










Handout Freitag

Zwischen Kampf und Kultur – Stockspiele, -kämpfe, -tänze im Kulturvergleich

Begrüßungsspruch und -ritual

1		MANA MAORI Habt Respekt vor euren Wurzeln
2		MANA WAHINE Habt Respekt vor den Frauen
3	Kopfverbeugung	MANA TANGATA Habt Respekt vor allem Lebendigen

Vorschlag zur Notation:

Legende:	Grundsätzlich sind die Notate von oben nach unten zu lesen - nimmt man die europäische Notation als Grundlage (s. Seite zuvor), bilden zwei Viertelnoten ein wiederum zweigeteiltes Kästchen. Man kann sich den Spieler in der Mitte sitzend/knieend vorstellen; die Kästchen zur Mitte hin finden innerhalb des Körperradius statt, die weiter außen gelegenen außerhalb
	beide Stöcke vertikal halten und mit dem unteren Ende gleichzeitig den Boden berühren (wenn nur ein Stock gezeigt wird, berührt nur einer den Boden)
	die Stöcke vertikal zusammen"kickern"
	die Stöcke aus der vertikalen Haltung langsam nach vorne gleiten lassen/umdrehen und wie Drum-Sticks halten und das obere Ende (die Spitze) rechts und/oder links auf den Boden tippen lassen
	die Spitzen (oberen Enden) der beiden eigenen Stöcke übereinander schlagen und damit einen Sound erzeugen, einmal die rechte über die linke Spitze oder umgekehrt
	mit einer Drehbewegung versucht man, die Stöcke aus der vertikalen Haltung einzeln oder zusammen einmal halb um die Längsachse aufwärts zu drehen und wieder zu fangen
	die Stöcke werden diagonal mit denen des Partners an der Spitze zusammenge"kickert", abwechselnd links und rechts
	die Stöcke vertikal halten und mit einer leichten Bewegung dem gegenüberstehenden Partner einzeln zuwerfen; dieser macht das gleiche im gleichen Augenblick; die Bewegungen müssen also koordiniert werden

Pädagogische Ziele bei der Arbeit mit Stöcken

- ▶ 1. Stockspiele, -kämpfe und -tänze eignen sich dazu, Föhlung mit unvertrauten Kulturen aufzunehmen.
- ▶ 2. Durch anfängliche Kontemplationsübungen kann der Unterschied zwischen dem Stock als Waffe und als Musikinstrument bewusst gemacht werden.
- ▶ 3. Beim Gebrauch von Stöcken können folgende Fähigkeiten trainiert werden:
 - Rhythmusgeföhl,
 - Körperkoordination,
 - Abstimmung mit dem Partner,
 - rhythmische Genauigkeit,
 - Reaktions-, Konzentrationsfähigkeit,
 - Geföhl für musikalische Zusammenarbeit.
- ▶ 4. Die Arbeit mit Stöcken kann ergänzt werden durch das Agieren:
 - mit der Stimme (Melodie und Text),
 - mit Boomwhackers als harmonische Begleitung,
 - mit Body-Perkussion oder mit Trommelbegleitung,
 - mit Playback / elektronischen Möglichkeiten.
- ▶ 5. Schließlich ist das Thema Notation als Gedächtnistechnik eine Möglichkeit der Erweiterung.

Zwei Varianten imitatorischen Lernens physischer Abläufe

Imitation des Lehrenden in Persona (Titi Törea/Slahal)	Imitation nach Zeichnungen/ Photos/Videos (Escrima/Leekeli)
Unmittelbare Imitation	Mittelbare Imitation medial vermittelt
Vorteile:	
Nachteile:	

Kulturelle Kompetenz - Grundsätzliche Überlegungen zum Thema:

Beim Transfer auf die Bedingungen von Gruppen innerhalb sozialer Felder in Westeuropa spielt bei den pädagogischen Hintergrundüberlegungen immer zum einen der

- Moment der Extraktion eines Inhalts aus seinem kulturellen Kontext eine Rolle zum anderen
- der eher didaktische Aspekt der Reduzierung von technischer Schwierigkeit.

