

DOROTHEE BARTH MARTIN GREVE

Jugendliche erforschen ihren kulturellen Nahraum

*Feldforschung in und außerhalb der Schule
als Methode interkulturell orientierter Musikpädagogik*

In einem Feldforschungsprojekt können die vielfältigen Musikwelten einer Stadt oder einer Region erforscht werden. Dabei kann man zum Beispiel besonders auf die *Musiken der Welt* oder auf die Musiken verschiedener Jugendkulturen achten. In folgendem Text wird zunächst erläutert, was eine Feldforschung ausmacht. Nach einigen Anregungen, welche Feldforschungsprojekte in der Schule denkbar sind, werden einzelne methodische Schritte erläutert und an einem Beispiel ausgeführt. Das Besondere solcher Feldforschungsprojekte im Musikunterricht ist, dass sie im ›wirklichen Leben‹ stattfinden: Man begegnet der Musik eingebunden in kulturelle Kontexte und Interpretationen. Daher können von solchen Projekten vielfältige Denkanstöße ausgehen, die weit über einen eng gefassten Musikbegriff hinausgehen. Denn schließlich ist ›die Welt da draußen‹ auch nicht in Schulfächer unterteilt...

I. Was ist eine Feldforschung?

Ursprünglich ist Feldforschung eine Methode ethnologischer Forschung: Der Wissenschaftler lebt dabei für eine bestimmte Zeit in der von ihm zu untersuchenden Kultur. Er wird vorübergehend selbst Teil dieser Kultur, lernt die entsprechende Sprache, erfährt Alltag, Denken und Fühlen der betreffenden Menschen »von innen« und protokolliert zugleich all seine Beobachtungen. Später, wieder zurückgekehrt, verarbeitet er seine Feldforschungs-Aufzeichnungen in einer Phase der Auswertung zu einer Ethnographie (CLIFFORD 1995, S. 122).

Feldforschung wurde in der so genannten klassischen Phase der Ethnologie (ca. 1920–1960) zur zentralen Arbeitsweise von Ethnologen. Zuvor waren die ethnologischen Theoretiker nicht in die Länder gereist, die sie erforschen wollten, sondern hatten zu Hause Daten ausgewertet, die ihnen von Forschungsreisenden, Missionaren und Kolonialbeamten übermittelt worden waren. Erst B. Malinowski, dessen Forschungsreisen zu den Trobriand-Inseln (Papua-Neuguinea) zwischen 1914 und 1918 stattfanden, formulierte die Teilnahme des Ethnologen an der kulturellen Alltagspraxis, die erforscht und beschrieben werden sollte, als grundlegendes Paradigma der Feldforschungssitua-

tion. Nun wurden die Erforschten nicht mehr aufs Schiffdeck oder die Veranda bestellt, um sie dort abzufragen, sondern man bemühte sich zu ihnen ins Dorf oder auf die Felder und nahm an ihrem Leben teil (vgl. STAGL 1993, S. 94). Diese Forderungen waren damals innovativ und trugen grundlegend dazu bei, die eigene kulturelle Prägung sowie die Kategorie der Fremdheit in ein neues Licht zu setzen.

In den 1950er Jahren wurden Feldforschungen zunächst in der amerikanischen ethnomusicology, etwas später auch in der europäischen Musikethnologie, zur wichtigsten Methode der Erforschung von Musikkulturen. Auch Soziologen arbeiteten schon früh mit Feldforschung, allerdings weniger in fernen Ländern, sondern in unterschiedlichen sozialen Milieus. Mit der Zunahme weltweiter Migrationsbewegungen wurden für Ethnologen Feldforschungen in den Metropolen Europas und Nordamerikas immer relevanter (vgl. WELZ 1998, CLIFFORD 1992). Heute werden nicht mehr fremde Völker beziehungsweise Ethnien in der Ferne wissenschaftlich beobachtet und beschrieben, sondern auch gesellschaftliche Teilkulturen vor Ort, wie beispielsweise Barkassenschipper/innen (vgl. DOHRN 2002), Obdachlose (vgl. GRUBER 2002) oder die Bewohnerinnen und Bewohner eines Straßenzuges im Hamburger Stadtteil St. Pauli (vgl. КОКОТ 2002). Elemente der Feldforschung wie die Teilnehmende Beobachtung oder das Interview werden ohnehin in vielen Wissenschaftsdisziplinen eingesetzt, zum Beispiel in Soziologie, Pädagogik oder Psychologie. Hier haben sich vor allem einzelne Methoden verselbstständigt und gehören mittlerweile zum Repertoire der empirisch forschenden Sozialwissenschaftler. Auch die empirische Schulforschung arbeitet mit diesen Methoden.

