um das sozial ambivalente System des Preisgesangs zu verstehen, habe ich relativ viel Zeit mit Musa verbracht, um seine Sichtweise und die soziale Dynamik dieser kulturellen Praxis zu verstehen. Im dörflichen Miteinander hat die Tatsache, dass ein Europäer mit dem Jeep ins Dorf kommt und sich vor allem für die Person interessiert, die in der sozialen Hierarchie auf der Stufe des Bettlers steht, nicht nur zu erheblichem Kopfschütteln geführt, sondern auch

dazu, dass Musas soziale Positionierung für die anderen Dorfbewohner*innen unklar wurde. Welches Recht ich hatte, eine stabile soziale Ordnung mit schwer vorhersehbaren Folgen zu destabilisieren, ist eine alles andere als lapidare ethische Frage.

Im Methodendiskurs ergibt sich daraus vor allem die Forderung, die eigene Position im Feld zu reflektieren, weil nicht nur die Persönlichkeit der Forschenden, sondern auch die ihnen zugeschriebenen Rollen einen so großen Anteil an der Forschung haben. Ohne Selbstreflexion können die Daten gar nicht plausibel ausgewertet werden. Letztlich wird der allergrößte Teil der »Forschungsdaten« von Forschenden selbst produziert, je nachdem, wie sie mit den Menschen kommunizieren.

Ethnographisches Arbeiten: ein epistemologisches Dilemma

Wer sich für eine ethnographische Forschungsmethode entscheidet, steht vor dem grundsätzlichen Problem, dass nicht nur die Persönlichkeit der Forschenden den Prozess beeinflusst, sondern der Prozess auch in hohem Maße vom untersuchten »Gegenstand« abhängt, der aufgrund seiner sozialen Komplexität nur bedingt kontrollierbar ist. Aufgrund dieser Unsicherheiten können Fragestellungen oder mögliche Hypothesen sehr schnell ins Wanken geraten. Manchmal kann es sogar hilfreich sein, auf solche gänzlich zu verzichten, da meine Unkenntnis der am Forschungsprozess beteiligten Personen mir überhaupt erst die Möglichkeit eröffnet, neue Erkenntnisse – besser noch Einsichten – bezüglich meiner Fragestellungen zu gewinnen. Erst diese Offenheit bietet die Möglichkeit, über das eigene Wissen hinaus auch fremdes kulturelles Wissen zu erfassen, das häufig nicht sprachlich verankert ist. Dies gilt insbesondere für die Musik, die ihrem Wesen nach außersprachlich ist.

In direktem Zusammenhang damit steht auch, dass man häufig mit unbekannten und nicht planbaren Situationen konfrontiert wird, die erst im Nachhinein einen Sinn für mich ergeben. Oft liegt der Schlüssel zum Verständnis in einem vermeintlichen Detail, in dem sich aber die ganze Logik des Geschehens spiegelt.

Beispiel 5: Eine Initiationsfeier in Bahuli, Nordnigeria

An diesem Tag, an dem Besucher*innen aus dem ganzen Land in das angestammte Dorf der Familien zurückkehren, geschieht sehr viel gleichzeitig. In

dem Bemühen, das Fest mit Video- und Audioaufnahmen festzuhalten, werden ständig neue Entscheidungen getroffen, was gerade jetzt besonders wichtig zu sein scheint. Erst später erfahre ich, dass der alte Mann, der irgendwo am Rande des Geschehens sitzt und den ich nur zufällig mit einem Schwenk im Video eingefangen habe, der Heiler war, dessen Handlungen eigentlich das Zentrum bildeten, während alles andere nur peripheres Geschehen war.

Das heißt, in der ethnographischen Feldforschung wissen wir oft erst nachträglich, worum es geht, weil es so selbstverständlich ist, dass man es nicht für nötig hielt, mit mir vorher darüber zu reden. Ethnographisch basierte Forschung ist ein beständiger hermeneutischer Prozess, in dem nur meine Interpretationsschleifen zu neuen Einsichten verhelfen.

