

Edelgard Spaude (Freiburg i. Br.)

Schlagwort „Nationale Musik“ – berechtigt oder berichtigt?

Man muss – so scheint es –, wenn man der Frage nach Berechtigung und Bedeutungsgehalt von „Nationaler Musik“ nachgehen will, sich erst einmal auf spekulative Überlegungen einlassen, denn eine Suche in den meisten musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken wie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – der Bibel der Musikwissenschaftler – erweist sich als Fehlanzeige. Auch *Meyers Großes Konversationslexikon* kennt diesen Terminus nicht. Dessen ungeachtet war er in der Vergangenheit Thema zahlreicher Tagungen und Symposien

view metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

provided

sein eines Landes widerspiegeln.¹ Solche Kontroversen wurden mit großer Vehemenz vorrangig von Vertretern osteuropäischer Länder geführt, die vor dem Ersten Weltkrieg dem Vielvölkerstaat der habsburgischen Monarchie angehörten. Deren hartnäckiges Beharren auf der Existenz nationaler Musik diente u. a. als Indiz für das Bemühen, sich zu lösen und nationale Emanzipation zu erreichen, eine eigene nationale Identität auszubilden – ein tradiertes historisches Projekt, das auch im nachhinein noch viele Fragen aufwirft, die hier freilich nicht einmal annähernd gestreift, geschweige denn erörtert werden können. Einer, der sich in den 1970er-Jahren grundsätzlich mit den damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzte, war Jürgen Habermas. Er versuchte zu klären, ob es Völkern, Nationen, d. h. komplexen Gesellschaften überhaupt möglich sei, eine – wie er es formulierte – „vernünftige Identität“ auszubilden.² Die vie-

¹Vgl. zu diesem Thema auch Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001.

²Jürgen Habermas, *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?*, in: ders., *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frank-

len Blüten, die eine völlig falsch verstandene, krampfhaftige Suche nach eigener nationaler Identität treiben kann, bestätigten die Notwendigkeit solcher Überlegungen. Kuriose Bemühungen waren exemplarisch, z. B. zu Zeiten der ehemaligen DDR, zu beobachten. Hier wurde mit aller Gewalt versucht, sich nicht nur auf politischer, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene von westlichen, insbesondere westdeutschen Einflüssen zu emanzipieren. Selbst eigens kreierte Modetänze wie der Lipsi, eine biedere Melange von Cha Cha und Boogie sollten mithelfen, eine solche Identität nicht nur herzustellen, sondern zu verbürgen.

Wie aber könnte oder sollte „eine vernünftige nationale Identität“ tatsächlich aussehen? Wäre es denkbar, dass einer der Wege ein Umweg sein könnte, nämlich der über Kunst und Kultur, der die eigene Unsicherheit hinsichtlich einer nationalen Identität überwinden hilft? Und schließlich: Was sind Kennzeichen nationaler Literatur, nationaler Malerei oder nationaler Musik? Welche Kriterien könnte man hier zugrundelegen? Und schließlich: Sollte man nicht eher nach einem von der Mentalität, von geographischen Gegebenheiten geprägten nationalen Stil fragen?

Ein Blick hinüber in die Nachbardisziplin Literatur liefert einen Anhaltspunkt, denn dort existiert der Begriff „Nationalliteratur“. Er wurde intensiv bereits von Herder und Wieland diskutiert, und Herder war es auch, der die Kraft und Wirkung des „schlichten Liedes“ pries, in dem der Nationalcharakter eines Volkes zum Tragen käme, in dem er sich entfalten könne. Nationalliteratur wurde später auf Betreiben Napoleons und mit dem Erwachen des Nationalismus als definitive Bezeichnung „für die gesamten dichterischen Leistungen eines Volkes als Spiegel der nationalen Selbstreflexion“ eingeführt.³ Der enge historisch bedingte Zusammenhang mit der negativen Konnotation von Nation und Nationalismus führt jedoch zu einer gewissen Skepsis, die z. B. den österreichischen Dichter Franz Grillparzer im Revolutionsjahr 1848 zu einer eindeutigen Gedankenfolge kommen ließ. Er schrieb:

furt a. M. 1982, S. 92-126, hier S. 92.

³Vgl. Stichwort *Nationalliteratur* in: Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S. 540.