Im schulischen Kontext ist es natürlich nicht möglich, eine professionelle Feldforschung durchzuführen, Elemente daraus aber können durchaus übernommen und in die pädagogische Idee des Forschenden Lernens integriert werden. Es kann ein Bewusstsein für den eigenen Beobachterstandort gefördert werden, von dem aus man »Neues« oder »Fremdes« beobachten kann. Auch die kommunikative Kompetenz, je nach Projekt auch die interkulturelle Kompetenz kann gefördert werden. In jedem Fall wird die Routine des üblichen schulischen Lernens unterbrochen, denn erforscht werden kann nur das, was es »wirklich gibt«. Ein Stück »Realität« kann Einzug in den pädagogisierten Raum der Schule halten. Wenn darüber hinaus wissenschaftspropädeutisch gearbeitet werden soll, können die oben genannten Methoden (Teilnehmende Beobachtung, Interviewführung, Video- und Musikdokumentationen), aber auch die Formulierung einer These, die Planung der Vorgehensweise im Feld sowie die Auswertung der Ergebnisse eingeführt und geübt werden.

II. Welche Feldforschungsprojekte sind in der Schule denkbar?

Wenn man im Musikunterricht einer allgemein bildenden Schule eine Feldforschung durchführen möchte, spielen drei der oben beschriebenen Aspekte in der Regel eine wichtige Rolle: Es wird eine Methode eingeübt, um eine bestimmte Fragestellung inhaltlich zu bearbeiten. Dabei nimmt der Schüler einen Perspektivwechsel vor, er tritt aus der üblichen Schülerrolle heraus und übernimmt die neue Rolle des Forschenden.

Dabei kann der Rahmen des zu untersuchenden »Feldes« sehr eng (zum Beispiel der Pausenhof) oder sehr weit (Stadt, Region) gesteckt werden. Man kann sowohl versuchen, das »Vertraute« neu zu sehen als auch »Neues« kennen zu lernen. In jedem Fall sollte die Lerngruppe an den Überlegungen, was genau als erforschenswert und interessant empfunden wird, beteiligt sein – auch wenn der Themenrahmen durchaus vorgegeben sein kann. Es wird meistens darum gehen, Menschen und ihren Umgang mit Musik zu erforschen. Durch den Perspektivwechsel, den der Schüler vornimmt, verändert sich seine Rolle. Von unbekanntem Situationen kann er sich nicht abgrenzen und sich ihnen entziehen, sondern er wird Teil von ihr. Daher muss vor und während einer Feldforschung mit Schülerinnen und Schülern die neue »Forscherrolle« sorgfältig reflektiert werden.

Im Folgenden werden einige Beispiele für mögliche Feldforschungsprojekte genannt, die ganz verschiedene Themen und Fragestellungen aufgreifen:

1. Mögliche Fragestellungen im Forschungsfeld »Schule«:

- ▶ Wie verhalten sich Mitschüler, wenn sie außerhalb des Unterrichts, aber in der Schule (zum Beispiel mit einem MP3-Player) Musik hören?
- ▶ Wird auf dem Schulhof über Musik geredet? Welche Musik wird gehört?
- ▶ Wird auf den Fluren gesungen? Welche Lieder?

2. Fragen zur Erforschung einer weit verbreiteten europäischen musikalischen Praxis, dem Opernbesuch:

Soll mit Jugendlichen ein Opernbesuch vorbereitet werden, kann es hilfreich sein, wenn sie dabei die Forscherperspektive einnehmen. Auf diese Weise mögen sie sich weniger unsicher oder »fehl am Platz« fühlen und sich daher vom Ereignis abgrenzen, sondern können im Gegenteil ein Gefühl positiver Besonderheit und Notwendigkeit ihrer Anwesenheit vor Ort empfinden. Beobachtet und erforscht werden könnten zum Beispiel folgende Aspekte:

- ▶ Worüber reden Opernbesucher in der Pause/vor oder nach der Vorstellung?
- ▶ Wie verhalten sich die Orchestermusiker in der Kantine?
- ▶ Wie sind die Opernbesucher angezogen?

3. Fragen zur Erforschung des kulturellen Nahraums:

- ▶ Welche Jugendkulturen gibt es in unserer Schule/Stadt?
- ▶ Welche Rolle spielt die Musik in dieser Kultur?
- ▶ Welche Musikgruppen gibt es in der Umgebung?
- ▶ Wie laufen die Proben ab? Wie ist der Umgangston? Was ist das Ziel?
- ▶ Wie verlaufen Unterrichtsstunden oder Konzerte?
- ▶ Welche Musikberufe gibt es in unserer Gegend?
- ▶ Wie verläuft ein Arbeitstag?