Ethnographisches Arbeiten: die epistemologische Chance

Im Kern geht es bei der ethnographischen Arbeit also darum, Wissensbestände zu erschließen, die häufig die Grundlage des Denkens der »Beforschten« bilden, ohne dass diese es selbst so formulieren könnten. So wie wir die Grammatik der Sprache, in die wir hineingeboren werden, weitgehend unreflektiert verwenden, so verhält es sich auch mit vielen anderen Bereichen des kulturellen Wissens. Wenn ich schon im Vorhinein weiß, dass das kulturelle Wissen derer, mit denen ich zusammenarbeiten will, in vielen Bereichen wahrscheinlich nicht dem eigenen entspricht, ist eine Offenheit in der Bearbeitung der Forschungsfragen notwendig, um nicht von Anfang an mit völlig falschen Annahmen den Prozess in eine wenig sinnvolle Richtung zu lenken.

Es reicht also nicht aus, nur teilnehmend zu beobachten, sondern es muss vor allem um beobachtende Teilnahme gehen. Erst die soziale oder auch musikalische Teilnahme ermöglicht mir verstehende Zugänge. Insofern sind diese Wechselwirkungen zwischen Teilnahme und dem Interview oder besser der Vielzahl von Gesprächen, die ich mit den Menschen führe, die eben mit mir das »Feld« teilen, eigentlich die zentrale Methode. Insofern misstraue ich sogar dem Begriff »Interview«, weil es sich dabei im Grunde um gelenkte Gespräche handelt. Entscheidend ist aber, dass ein intensives Gespräch nur auf der Basis eines vorher entstandenen Vertrauensverhältnisses gelingen kann. Das Interview braucht keine Nähe, das persönliche Gespräch schon. Nicht ich als Außenstehender leiste diese Art der Erkenntnisgenerierung, nicht in ein oder zwei Interviews, sondern im Gespräch mit den Menschen, denen ich häufig begegne, die mir von sich erzählen und mir dabei Verstehenszugänge schaf-

fen, die ich vorher nicht kannte, die mich aber weiter bringen, als nur meine eigenen Annahmen abzufragen.

Das größte Problem bei dieser Art des Zugangs ist ganz offensichtlich die damit verbundene Übersetzungsarbeit. Selbst wenn ich über Grundkenntnisse des nordnigerianischen Hausas verfüge, ist neben dem Musiker und mir meist noch eine dritte Person am Forschungsprozess beteiligt. Gerade bei meiner bevorzugten Arbeitsweise kann ich auf einen sogenannten native speaker als zusätzlichen Gesprächspartner nicht verzichten. Da ich viel mit linguistischen Wortfeldanalysen arbeite, um die Konnotationen hinter den Begriffen zu erfassen, sitze ich oft tagelang mit den Menschen zusammen, um einzelne Begriffe in der Vielfalt ihrer Bedeutungsebenen zu verstehen. Letztlich geht es um den Versuch, die Denkstrukturen des Englischen so aufzulösen, dass aus »music« dann »Termitenspuren« werden. Diese Tiefe der Übersetzung ist nur mit einer dritten Person möglich, die in der Literatur oft verschwiegen oder allenfalls im Vorwort erwähnt wird, statt deutlich zu machen, dass in der Ethnographie meist noch eine dritte Stimme spricht, die in weiten Teilen sogar die zentrale ist.

Die Unmöglichkeit, Feldforschungssituationen verlässlich zu kontrollieren, und die starke Abhängigkeit von äußeren und inneren Faktoren machen ethnographisches Arbeiten als wissenschaftliche Methode unscharf. Vor allem ist vieles an die forschende Person gebunden, nicht nur an ihre intellektuellen Fähigkeiten, sondern auch an Fragen der Empathie und Belastbarkeit. Dazu gehört auch, dass man im Forschungsprozess nicht nur die forschende Person ist, sondern gleichzeitig auch zur beforschten Person wird. Selbstverständlich bin ich, wenn ich in einem Dorf bei den Bura arbeite, für diese Menschen ein richtiger »Exot« und sie haben mindestens genauso viele Fragen an mich wie umgekehrt. Das heißt, der Feldforschungsprozess ist eigentlich ein wechselseitiger. Und es gibt immer, weil er auf so engen sozialen Beziehungen aufbaut, ganz spezifische psychische Belastungen, die in der Regel eigentlich nicht gesehen werden. Insofern ist ethnographisches Arbeiten in der musikethnologischen Feldforschung auch eine Reise zu sich selbst, zu den eigenen Stärken und (leider auch) Schwächen.