Der Weg der neuern Bildung geht
 Von Humanität
 Durch Nationalität
 Zur Bestialität.⁴

Auch der Tübinger Germanist Jürgen Schröder sähe heute die Begriffe Nation und Nationalismus am liebsten nur noch als historische:

[...] wohin ein Rückfall in den bornierten Nationalismus des 19. Jahrhunderts führt, bringen uns die Nachrichten aus dem Balkan und der ehemaligen Sowjetunion tagtäglich vor Augen. Auf dem Wege in eine multikulturelle Gesellschaft nach innen und in eine europäische Staatengemeinschaft nach außen und im Bewußtsein einer sich allmählich formierenden Weltgesellschaft, in der die Vokabeln ‚Menschheit‘ und ‚globale Verantwortung‘ keine Leerformeln mehr sind, wäre es ein Widersinn und ein gefährlicher Rückschritt, in dem Begriff der ‚Nation‘ etwas anderes als ein historisch-politisches, in der Französischen Revolution durchgesetztes Phänomen zu sehen.⁵

Schröders Hinweis basiert unzweifelhaft auf dem von Goethe geprägten Begriff der „Weltliteratur“, den dieser zu Beginn des Jahres 1827 Eckermann gegenüber erläuterte: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel besagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen“. Der Begriff Weltliteratur ist somit zwar seit langem bekannt und gebräuchlich, kann aber dennoch im 20. und 21. Jahrhundert nicht mehr als normative Kategorie gelten. Folglich muss nach neuen Orientierungen gesucht werden; kulturelle Traditionen verlangen eine neue Bewertung, die nicht allein aus eurozentristischem Blickwinkel heraus geschehen kann. In der so genannten E-Musik hat ein solches Denken sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ansatzweise etablieren können. Es war vor allem Karlheinz Stockhausen, der u. a. mit der *Telemusik* seine Kompositionsidee, Musik vieler Kontinente

⁴Zitiert nach: *Politische Lyrik 1756-1871*, nach Motiven ausgewählt und geordnet von Benno von Wiese, Berlin 1933, S. 94.

⁵Jürgen Schröder, *Deutschland als Gedicht. Über berühmte und berüchtigte Gedichte aus fünf Jahrhunderten in fünfzehn Lektionen*, Freiburg i. Br. 2000, S. 18.

und Völker in einem Werk zu verbinden, verwirklichte und damit der Weltliteratur die Weltmusik an die Seite stellte.

Wenn nun aber selbst das Verständnis traditioneller, festgefügteter Termini wie Welt- und Nationalliteratur ins Wanken geraten ist, dann ist um so mehr die Frage berechtigt, wie es um den Begriff „nationale Musik“ steht, dem keine genaue, fest umrissene Definition eigen ist, der außerdem in einem Zeitalter, in dem das neue Zauberwort „Globalisierung“ in aller Munde ist, nur noch als Relikt aus der Vergangenheit vorzukommen scheint, dessen man sich – je nach Herkunft – gern oder nur mit Unbehagen erinnert. In Deutschland, dessen Geschichte weit mehr von staatlicher Zerrissenheit denn von staatlicher Einheit bestimmt und geprägt wurde, evoziert das Wort national auch heute noch den Gedanken an die fatale Nähe zum bornierten Nationalismus des 19. Jahrhunderts mit seinem „brausenden Ruf wie Donnerhall“ und noch viel mehr an den bombastischen Pathos der grobschlächtigen Gesänge des nazistischen Regimes.

Wie aber sollte man versuchen, sich dem Begriff „nationale Musik“ zu nähern, nach welchen Merkmalen für seine Berechtigung im 20. bzw. 21. Jahrhundert fragen? Es scheint nur der Weg zu bleiben, nach semantischen und musikalischen Konzentraten zu fahnden, die ihm vielleicht innewohnen. Priorität hat sicherlich die Formel „nationaler Stil“, dessen Legitimation und Begründung am ehesten wiederum im 19. Jahrhundert zu suchen ist, denn es war die Epoche „aufkommender Nationalstile, und die Grundlage eines Nationalstils bildet die professionelle Verwendung des Ur-Elements musikalischer Unschuld: des Volksliedes und des Volkstanzes in der gehobenen Musik“⁶, so eine kurze, aber treffende Definition von Detlef Gojowy, der gleichzeitig über genügend kritischen Abstand verfügt, den Begriff Nationalstil in der Musik nicht als unantastbaren Mythos zu akzeptieren, denn man dürfe sich „getrost fragen, worin sich denn eigentlich der fundamentale nationale Unterschied“ stilistisch äußere,