III. Die Technik der Feldforschung

1. Beginn der Feldforschung

Der erste und zugleich schwierigste Teil einer Feldforschung ist die Kontaktaufnahme und die erste Orientierung (vgl. NETTL 1964, HOOD ²1982, KONING 1980, HERNDON/MCLEOD 1983, FISCHER 1985). Auf völlig unbekannte Menschen oder gar Gruppen zuzugehen, erfordert meist viel innere Überwindung. Die erste Kontaktaufnahme sollte daher vorher besprochen werden: Wie finde ich überhaupt Musiker? Sicher können Bekannte, Freunde oder die Familie konsultiert werden, man kann Institutionen (soziokulturelle Zentren, Konzerthäuser, Kirchen) aufsuchen oder die gängigen Medien nutzen. (Internet, Branchenbuch, Plakate). Der Lehrende sollte keinesfalls zu früh einschreiten: er soll zu diesem ersten Schritt ermutigen, doch getan werden muss er alleine.

Oft stößt man anfangs auf ein gewisses Misstrauen – die zu Erforschenden haben um solchen Forscherbesuch normalerweise ja nicht gebeten. Das Anliegen von Feldforschenden wirkt im Alltag oft unverständlich. Der Feldforschende hat ständig das Gefühl sich ›falsch‹ zu verhalten, sein gewohntes Benehmen wirkt in der fremden Umgebung manchmal unpassend, lustig oder peinlich. Hinzu kommen manchmal Sprachprobleme – selbst spezielle Szenesprachen versteht man oft erst nach einiger Lernzeit. Während alle Menschen um einen herum eine Aufgabe, zumindest aber eine allen mehr oder weniger verständliche Rolle haben, steht man selbst anscheinend überall nur im Weg herum. Im starken Drang, nun ›als Feldforscher‹ möglichst viel zu beobachten, fühlt man sich von Eindrücken vollkommen überflutet. Augen und Ohren sind weit offen, noch hat man kein Gefühl, was an dieser speziellen Feldforschung nun eigentlich wichtig sein könnte. So beobachtet und protokolliert man meist viel zu viel.

In der ersten Phase einer Feldforschung sind viele Dinge gleichzeitig zu tun:

- ▶ Gute Kontakte zu Informanten aufbauen, d.h. reden und viel zuhören, freundlich und rücksichtsvoll sein.
- ▶ Sein eigenes Verhalten der neuen sozialen Umgebung anpassen; versuchen, möglichst wenig aufzufallen: ein Gefühl für angemessene Kleidung, Sprache, Gesten, Verhalten entwickeln.
- ▶ Nachdenken über sich selber: was an meinem ›normalen‹ Verhalten ist hier nicht mehr ›normal‹. Wie fühle ich mich damit?
- ▶ Nachdenken über die neue Umgebung: Was ist anders hier als in meiner bisherigen Umgebung?
- ▶ Erste Planung: Was könnte besonders interessant an dieser ›Feldforschung‹ sein: eine bestimmte Musik, Tanz, eine Jugendkultur, Sprache, Verhalten der Menschen etc.
- ▶ Vor allem: sich an alles gewöhnen. Musik, die anfangs ›komisch‹ klingt, wird langsam vertraut: ungewohnte Begrüßungen, Essen, Kleidung, Tänze, etc. hören auf, ›fremd‹ und ungewohnt zu wirken, gehen einem schließlich in Fleisch und Blut über.

2. Teilnehmende Beobachtung

Sobald man aufhört, die neue Umgebung als ›fremd‹ zu empfinden, hat die zweite Phase einer Feldforschung begonnen. Nun konzentriert man sich auf ausgewählte Einzelaspekte. Wichtigstes Instrument ist nun die Teilnehmende Beobachtung. Der Feldforscher nimmt an bestimmten Situationen teil und beobachtet: bei Konzerten, Proben, in Musikgeschäften, auf Partys etc. Ein Feldforscher versucht dabei die Situation durch seine Person möglichst wenig zu beeinflussen. Ideal ist es, teilzunehmen wie eine Fliege an der Wand: Alles sehen, selbst aber unsichtbar bleiben. Die Wirklichkeit jedoch sieht meist anders aus: Oft inszenieren Menschen Situationen, wenn Außenstehende anwesend sind: Musiker bemühen sich besser zu spielen als normal, Gastgeber räumen auf, bevor Gäste kommen, der normale Umgangston wird höflicher, bestimmte Dinge spricht man überhaupt nicht mehr an. Niemand möchte eine ›schlechten Eindruck‹ hinterlassen. Für den Ethnologen dagegen gibt es kein schlecht oder gut, er versucht, einfach den Normalzustand zu erleben. Oft hilft es dafür, einzelne Situationen, beispielsweise Musikproben, Konzerte, Feiern o. ä. möglichst mehrfach zu erleben, um so ein Gefühl dafür zu entwickeln, was jeweils variabel und was unverzichtbar ist. Am wichtigsten aber ist das Vertrauen der Informanten: Ein Feldforscher muss immer selbst offen und ehrlich sein.