Kein Pädagoge kann sich der Eigenverantwortung im Hinblick auf diese beiden Aspekte entziehen und in der Ausbildung kann dazu beigetragen werden, diese Verantwortlichkeit bewusst zu machen und das zu entwickeln, was man als kulturelle Kompetenz bezeichnen kann. Das meint unter anderem einen gewissen Respekt im Hinblick auf die Verwendung kulturbezogener Ausdrucksformen immer

- im klaren Bewusstsein ihrer Funktionalität im Kulturgefüge und für die beteiligten Kulturträger (Identitätskonstruktion) und
- im Bewusstsein einer pädagogisch reflektierten neugierigen Differenzwahrnehmung und
- im Bewusstsein eines didaktisch am interessierten und mimetisch motivierten Laien orientierten reduzierten Zugriffs, dessen Reduktionsgrad auch ihm bewusst werden sollte.

Diese ethisch zu nennende Verantwortung sind wir bei emanzipatorischer Sichtweise kultureller Systeme anderen Kulturen schuldig und leider wird nicht immer in pädagogischen Materialien, die unter dem Label der sogenannten interkulturellen Musikerziehung erschienen sind, dieser Anspruch spürbar.

Umgekehrt kann jedoch das Gefühl der Nachhaltigkeit bei einem Kultur-Kontakt nur dann entstehen, wenn für den mimetisch oder reflexiv, mittelbar oder unmittelbar Beteiligten ebenfalls Viabilität entsteht, d. h., eine identitätsrelevante Bedeutung und Erfahrung. Deshalb ist es neben der erfahrungseffektiven reflexiven Differenzwahrnehmung legitim, auf anthropologische Grundkonstanten zurückzugreifen. Funktionieren und Trainieren von Körperkoordination z. B. können als solche gesehen werden, da sie auf biologische Identitätsfunktionen eines Lebewesens zurückgehend in jedem kulturellen Kontext unabhängig vom kulturgebundenen kinetischen Habitus benötigt werden.

Damit legitimiert sich dann z. B. die kinetische Übertragung von perkussiven Übungen auch auf Perkussionsinstrumentarium aus anderen kulturellen Kontexten. Jugendliche im europäischen Zusammenhang z.B. interessieren sich oft für Perkussion, respektive Schlagzeug, da dieses Instrumentarium und noch viel mehr sein Gesamtklangbild wesentlicher Bestandteil des sonischen Grenzmarkenvorrates der kulturellen Systeme ist, die für viele Jugendliche identitätsrelevant sind.