Ethnographisches Schreiben

In der ethnographischen Forschung befindet sich die forschende Person, meist durch Drittmittel abgesichert, in einer machtvollen Position. Sie entscheidet,

wo und was beforscht werden soll, wo die eigenen Interessen liegen. Zugleich stellt sich aber unmittelbar die Frage, wer uns das Recht gibt, über andere Menschen zu schreiben, die umgekehrt nicht die gleichen Möglichkeiten haben, so über mich zu schreiben. Ethnographisches Schreiben ist ein selbstverständlicher Teil der Ethnographie. Wie die sogenannte »Krise der Repräsentation« (Clifford und Marcus 1986) gezeigt hat, sind wir nicht nur uneingeladener Teil des Forschungsprozesses, sondern haben auch noch Macht über den anderen zu schreiben, was wir für richtig halten. Unsere Repräsentation kann nur einseitig sein. Zudem schreibe ich immer mit einem bestimmten eigenen Interesse, sei es die Dissertation oder zur Sicherung meines akademischen Status. Das Verschweigen dieser Machtgefälle und Eigeninteressen hat zu einer Krise der Repräsentation geführt und das Schreiben über die Anderen grundsätzlich problematisch gemacht. In der Folge wurde es immer wichtiger, die »Anderen« zu Wort kommen zu lassen. Damit ist die Frage der Transparenz in der ethnographischen Forschung unmittelbar berührt und insbesondere die Rolle von Dritten, die für die Prozesse der Wissensproduktion zentral sind, muss sehr viel deutlicher herausgestellt werden.

Die Frage des Schutzes der Informant*innen ist ein weiteres Problem, insbesondere wenn man in Gesellschaften arbeitet, die über hervorragende Geheimdienste verfügen. Gerade wenn es um politische und kritische Inhalte geht, ist eine strikte Anonymisierung dringend notwendig, aber oft nicht möglich. Unter Umständen muss dann auch akzeptiert werden, dass nicht alles, was an Forschungsmaterial gesammelt wurde, aus ethischen Gründen veröffentlicht werden darf. Schließlich muss man auch akzeptieren, dass in ethnographischen Texten Leerstellen entstehen. Das fällt oft schwer, weil wir erwarten, dass die Texte in sich geschlossen und stringent sind, einen roten Faden und eine Erzählung innehaben, die sich auch von Anfang bis Ende durchzieht. Das funktioniert beim ethnographischen Schreiben aber nur sehr bedingt. Denn oft lassen sich Leerstellen im Verständnis nicht wegdiskutieren, weil sie aufgrund der unterschiedlichen Wissensbestände einfach da sind; wir können zwar auf sie zurückgreifen, sie aber letztlich nicht auflösen.

Ethnographisches Arbeiten als pädagogisches Arbeiten

Es gehört zu meinen Überzeugungen, dass ethnographisches Arbeiten auch den Aspekt der Anwendung beinhaltet. Das weite Feld der angewandten Ethnomusikologie hat in den letzten Jahren stark an Bedeutung gewonnen. Auf-

grund der besonderen ethischen Ausgangsbedingungen sowie der Komplexität und Spezifität des Forschungsprozesses stellt sich für mich zwingend die Frage, was aus meiner Forschung zum Wohle der Gemeinschaft zurückfließen kann. Dies können z.B. Formen des Empowerments für Menschen sein, die mit Musiker*innen arbeiten. In Gesellschaften, in denen Musiker*innen nur ein geringer sozialer Status zugestanden wird, bietet sich die Möglichkeit, ihre gesellschaftliche Außenseiter*innenrolle positiv zu beeinflussen, nicht zuletzt um dadurch auch das kulturelle Erbe als Teil des gesellschaftlichen Transformationsprozesses wirksam werden zu lassen. Eine wesentliche Aufgabe sehe ich auch darin, Ungleichheitsstrukturen aufzudecken, in die wir Musikethnolog*innen ja unmittelbar eingebunden sind. Um weiter in dieses Feld der angewandten Musikethnologie einzutauchen, fehlt hier die Zeit.