Wichtigstes Handwerk eines jeden Feldforschers ist genaues Beobachten. Man kann solches Beobachten vorab trainieren, etwa durch gemeinsames Anschauen von Videoaufzeichnungen von alltäglichen Situationen: Fußballspielen, Pausen auf dem Schulhof, eine Einkaufspassage, Gottesdienst, Party. Anschließend tragen alle Beobachter ihre Wahrnehmungen zusammen. Immer wieder kann man in das Video hineinschauen und dabei, mit wachsender Liste beobachteter Details nach und nach immer genauer beobachten lernen.

Und schließlich: Jede Beobachtung ist schnell wieder vergessen: Wichtig ist es, Gesehenes, Gehörtes und Gefühltes aufzuschreiben. Nach jeder Feldforschungssituation muss man Zeit für Notizen einplanen. Ergänzend ist oft eine Videoaufzeichnung sinnvoll – vorausgesetzt freilich, dass sie die Situation nicht zu sehr beeinflusst und dass die Informanten einverstanden sind. Eine Kamera animiert die meisten Menschen zu Show und Schauspielerei. Kaum jemand wird sich vor einer Kamera genauso ungezwungen verhalten wie ohne. Geeignet sind Video-Aufnahmen vor allem bei ohnehin halb-öffentlichen Situationen, beispielsweise bei Konzerten oder größeren Feiern. Eine Alternative ist es, Videos, die die betroffenen Menschen selber gemacht haben, zu nutzen (beispielsweise bei Hochzeiten).

Jede Aufnahme, Video oder Audio, muss immer sogleich beschriftet werden, am besten fertigt man ein vorbereitetes Aufnahmeprotokoll an: Ort und Zeit der Aufnahme, beteiligte Personen, technische Daten der Aufzeichnung, weitere Hintergrundinformationen und Beobachtungen (vgl. BAUMANN 1989, S. 100-102.).

3. Interviews

Schließlich wählt der Feldforscher interessante Informanten für gezielte Interviews aus (vgl. LINDAHL ²1979). Interessant sind nicht nur Musiker und Fachleute, sondern

auch ganz normale Zuschauer, ältere Leute, die über die Vergangenheit berichten können, oder Manager im Hintergrund. Die Fragen sollte man sich vorher gründlich überlegen und auch aufschreiben. Anschließend versucht man möglichst viele auswendig zu lernen. Während des Interviews kann man ihre Reihenfolge flexibel handhaben. Fragen zur Person sollten dabei nicht am Anfang eines Interviews stehen, um den Eindruck von Verhören zu vermeiden. Fragen kann man zur Musik selbst, zu einzelnen Stücken, Instrumenten, zur Gruppe und ihrer Geschichte, was ist schön, wie lernt man das, wer entscheidet über ein Arrangement, die Bedeutung von Musik (religiös, politisch, persönlich etc.), nach der Zusammensetzung und Geschichte von Musikgruppen, der persönlichen Biographie, Migrationsgeschichte, zu Diskriminierungserfahrungen in Deutschland oder zu einer speziellen Musikszene. Dinge, die man besser beobachten sollte, fragt man nicht, beispielsweise: Wie kommt eure Musik beim Publikum an? Eine allzu komplizierte Sprache und musikalische Fachbegriffe sollte man meiden – immer locker bleiben...

Der Ort für ein Interview sollte so gewählt werden, dass sich der Informant entspannt fühlt, außerdem darf es nicht zu laut für eine Aufnahme sein – am Besten also zu Hause. Auch Cafés, möglichst wenig besucht, sind gut geeignet. Direkt vor und nach Konzerten dagegen sind alle Beteiligten meist gestresst und haben für Interviews ›keinen Kopf‹.

Während eines Interviews muss ein Feldforscher seine Aufmerksamkeit zerteilen: Er muss zuhören und Anteil nehmen, sich ganz dem Interviewten zuwenden, geduldig und respektvoll bleiben. Gleichzeitig aber muss er seine Fragen im Blick behalten – keine vergessen – und das Aufnahmegerät bedienen (aussteuern, Mikrophone platzieren, Batterien checken, Aufnahmekapazität prüfen). In allen Fällen hat der Informant das letzte Wort: Will er keine Aufnahme, darf man auch keine machen. Sind einzelne Themen tabu, bleiben sie ausgespart.