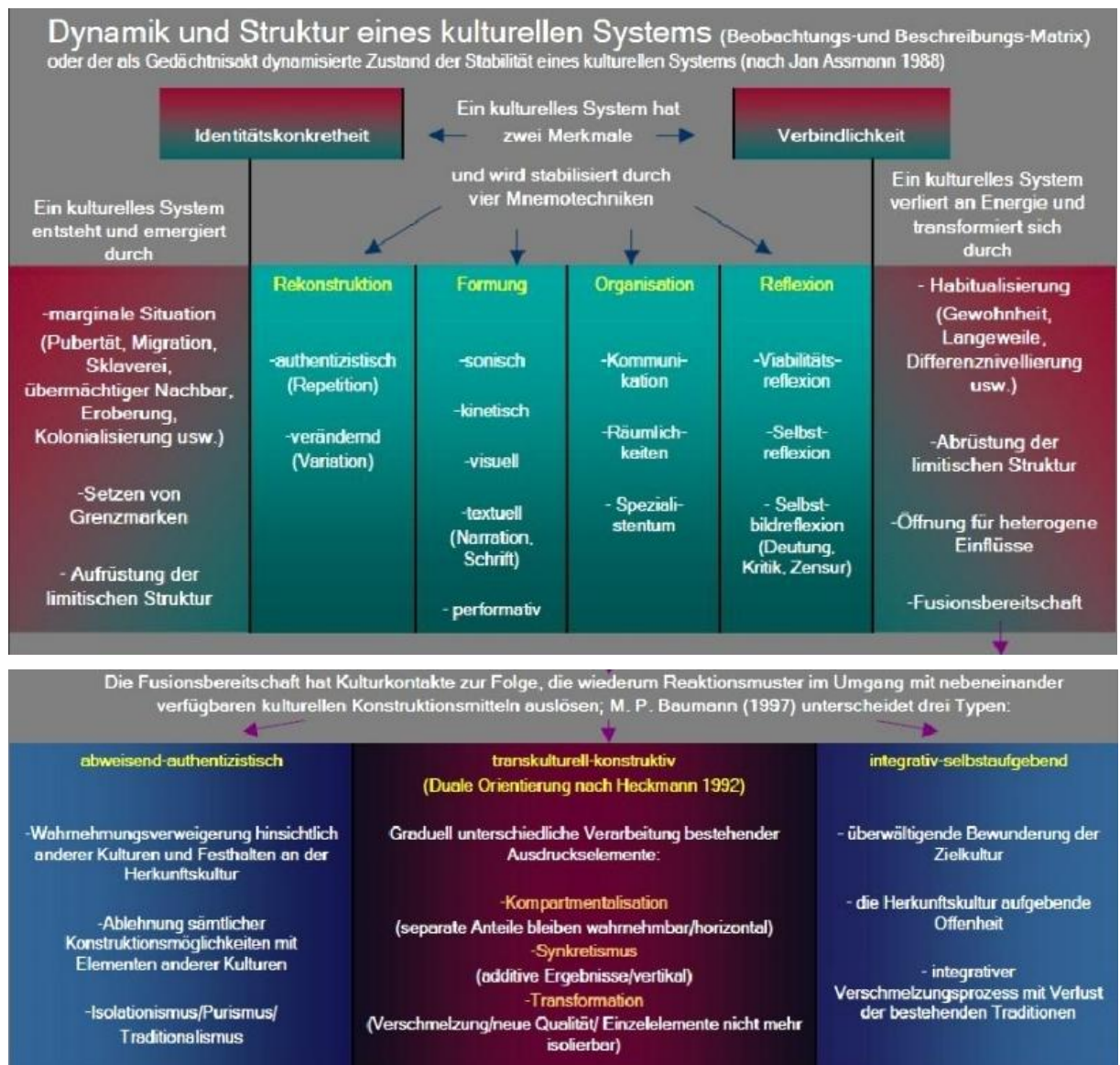
Darin kann eine Viabilitäts-Motivation liegen, sich mit perkussiven Spieltechniken und grundlegenden physischen Koordinationsübungen auseinander zu setzen. Nichts spricht auch gegen eine spätere Übertragung der Übungen auf ein anderes, ähnliches Instrumentarium. Wenn die Übungen aus einem ertrauten kulturellen Zusammenhang stammen, so kann das wiederum die Basis für Respekt dieser Kultur gegenüber werden und Ausgangspunkt, um mehr darüber zu erfahren. So schließt sich der Kreis.

Sozialpädagogische Begründung und theoretisch-konzeptionelle Einordnung:

- Dieses Konzept basiert also auf dem Ansatz, jede musikbezogene Handlung rekonstruktiv auf den kulturellen Hintergrund zurückzuführen, in den sie eingebunden ist; das schließt eine Dekonstruktion, ein Herauslösen und einen anschließenden konstruktiv-variativen Umgang im Sinne transkultureller Qualität nicht aus, besteht jedoch auf der Differenzwahrnehmung als erfahrungstheoretischem Prinzip. Musik wird als eine der Basis-Formanten kultureller Identität betrachtet und erfordert insofern bei der Aneignung den Respekt vor der kulturellen Gebundenheit, ohne deren Kenntnis ein differenzierender und differenzierter Umgang, sei es mimetisch-handlungsorientiert oder reflexiv-erfahrungseinordnend, nicht möglich ist. Man könnte den wissenschaftsbezogenen Reflexionshintergrund kulturwissenschaftlich nennen.
- Das Konzept geht zunächst von Adressatenorientierung insofern aus, als es die real mögliche Erfahrungswelt von Menschen in sozialen Feldern als Ausgangspunkt nimmt, um eine Einfühlung in die musikbezogenen Pattern einer unvertrauten Kultur zu vollziehen mit Hilfe eines kulturell aufgeladenen Werkzeugs (Instrument). Ebenso gehören Kampfkünste zum kinetisch-kulturellen Bewegungsrepertoire, sei es mimetisch oder identifikatorisch (amerikanische und asiatische Filme usw.). Stockkampf gehört in vielen Kulturen der Welt zu den Kampftechniken ebenso ist

der Gegensatz zwischen dem Stockgebrauch als Waffe und als Musikinstrument, also zwischen Kampf und kultureller Ausformung eine Dichotomie, die immer wieder im Laufe der musikbezogenen Kulturgeschichte auftaucht, z.B. in der Hip Hop-Kultur, in der zumindest der Legende nach ebenfalls blutige Kampfausinandersetzungen durch wesentlich friedlichere Rap- und Break-Battles (Wettkämpfe) abgelöst wurden. Das befriedende Anfangsritual als meditatives Sich-Bewusst-Machen, niemanden zu verletzen, ist eine allen asiatischen Kampfkünsten, aber auch Vorführungen und Unterrichtssituationen vorgeordnete Übung und lädt zu einer Übernahme ein.