Als Musikethnologe sehe ich mich auch in der Verantwortung gegenüber unserer eigenen Gesellschaft, deren kulturelle Vielfalt ich als Gewinn und wertvollen Schatz für die Bewältigung zukünftiger Herausforderungen betrachte. In Anlehnung an Hilmar Hoffmans Forderung nach »kultureller Demokratie« (Hoffman 1979) sehe ich meine Aufgabe als Musikethnologe auch darin, dazu beizutragen, dass die vielfältigen Ausdrucksformen unserer »bunten« Gesellschaft als kulturelles Gut anerkannt werden. Die Mehrheit der Musiker*innen, die als Migrant*innen nach Deutschland kommen und Teil unserer Gesellschaft sind, haben wenige Möglichkeiten, sich mit ihrem musikalischen Wissen in die Gesellschaft einzubringen, weder in den großen Konzerthäusern noch in den Förderstrukturen der Kulturpolitik oder der Bildungspolitik.

Eng damit verbunden ist die Frage nach der Entwicklung gesellschaftlicher Nachhaltigkeitsperspektiven, denn kulturelle Ausdrucksformen sind in besonderer Weise geeignet, das Streben der Gesellschaft, das Soziale, die Ökologie und die Ökonomie so auszubalancieren, dass sie stabil und nachhaltig werden. Hier sehe ich die eigentliche Aufgabe einer engeren Kooperation zwischen Musikethnologie und Musiklehrkräfteausbildung. Bildungspolitisch spiegelt sich dies in dem Bemühen wider, das Leitbild der nachhaltigen Entwicklung in allen Schulfächern, also auch im Fach Musik, zu verankern. Die Analyse gesellschaftlicher Transformationsprozesse muss sich in besonderer Weise auch in den Bildungsplänen niederschlagen. Dies betrifft insbesondere den Umgang mit kultureller Vielfalt als gelebte Realität in unserer Gesellschaft. Bezogen auf die Lehramtsausbildung im Fach Musik halte ich die Fähigkeit zum ethnographischen Arbeiten für eine wesentliche Kompetenz, um auf zukünftige Veränderungen vorbereitet zu sein. Denn ethnographisches Arbeiten

zielt auf einen bewusst angestrebten Perspektivenwechsel, der nicht die eigene kulturelle Position zur Norm erhebt, sondern andere kulturelle, ästhetische und musikalische Entwürfe nicht nur als gleichberechtigt anerkennt, sondern ihnen auch eine innere Logik und kulturelle »Vernunft« zugesteht. Musikpädagogik müsste damit eine zentristische Normierung und Dominanz der »westlichen«, meist sogenannten klassischen Musik aufgeben, würde aber zu einem Instrument des sozialen Miteinanders und der Verständigung werden, das auf der Anerkennung des kulturellen und musikalischen Reichtums unserer Welt beruht. Ein ethnographisch orientierter Musikunterricht wäre zugleich ein entscheidender Beitrag zur Lebensweltorientierung des Faches in dem Sinne, dass die Schüler*innen lernen, mit dem Unbekannten und kulturell Fremden so umzugehen, dass sie die Bereitschaft einüben, fremdes Wissen ernst zu nehmen, und durch Hinterfragen des eigenen Weltbildes andere kulturelle und künstlerische Konzepte zu erkennen und sich mit ihnen erkenntnisgeleitet auseinanderzusetzen.

In einer Welt gesellschaftlicher Transformation kommt ein an den Schüler*innen orientierter Unterricht nach meinem Verständnis nicht mehr ohne ethnographische Kompetenzen und eine solche Grundhaltung der Lehrpersonen aus.

Literatur

- Blacking, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Clifford, James und George E. Marcus, Hg. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Geertz, Clifford. 1973. »Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture«. In Clifford Geertz, *The interpretation of cultures. Selected essays*, 3–30. New York: Basic Books.
- Hoffmann, Hilmar. 1979. *Kultur für alle: Perspektiven und Modelle*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Merriam, Alan P. 1960. »Ethnomusicology: discussion and definition of the field«. *Ethnomusicology* 4 (3): 107–114.

- Merriam, Alan P. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Peoples, James, und Bailey, Garrick 2003. *Humanity. An Introduction to Cultural Anthropology*. Sixth Edition. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning.
- Small, Cristopher. 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.