IV. Ein Beispiel: Musikkulturen in Hamburg Altona

Unter dem Semesterthema ›Die Musik der Welt auf 77km²‹ haben im Wintersemester 2006/07 Schüler/innen eines Grundkurses Musik im Hamburger Bezirk Altona verschiedene Musikkulturen aufgespürt und erforscht (der Bezirk Altona umfasst genau diese 77km²). Die normale Stundentafel wurde unterbrochen: Stattdessen verstanden wir die zwei Wochenstunden, die ein halbes Jahr lang zur Verfügung standen, als Stundenpool, den die Schüler/innen als Richtwert für ihre individuelle Arbeit galt. Sie waren die meiste Zeit im Team unterwegs und erforschten ›ihre‹ Musiker und deren Musik. In einem Projektplan, der das Semester gliederte, waren sowohl Treffen des gesamten Kurses als auch Beratungsgespräche mit einzelnen Teams vorgesehen. Die konkreten Termine wurden im Laufe des Projektes natürlich modifiziert und angepasst, aber mit Hilfe des Planes konnten sich die Schüler/innen von Anfang an ein Bild machen, was von ihnen erwartet wurde und in welchem Zeitraum sie arbeiten mussten.

Die Projektziele lagen auf drei Ebenen, nämlich auf einer inhaltlichen, einer methodischen und einer persönlichen.

- ▶ Methodisch: Die Schüler/innen lernen die Forschungsmethoden der Teilnehmenden Beobachtung und der Interviewführung kennen und erproben sie im Feld.
- ▶ Inhaltlich: Die Schüler/innen lernen Menschen mit unterschiedlichem Migrationshintergrund kennen und beschäftigen sich mit fremder bzw. für sie ungewohnter Musik.
- ▶ Persönlich: Die Schüler/innen setzen sich mit ihrer eigenen (musikalischen) Identität auseinander. Sie reflektieren ihren Beobachterstandort, Vorurteile werden bewusst, Grenzsituationen verarbeitet.

Im Verlauf des Projektes gab es so genannte Meilensteine, die erreicht werden mussten: Am Anfang stand die Kontaktaufnahme. Die Schüler/innen zogen ins Feld und mussten Musiker finden, die sie porträtieren wollten. Sie mussten sie ansprechen, zur Mitarbeit überreden und vom Sinn des Projektes überzeugen. Auch in einer professionellen Feldforschungssituation ist die Kontaktaufnahme oft der schwierigste Punkt – wie viel schwerer fiel sie erst den Schüler/innen! Sie mussten so viele Situationen bewältigen, die im geschützten Raum der Schule sonst nicht vorkommen: So funktionierte zum Beispiel die Verständigung am Telefon nicht, Verabredungen wurden nicht eingehalten, Menschen waren unerreichbar. Frustrationen sind hier nicht ausgeschlossen. Dazu ein Zitat aus einem Feldtagebuch:

»Ich ruf die letzte Nummer auf der Liste an. Nach einiger Zeit meldet sich eine Kinderstimme und ich spule den ganzen Text, den ich vorher im Kopf 100 Mal durchgegangen bin, runter. Stille. Ist wohl wirklich ein Kind am Apparat und es hat nichts verstanden. Ich frag mich allmählich, wofür ich diesen ganzen Scheiß eigentlich mache.« (Adrian/Tobias)

Der zweite Meilenstein bestand darin, die erwählten Musiker in einer ›typischen‹ Situation teilnehmend zu beobachten und ein Beobachtungsprotokoll zu erstellen, also zum Beispiel bei einer Probe, in einer Unterrichtssituation oder in einem Konzert. Interessant war, dass zwei Schüler/innen die gleiche Situation beobachteten – nämlich die Probe einer deutsch-albanischen Rockband – jedoch ganz unterschiedliche Protokolle schrieben. Manuel hatte ausschließlich auf die Probentechnik geachtet, also darauf, wie die Songs eingeübt wurden, Jytte hingegen sah auch auf das Atmosphärische:

»Muhammet spielt das gelbe Schlagzeug ein, er bricht ab und lacht, er hat den Rhythmus verfehlt. Die graue Lärmschutztür geht auf und Julia, die Geigenspielerin, kommt hinein. Heute scheint sie ganz in rot zu sein. Sie trägt eine rote Tasche, eine rote Jacke, hat einen roten Geigenkoffer in der Hand und setzt sich, nachdem sie sich ausgezogen hat, einen roten Kopfhörer auf.« (Jytte)

Den dritten Meilenstein bildete das Interview, das auf Grund der bisherigen Beobachtungen vorbereitet, geführt, aufgenommen und transkribiert werden musste. Ge-

rade das Transkribieren kostet viel Zeit und Mühe und da zu dieser Zeit die Schüler/innen auch ihre Abitur-Klausuren schrieben, kam es zu leichten Formen von Meuterei. Dennoch gab es schöne Ergebnisse. Hier ein kleiner Auszug aus dem Interview, das zwei Schülerinnen mit Angelina Akpovo, einer Tänzerin und Sängerin aus Afrika, führten:

Frage: »Wie erleben Sie den kulturellen Unterschied?« – Antwort: »Auch beim Tanzen und Musizieren konnte ich feststellen, dass ein großer Unterschied besteht: Wenn man Musikern in Europa sagt, sie sollen *a b* spielen, dann spielen sie auch *a b*. Wenn man jedoch einem Musiker in Afrika dasselbe sagt, dann spielt er *a b c d e*. In Europa zeigen die Menschen eher, was sie gelernt haben, und in Afrika leben sie ihre Kreativität aus (lacht und macht Trommelbewegungen mit ihrem Zeigefinger in der Luft).«

Der letzte Meilenstein war im Gebiet der Präsentation und Dokumentation zu bewältigen: Hier fertigten die Schüler/innen umfangreiche Poster an, auf denen sie ihre Musiker, aber auch ihren eigenen Forschungsprozess dokumentierten. Auszüge aus dem Feldtagebuch oder den Interviews standen hier gleichberechtigt neben vielen Fotos oder auch Zusatzinformationen zu der Musikrichtung, die der portraitierte Musiker praktizierte.



Abb. 2.: Beispielposter

Dieses Projekt konnte sehr umfassend angelegt werden, da es in das Programm *Kinder und Wissenschaft (KiWiss)* der *Körper-Stiftung* (Hamburg) aufgenommen worden war. Mit diesem Programm fördert die *Körper-Stiftung* Projekte, in denen eine außerschulische Institution und eine pädagogische Einrichtung zusammenarbeiten, um Kinder und Jugendliche früh an wissenschaftliches Arbeiten heran zu führen. In dem Projekt »Musik der Welt auf 77 km²« arbeiteten wir mit der Ethnologin Friedrike Seithel zusammen, die Dozentin an der Universität Hamburg war. Zudem standen Gelder zur Verfügung, mit denen zum Beispiel den Musikern für ihren Auftritt etwas Gage gezahlt werden konnte. Doch auch ohne die großzügige Ausstattung lassen sich Elemente des Projektes in den Schulalltag integrieren. Und die Musiker waren letztlich vom Projekt so angetan, dass einige sicher auch ohne Gage aufgetreten wären.

V. Nachbereitung einer Feldforschung

Während des Projektes ergaben sich Fragen, die auch uns Lehrende zum Nachdenken anregten und teilweise verunsicherten. Einerseits ist das »nicht schlimm«, denn das Konzept des Forschenden Lernens sieht nicht vor, dass die Lehrenden immer alles wissen müssen. Im Gegenteil sollen sie den Forschungsprozess begleiten, ohne die Ergebnisse vorher schon zu kennen. Doch in unserem Projekt lagen die Fragen auf einer anderen Ebene: Sie resultierten bereits aus der Themenstellung: Was ist die *Musik der Welt*? Ist das nicht auch *Rap-Musik* (kommt doch aus Amerika)? Was ist eigentlich die *eigene* und was ist eine *fremde* Musik? Einige Schüler/innen bezichtigten uns Lehrende sogar der Ausländerfeindlichkeit. Sie hatten den Eindruck, wir würden Menschen, die jahrelang in Deutschland leben, im Sinne des Projektes erst zu *Fremden* machen wollen, damit