- Da die Adressaten im beruflichen Kontext vermutlich aus diversen kulturellen Zusammenhängen stammen werden (Soziokulturen oder ethnischen Kulturen), ist eine allen unvertraute Kultur vorteilhaft, die für alle die gleiche Distanz aufweist. Davon kann man sich eine gewisse Neutralität versprechen, die bei der Thematisierung einer identifikatorisch besetzten Kultur der jeweiligen Adressaten eher nicht gegeben wäre bzw. erfahrungsgemäß eine längere, vertrauensbildende Zusammenarbeit voraussetzen würde.
- Die Distanz wird nicht nur durch das Einüben musikbezogener Pattern, die Aneignung eines kinetischen Repertoires, durch Umgang mit dem Perkussionsinstrumentarium und musikbezogene Zusammenarbeit verringert, sondern auch durch die Reflexion der historischen und sozio-kulturellen Bedingungen, in denen die Tradition wachsen konnte.



Zusammenfassung: Was ist musikkulturelle Kompetenz?

- Das Bewusstsein der Stellung von Musik innerhalb eines dynamischen Kultursystems mit verschiedenen Phasen;
- Kenntnis kultureller Formanten und ihrer Funktion im Kultursystem, respektive Musik;
- Fähigkeit, kulturelle und damit verbundene sonische Formanten für die eigene Lebensgestaltung selbstbestimmt einzusetzen sowohl unmittelbar als auch mittelbar;
- Fähigkeit zum Respekt gegenüber und zur Interaktion mit anderen Individuen, die sich für eine bewusste Selbstgestaltung mit anderen musikkulturellen Formanten entschieden haben;
- Wahrnehmungstoleranz gegenüber unvertrauten Kontexten; Bewusstsein für die kulturfunktionale Gebundenheit unvertrauter Ausdrucksformen in kulturellen Systemen;
- Erkennen und mündige Abgrenzung von destruktivem Gebrauch musikkultureller Formanten.

s.a. www.ethnomusicscape.de

Printpublikationen und Webpages:

Alge, Barbara: *Kontinuität und Wandel in der Tradition der Pauliteiros de Miranda* (Trás-os-Montes, Portugal). Magisterarbeit, Universität Wien 2004, digitale Hochschulschrift unter <http://othes.univie.ac.at/3444/> .

Dies.: „Frauen und Stocktanz? - Geschlechterzuschreibungen, Tradition und Gesellschaftswandel im Nordosten Portugals“, Inszenierung von „Weiblichkeit“ – Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst, hrsg. von Ehardt, Pillgrab, Rauchenbacher und Alge, Wien, Löcker 2011:205-219 .

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume*. C.H. Beck München 2003.

Dies.: *Positionen der Kulturanthropologie*. Suhrkamp Frankfurt/Main 2004.

Dies.: „Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“. In: Lindner, Rolf (Hg.): *Die Wiederkehr des Regionalen. Über neue Formen kultureller Identität*. Frankfurt/Main 1994:13-35.

Dies.: *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*. Böhlau, Köln 1999.

Assmann, Jan (mit Aleida Assmann) : "Mythos". In Cancik/Gladigow/Kohl (Hg.): *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe IV*. Stuttgart 1998:179-200.

Ders.: *Das kulturelle Gedächtnis*. C. H. Beck München 2005.

Assmann/Friese (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1998.

Assmann, Jan/**Hölscher**, Tonio: *Kultur und Gedächtnis*. Suhrkamp Frankfurt/Main 1988.

Baké, Arnold: „Stick Dances“. In: *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 2, (1970):56-62. Published by: International Council for Traditional Music.

Baumann, Gerd: *Ethnische Identität als duale diskursive Konstruktion*. In *Identitäten*. A. Assmann, H. Friese, eds. 1998 Frankfurt/Main: suhrkamp: 288-313.

Best, Elsdon: *Games and Pasttimes of the Maori*. A. R. Shearer, Government Printer Wellington, New Zealand 1976.