⁶Detlef Gojowy, *Nationalismus und Kosmopolitismus. Paradoxe Kehrseiten der europäischen Belle Epoque*, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 24.

wenn „man heute Dvořáks ‚Slawische Tänze‘ oder Johann Straußens Wiener Walzer in großer Orchesterbesetzung“ höre.⁷

Diese Überlegungen beinhalten zwei wichtige Perspektiven. Zum einen wird die Nähe zur Volksmusik eines Landes bzw. einer Nation angesprochen – bewusst ohne irgendeine ideologische Einschränkung zu berücksichtigen –, zum anderen aber ist immer auch untrennbar verbunden das Bemühen eines jeden Komponisten um die eigene stilistische Orientierung und Entwicklung. Ich möchte im Folgenden dem ersten Aspekt nachgehen, denn Rezeption und Verarbeitung von Folklore, von Volksmusik ist im Musikleben nach wie vor präsent. Friedrich Nietzsches ironische, aber keineswegs unzutreffende Bemerkung, dass es die Deutschen kennzeichne, dass bei ihnen die Frage „Was ist deutsch?“ niemals aussterbe,⁸ soll als stete Mahnung im Hintergrund stehen bleiben.

Nationale, sogar regionale Momente werden in der multikulturellen Gegenwartslandschaft von E- und U-Musik – zumindest in Deutschland, der Schweiz und Österreich – wieder eifrig gehegt und gepflegt. Während alle Welt der neu entdeckten Globalisierung das Wort redet – freilich oft genug, ohne auch hier überhaupt nur annähernd den Bedeutungsumfang zu ermessen –, man selbst das „inter“ vor national am liebsten der sprachlichen Mottenkiste übereignen würde, hat sich dessen ungeachtet seit ungefähr einem Jahrzehnt wieder Volksmusik breit gemacht, und zwar zwei ganz unterschiedliche Strömungen. Eine – und dies ist die beherrschende – wird getragen von der umsatzträchtigen Begeisterung vornehmlich älterer Anhänger. Bei Produzenten und Programmgestaltern, die diese Richtung heftig propagieren, rangieren ästhetische und künstlerische Gesichtspunkte – wenn überhaupt – eher auf den hinteren Rängen, denn im Vordergrund steht beherrschend der wirtschaftliche Aspekt. Der deutsche Musikmarkt ist nach den USA und Japan der drittgrößte der Welt, und diese Position erfordert wohl eine breitgefächerte Palette, die sich durch Universalität und Flexibilität auszeichnet, die aber vor allem

⁷Ebd.

⁸Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* [1886], 8. Hauptstück: *Völker*, Abt. 6, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2 (6,2), hrsg. von Giorgio Colli/Massimo Montinari, Berlin 1967ff., S. 185-212.

den Geschmack des zahlungskräftigen Publikums im Auge hat. Das Repertoire aus regionalem, nationalem und internationalem Angebot richtet sich nach spezifisch ausgeklügelten Mainstreams und wird bestimmt von der finanziellen Ertragsfähigkeit und -möglichkeit.

Die Bedeutung des folkloristischen bzw. volkstümlichen Segments ist seit einem guten Jahrzehnt aus der Musikszene nicht mehr wegzudenken. Ungemein populär sind wieder herkömmliche und zwischenzeitlich in der Vergangenheit versunken geglaubte drei- und viertaktige gefühlsüberfrachtete Heimatlieder, konservatives Liedgut, das durch neue, in ihrem Schema immer gleichen Gesetzen folgende Kompositionen ergänzt wird, vorgetragen von Interpreten im bayerischen – oder was man zumindest dafür hält – Dirndl- und Lodenlook. Die Medien haben sich dieser Sparte bemächtigt und Konzepte entwickelt, die sichere Einschaltquoten und Auflagenhöhen garantieren. In unzähligen Fernsehshows tönen immer mehr „Hits“ und „Grand Prix“ der Volksmusik, aus diversen Stadln verbreiten gewiefte Moderatoren, Sänger und Musiker massenweise Heiterkeit und schunkelndes Wir-Gefühl. Das Wochenendprogramm der öffentlich-rechtlichen wie der privaten Fernsehsender besteht zu einem guten Drittel aus Marschrhythmen und Gefühlsduselei. Wenn in der Zeitschrift *Stern* schon 1994 vom „rechten Junk-Folk-Protagonisten der Volkstümelei“⁹ zu lesen war, so haben sich diese bieder-einfältigen Tendenzen inzwischen noch verstärkt.