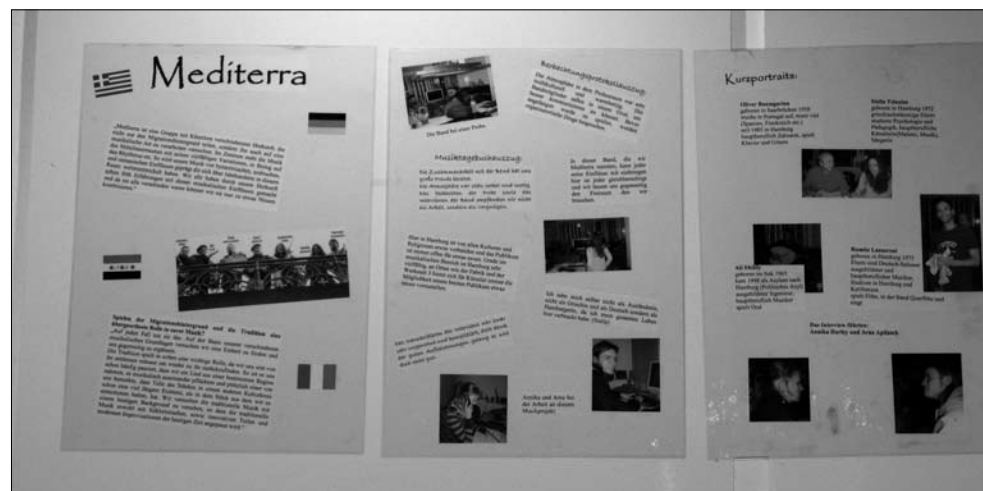


Abb. 1.: Beispielposter

Den Höhepunkt des Projektes und zugleich seinen Abschluss bildete das Konzert, bei dem die Schüler/innen vor einem wirklich interessierten Publikum ihre Musiker anmoderierten und ihren persönlichen Eindruck vom Forschungsprozess kurz zusammenfassten. Das Konzert fand in einem kleinen Konzertsaal statt. So konnte das Ziel des Projektes, aus der Schule herauszutreten und im »wirklichen Leben« mitzumischen, noch einmal auf einem anderen Wege erreicht werden. Schließlich wurde das Konzert noch aufgezeichnet und eine CD erstellt.



Abb. 3.: Miriam und Sarah präsentieren Angelia Akpovo and friends, Musik aus Afrika.

sie dann als *Ausländer* porträtieren werden konnten. Eine Schülergruppe wollte die Musik unserer Schulsekretärin erforschen, die außerdem eine Blues- und Soulsängerin ist, denn »auch der Blues kommen ja wohl nicht aus Deutschland«. So schwierig es manchmal war, auf diese Fragen angemessen zu reagieren, so richtig und scharfsinnig waren sie. Denn hinter ihnen verbergen sich Probleme, mit denen sich auch die Theorie und Praxis der Interkulturellen Musikpädagogik seit langer Zeit beschäftigt. Auf eine ausführliche Diskussion dieser Fragen kann und soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden (vgl. zu diesen Diskussionspunkten z.B. ANSOHN/TERHAG 2004), doch seien einige mögliche Fragen und Themen genannt, die aus Feldforschungen resultieren können. Je nach Unterrichtssituation und dem Diskussionsbedarf der Schüler/innen können diese Fragen aufgegriffen und vertieft werden. Und die Lehrenden sollten sich – wie gesagt – bewusst sein, dass es dazu keine einfachen Antworten gibt, dass Unsicherheiten nichts Ehrenrühriges sind, dass aber ein Verdrängen dieser Fragestellungen den Intentionen einer Feldforschung entgegenstünden.

- ▶ Was an Kultur ist bewusst?
- ▶ Was merkt man erst, wenn es nicht mehr selbstverständlich ist, z.B. Händeschütteln, Kleidungsstil, Musikstile, Sprache...?
- ▶ Wo liegen kulturelle Unterschiede: Pünktlichkeit, körperliche Nähe, Händegeben oder Wangeküsse?
- ▶ Gibt es religiös begründete Unterschiede in Kleidung und Verhalten (Glockenläuten gegenüber islamischen Gebetsruf)?
- ▶ Gibt es kulturelle Unterschiede, die durch einen unterschiedlichen Lebensraum bedingt sind (Berge versus Meer, Großstadt versus Dorf)?
- ▶ Oder auch: Was macht man, wenn man sich unsicher fühlt?

In vielen musikwissenschaftlichen und musikpädagogischen Ansätzen gilt als »eigene Kultur« die westeuropäische Kunstmusik, auch genannt die »klassische Musik«. Diese Musikkultur zeichne uns Deutsche oder Europäer aus, diese Musikkultur sei in ihrer Besonderheit mit keiner anderen auf der Welt vergleichbar, auf sie können wir stolz

sein. Das mag stimmen oder nicht. Problematisch jedenfalls wird diese Einschätzung vor dem Hintergrund, dass die meisten Deutsche und viele Schülerinnen und Schüler diese Musikkultur weder gut kennen noch sich mit ihr identifizieren, sondern sie im Gegenteil als ungewöhnlich, ungewohnt, ja als fremd und sperrig beschreiben würden. Auf der anderen Seite aber kennen und lieben die Schüler/innen Musik, die einst in einem ganz anderen Teil dieser Welt entstanden ist und deren Zentrum auch immer noch dort liegt, nämlich (in weitem Sinne) anglo-amerikanische Pop- und Rockmusik. Ist die Tatsache, dass diese Musik mittlerweile auch in Deutschland entsteht und ausgeübt wird, in diesem Sinne nicht nur ein schwaches Argument? Denn gibt es nicht auch in Japan Orchester, die klassische westeuropäische Kunstmusik spielen und Komponisten, die in dieser Tradition komponieren?