Claus-Bachmann, Martina: *Die musikkulturelle Erfahrungswelt Jugendlicher - Ein kulturwissenschaftlicher Deutungsansatz und seine musikpädagogische Relevanz*. ulme-mini-verlag Giessen 1995.

dies.: *Cultural Identity and Educational Possibilities in Humanistic Studies*. <http://www.ulme-mini-verlag.de/english.html> .

Englert, Werner: „Hit me with your Rhythm Stick - die philippinische Stockkampfkunst Escrima als Modell handlungsorientierter Rhythmusschulung“. In: Claus-Bachmann, Martina (Hg.): *Musik transkulturell erfahren*. Bamberg ulme-mini-verlag 2003:7-12; Download hier: <http://www.ulme-mini-verlag.de/docs/pd1062800333.htm> .

Heckmann, Friedrich: *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation*. Enke Verlag, Stuttgart 1992.

Kaeppler, Adrienne Lois: *The Pacific arts of Polynesia and Micronesia. Oxford history of art*, Verlag Oxford University Press, 2008.

Keupp, Höfer (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identität*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997.

Siebert, Gunnar: *Arnis, Escrima, Kali. Die Kunst der wirbelnden Stöcke*. Weinmann, Berlin 1997.

Stuart, Wendy Bross: *Gambling Music Of The Coast Salish Indians* (Master-Thesis). University of British Columbia Vancouver Canada 1972; s.a.:

<https://open.library.ubc.ca/media/download/pdf/831/1.0101758/1> .

Kultursystemische Analyse des Films „Whalerider“ von Niki Caro

Fragestellung	Antworten
1. Die Maori-Kultur bietet ihren Anhängern konkrete Möglichkeiten der Identitätsbildung. Welche sind das?	
2. Die Maori fühlen sich mit ihrer Kultur verbunden. Woran merkt man das im Film?	
3. Kulturelle Systeme entstehen oft aus einer marginalen Situation. In welcher marginalen Situation befanden sich die Urahnen der Maori?	
4. Eine wichtige rekonstruktive Kulturtechnik, um ein kulturelles System zu stabilisieren, ist die Repetition (Wiederholung). Welche Beispiele dafür kann man im Film erkennen?	
5. Auch die Variation rekonstruierbarer Strukturen spielt für die Stabilität eines kulturellen Systems eine Rolle. Welche Beispiele zeigt der Film hierfür?	
6. Welche sonischen (klanglichen) Ausdrucksformen der Maori-Kultur sind im Film verarbeitet?	
7. Welche visuellen Ausdrucksformen der Maori-Kultur sieht man im Film?	
8. Der Film verarbeitet auch kinetische Ausdrucksformen. Welche?	
9. Auch mit textuellen Ausdrucksformen werden die Zuschauer vertraut gemacht. Welche sind das?	
10. Performative Ausdrucksformen spielen in der Maori-Kultur ebenfalls eine Rolle. Nennen Sie Beispiele.	

<p>11. Welche spirituellen Ausdrucksformen nimmt man wahr?</p>	
<p>12. Kulturelle Systeme sind auf Organisation angewiesen, um zu überleben. Welche Beispiele hierfür zeigt der Film im Hinblick auf die Kommunikation?</p>	
<p>13. Organisation braucht Räumlichkeiten; welche Beispiele hierfür werden im Film verwendet?</p>	
<p>14. Die Ausprägung eines Spezialistentums gehört ebenfalls zur Organisation eines stabilen kulturellen Systems. Welcher Figuren im Film bieten dafür Beispiele?</p>	
<p>15. Wer im Film reflektiert zu welchen Gelegenheiten die Inhalte und Formen des kulturellen Systems der Maori?</p>	
<p>16. Im Film wird durchaus auch die Abschwächungsphase des kulturellen Systems thematisiert. Wie drückt sich das aus?</p>	
<p>17. Wenn ein kulturelles System seine Stabilität verliert, dann öffnet es sich für Fusionen. Welche Person im Film liefert dafür ein Beispiel?</p>	
<p>18. Fusionsmöglichkeiten reichen von abweisend-authentizistisch bis hin zu integrativ-selbstaufgebend. Welche Filmrollen sind dafür Beispiele?</p>	
<p>19. Wie und in welchen Personen äußert sich im Film eine transkulturell-konstruktive Haltung?</p>	
<p>20. Ziehen Sie ein zusammenfassendes Fazit im Hinblick auf die Rolle, die Stockkampf in der Maori-Kultur spielt.</p>	