Doch es hat sich daneben als Gegenpol auch ein neuer, ganz anderer Trend etabliert. Einfallsreiche Liedermacher, Musiker und Musikgruppen haben begonnen, sich mit Volksmusik kreativ auseinander zu setzen, fern von jeglichem alpenländischen Dirndlkitsch. Zu den Wegbereitern dieser neuen Richtung zählt sicherlich der Oberösterreicher Hubert von Goisern, mit bürgerlichem Namen Hubert Achleithner. Der Musiker, der von sich selbst sagt, dass er als Trompeter mit Blues und Jazz begonnen, über Kompositionen der Avantgarde zur Computermusik gekommen sei und schließlich Streichquartette komponiert habe, wurde offenkundig auch inspiriert von den Traditionen seiner alpenländischen Heimatregion, in der es nach wie vor völlig selbstverständlich ist, unorganisiert und spontan die altbekannten Lieder

⁹*Stern* 1994, Nr. 20, S. 123.

miteinander zu singen und zu spielen. In der Popszene wurde Goisern als Senkrechtstarter gefeiert, verkaufte weit über eine Million CDs, füllte mit seiner Band „Alpinkatzen“ riesige Säle, veranstaltete sehr erfolgreiche Open airs, wurde weit und breit der beste Dialektrocker. Damals, so erklärte er in einem Fernsehinterview, war im allgemeinen Bewusstsein „Volksmusik das schrägste, was es gab“. Und Goisern machte sie noch schräger, indem er jene Volksmusik, die – wie er sagt – im Untergrund gelebt habe, mit musikalischen Mitteln verfremdete. Ursprüngliche Instrumente wie die steirische Ziehharmonika, Mundharmonika und Maultrommel kombinierte er mit E-Gitarre, Bass, Schlagzeug und Keyboard und hatte damit auf Anhieb Erfolg. Die stark dialektgefärbten, beinahe lautmalerischen Texte, die außerhalb seiner engeren Heimat kaum zu verstehen sind, taten dem keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil: Selbst auf Tourneereisen ins europäische Ausland, nach Süd- und Nordamerika erlebte Goisern mit seiner Band wahre Triumphe. Sein Publikum ist heterogen. Es setzt sich noch heute aus allen Altersgruppen und Schichten zusammen. Bei der Musikmesse in Austin, an der größtenteils Folk- und Jazzbands aus den USA und Canada teilnehmen, verstanden die Zuhörer von den gurgelnden Jodellauten der Sänger zwar überhaupt nichts, waren aber hingerissen von dem neuen Sound, der aus dem deutschsprachigen Bereich über den Ozean herübergeschwappt war. Goisern gab eine einfache Erklärung für die Anziehungskraft seiner Musik, als er nach einem Konzert in New York danach gefragt wurde: „Die haben einfach nur gemerkt, wie schön unsere Volksmusik ist, wenn man sie ernst nimmt“.¹⁰ Das damals bekannteste Stück, das wahre Furore machte, war das *Hiatamadl*, dessen Musik herkömmliche Vorstellungen genauso auf den Kopf stellt wie der Text. Gejodelte, beinahe harte Rockrhythmen begleiten das besungene Idealbild von einem schlanken Mädchen aus der Stadt, das um Himmels willen nicht eine solch dralle Figur haben darf wie die Dirndlschönheiten aus den Bergen („A Hiatamadl mog i net, weil’s keine schlanken Wadl’n hot, i mog a Madl aus der Stadt, wo’s schlanke Wadl’n hot.“).

Von diesen Anfängen hat sich Goisern, der im Übrigen auch Musik zu der Verfilmung von Robert Schneiders Erfolgsroman *Schlafes*

¹⁰Ebd., S. 124.

Bruder geschrieben hat, inzwischen bewusst entfernt. Er ist stets auf der Suche nach neuen Wegen. Seine erste Band, die „Alpinkatzen“, löste sich auf, der 1980er-Jahre-Alpenrock wurde zwar nicht gänzlich eliminiert, tritt nun jedoch bei den Konzerten in den Hintergrund, denn Goisern experimentiert – gemeinsam mit einer neu zusammengestellten Gruppe – mit außereuropäischen Elementen, u. a. indem er westafrikanische Rhythmen und amerikanischen Soul in seine Kompositionen einbringt und sich damit in die Richtung einer von ihm intendierten Weltmusik begibt. Sein Titel *afrika* ist das eindrucksvollste Beispiel hierfür, aufgenommen im Jahr 2002.