- ▶ Welche Musik ist also die »eigene«?
- ▶ Welche Kultur ist die »eigene«, wo fängt »Fremdes« an? Was kann man selbst tolerieren, was stört einen? Warum?
- ▶ Theoretisch: Was ist überhaupt »eine Kultur«? Was ist ein Volk? Was ist eine Ethnie? Welches ist meine eigene Ethnie? Meine Kultur? Gehört jeder Mensch zu einer Ethnie? Zu einer Kultur? Oder zu mehreren?
- ▶ Können sich »Kulturen« ändern? Können sich Ethnien ändern? Oder Völker?
- ▶ Können Menschen mehreren Ethnien, Völkern, Kulturen angehören? Wie vielen?
- ▶ Was ist »deutsch«? Was ist »europäisch«? Was ist »westlich«?

Viele Fragen werden auch aus der Begegnung mit Migrant/innen, aus der Konfrontation mit der multikulturellen Gesellschaft entstehen:

- ▶ Welche Vorurteile habe ich über Menschen aus anderen Ländern? Wie sind die Amerikaner, Ostdeutschen, Westdeutschen, Rapper, Türken, Russen – was hat man sich vorgestellt, wie waren sie dann wirklich?
- ▶ Wie lebt es sich in einer kulturellen Minderheit, muss man, kann man, darf man Anpassung verlangen? Ist die kulturelle Mehrheit überhaupt so homogen, dass man weiß, woran es sich anzupassen gilt?
- ▶ Wenn ich selber auswandern würde – was wäre mir wichtig, was möchte ich auch in Japan, Ghana, Marokko so tun wie hier? An was könnte ich mich anpassen? Was wäre mir wichtig für meine Kinder? Meine Muttersprache?
- ▶ Wo fängt Toleranz an, wo hört sie auf? Wie entsteht Diskriminierung? Woran erkenne ich Rassismus?

Jedes dieser Themen hat ein hohes Diskussionspotenzial und kann in weiteren Unterrichtseinheiten oder in Zusammenarbeit mit anderen Fächern vertiefend behandelt werden. Denn das wichtigste Ziel von Feldforschung ist die interkulturelle Kompetenz, die Fähigkeit zu offener Kommunikation, zu Konfliktfähigkeit, Toleranz und Flexibilität.

Literatur

- ANSOHN, MEINHARD/TERHAG, JÜRGEN (Hg.): *Musikkulturen fremd und vertraut* (Musikunterricht heute Band 5). Oldershausen 2004
- BAUMANN, MAX PETER: *The Musical Performing Group*. In: *World of Music* 31, 2, 1989, S. 80-113
- CLIFFORD, JAMES: *Traveling Cultures*. In: Grossberg, Lawrence/Nelson, Cary/Treichler, Paula (Hg.): *Cultural Studies*, New York/London, 1992, S. 96-112 (deutsch (1999): *Kulturen auf der Reise*. In: Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hg.): *Widerspenstige Kulturen*, Frankfurt am Main 1999, S. 476-513)
- CLIFFORD, JAMES: *Über ethnographische Autorität*, in: Berg, Eberhard und Fuchs, Martin (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main 1995
- DOHRN, REINER: *BarkassenschifferInnen, TouristInnen und ihr Bild vom Hafen – eine Untersuchung in einem Hamburger Barkassenbetrieb*. In: Institut für Ethnologie der Universität Hamburg 2002, S. 19-28
- FISCHER, HANS (Hg.): *Feldforschungen*. Berlin 1985
- GRUBER, MARTIN: *Parallelwelten – eine Feldforschung über Obdachlosigkeit in der Hamburger Innenstadt*. In: Institut für Ethnologie der Universität Hamburg 2002, S. 61-81
- HERNDON, MARCIA/MCLEOD, NORMA: *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood 1983
- HOOD, MANTLE: *The Ethnomusicologist*. Kent, Ohio 1971, ²1982
- INSTITUT FÜR ETHNOLOGIE DER UNIVERSITÄT HAMBURG (Hg.): *Feldforschungen in Hamburg*. Hamburg 2002
- KOKOT, WALTRAUD: *Ethnographie eines Straßenzuges auf St. Pauli – ein ethnologisches Forschungsprojek*. In: Institut für Ethnologie der Universität Hamburg 2002, S. 97-100
- KONING, JOS: *The Fieldworker as Performer*. In *Ethnomusicology* 24,3, 1980, S. 417-429
- LINDAHL, CARL INDAHL et. al.: *A Basic Guide to Fieldwork for Beginning Folklore Students*. Bloomington 1969 ²1979
- NETTL, BRUNO: *Theorie and Method in Ethnomusicology*. New York 1964
- STAGL, JUSTIN: *Malinowkis Paradigma*. In Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich/Stagl, Justin (Hg.): *Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*, Berlin 1993
- WELZ, GISELA: *Moving Targets*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. 2, 1998, S. 177-194