Goisern war zwar einer der Ersten, der traditionelle Musik nationaler Herkunft zu neuem Leben erweckte, doch in der Musikszene keineswegs der einzige, der sich an multikulturelle musikalische Projekte heranwagte. Im Rahmen der Schweizer Expo trat im September 2002 die Gruppe „King Kora“ in Erscheinung, eine Zürcher Band, deren Ideengeber Robert Greipl gemeinsam mit dem Gambier Lamin Jobarteh eine moderne Aufbereitung höfischer afrikanischer Kora-Musik versuchte. In der Musik der afrikanisch-schweizerischen Gruppe sind jedoch ebenso Latino-Elemente zu finden wie auch kubanische Piano-Sentenzen und spanischer Rap. Aufsehen erregte die Reggae-Version der Schweizer Nationalhymne, die hie und da einige Ausländer-Raus-Parolen provozierte, was die Band, die ihre Arbeit betont multikulturell versteht, jedoch nicht weiter beeindruckte.

Ein Auftragswerk der Schweizer Expo war an die Jazzrock-Legende Billy Cobham vergeben worden, der sich bis dahin kaum mit der Musik der Schweiz beschäftigt hatte. Er arrangierte traditionelle Melodien mit seinen Fusion-Klängen der 1970er-Jahre. Eine weitere Überraschung war die transkontinentale Gruppierung „Tien-shan-Schweiz-Express“. Musiker aus der Mongolei, Chakassien, aus Kirgistan standen gemeinsam mit dem schweizerischen „Nationalen Bergorchester“ auf der Bühne, was nicht nur optisch reizvolle Eindrücke ergab, sondern auch interessante musikalische. Der Jazzpianist Heiri Känzig, der das Zusammentreffen organisiert hatte, stellte erstaunliche Ähnlichkeiten fest:

Das Alphorn und der Kehlkopfgesang aus Zentralasien beruhen ja auf den gleichen Naturtönen, von daher war eine Grundverständigung schon gegeben, und es

ist spannend die ungeheuer feinen Harmonien der Kirgisen mit unserem Jodeln zu vergleichen. Am Anfang waren wir uns völlig unsicher, was passieren würde, wenn so verschiedene Mentalitäten aufeinander treffen, aber das Teamwork klappte wunderbar. Und nicht zuletzt wegen der Optik auf der Bühne kommt das sogar bei einem Pop-Publikum an.¹¹

Eher dem Bereich des Kabarets und der Tradition der Münchner Moritaten- und Volkssänger sind „Kraut-Corner“ zuzurechnen, ein Trio die im „Bairisch-diatonischen Jodel-Wahnsinn“ gezielt gesellschaftliche Missstände oder Absurditäten mancher politischer Entscheidungen aufs Korn nehmen. In den typischen Vierzeilern der Gstanzl und Schnadahüpfli bieten sie eine Unterhaltungs-Folklore an, die eher das Wort als die Musik in den Vordergrund stellt.

Im deutsch-elsässischen Grenzgebiet hat ebenfalls schon vor längerer Zeit Roger Siffer seine Interpretation von Volksmusik verwirklicht. Zu Beginn seiner Karriere hauptsächlich mit Gitarre und Volksliedern im elsässischen Dialekt unterwegs, bietet er nun auf den Tourneen mit großem Erfolg eine Mischung von keltischem Reggae und elsässischem Pop an, bläst seine Hommage an Miles Davis auch schon einmal auf einer Dachrinne als Alphornersatz. Ganz bewusst beharrt er auf der elsässischen Mundart, die inzwischen aus dem allgemeinen Sprachgebrauch zu verschwinden droht und fast nur noch von den Älteren beherrscht wird.

Worin liegt nun der Erfolg all dieser doch so unterschiedlichen Interpretationen begründet? Ist es lediglich die gekonnte musikalisch neue Aufbereitung von Althergebrachtem? Ist der Reiz womöglich in der Exotik von regionalen, heimatbezogenen Klängen zu suchen, die man seit Jahren nur noch kitschverfremdet kennt? Versteht man sie jenen gegenüber sogar als gezielte Provokation, als Mittel der Abgrenzung von einem Publikum, das noch immer und bisweilen nicht zu Unrecht im Verdacht steht, sich mit allzu konservativen Parolen zu identifizieren? Eine empirische Erhebung aus den 1990er-Jahren sollte helfen zu klären, was Besucher der Konzerte dieser neuen Richtung anlockt und fasziniert. Eines der Ergebnisse war, dass 75% der überwiegend

¹¹Zitiert nach Stefan Franzen, *Alphorn und Kirgisengesang*, in: *Badische Zeitung*, 12.9.2002, S. 26.

jugendlichen Befragten von den Interpreten erwartete, dass sie das, „was sie bringen, ehrlich meinen“.¹² Aus der Untersuchung geht weiterhin hervor, dass der kommerzielle Grundcharakter solcher Konzerte durchaus gesehen, auch akzeptiert wird, dass gleichzeitig aber das Zutrauen und die Erwartung bestehen, Musik ursprünglicher Herkunft zu hören, die von traditionellem Ballast befreit, aber um so mehr Ausdruck echter Emotionen ist.

Diese noch vor einigen Jahren fast revolutionär anmutenden, inzwischen gar nicht mehr so neuen Formen, in denen Althergebrachtes präsentiert wird, markieren eine Abgrenzung gegenüber den im Grunde austauschbaren mehr oder minder eintönigen Rhythmen der internationalen Popmusik. Nationale Unterschiede sind dort kaum auszumachen. Deutlich wird dies z. B. während des alljährlichen krampfhaften Bemühens beim „Grand Prix d’Eurovision de la Chanson“, wo in den Beiträgen der Gruppen oder Sänger der einzelnen Nationen allenfalls zufällig noch hie und da sich einige Takte verirren, aus denen man typische geographische oder mentale Merkmale der traditionellen Musikkultur eines Landes heraushören kann. Darauf kommt es den Machern auch gar nicht an, denn hier geht es einzig um das Ziel, ein standardisiertes Massenprodukt zu protegieren, das Produzenten und Interpreten in kurzer Zeit auf internationaler Ebene möglichst viel einbringt.

Die Abgrenzung, von der oben die Rede war, ist demnach als Gegenpol zur Nivellierung der nationalen Unterschiede zu werten. So entsteht im Zuge der so genannten Globalisierung gleichzeitig eine Gegenbewegung, die ausgerichtet ist auf die Erhaltung kultureller regionaler Eigenheiten, die jedoch nicht als denkmalgeschützte Biotop behandelt, sondern vielfach als Chance begriffen werden, Altes mit Neuem zu konfrontieren, um dadurch die Aufmerksamkeit auf Traditionelles zu lenken. Nochmals sei in diesem Zusammenhang Jürgen Habermas zitiert, der Ende der 1990er-Jahre eine Analyse der postnationalen Konstellation in Verbindung mit der Zukunft der Demokratie vornahm: „In Reaktion auf den uniformierenden Druck einer mate-

¹²Vgl. Roland Hafen, *Hedonismus und Rockmusik. Eine empirische Studie zum Live-Erlebnis Jugendlicher*, Diss. Univ.-Gesamthochschule Paderborn 1993, S. 50.

riellen Weltkultur bilden sich oft neue Konstellationen, die nicht etwa bestehende kulturelle Differenzen einebnen, sondern mit hybriden Formen eine neue Vielfalt schaffen“.¹³ Diese Vielfalt meint nicht ein Potential von nebeneinander existierenden, sich jedoch konsequent absondernden kulturellen Identitäten; gefordert ist ganz im Gegenteil die Bereitschaft, einen lebendigen und aufgeschlossenen Umgang mit Kultur zu pflegen, ohne Angst vor Identitätsverlusten. Der vielbeschworene, nichtsdestoweniger aber notwendige Dialog zwischen den Kulturen hat allerdings zur Voraussetzung, dass man sich mit der eigenen Herkunft auseinandersetzt. Nur so kann der schmale Grat bewältigt werden zwischen radikalem und falsch verstandenem Nationalbewusstsein, das allzu oft im chauvinistischen Nationalismus mündet, den scheinbaren Zwängen einer diffusen Massenkultur und den Variablen subjektivistischer Deutungen.

¹³Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie*, in: ders., *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt a. M. 1998, S. 91-169, hier S. 115.