

# I Kultur und Identität

*Albrecht von Massow (Weimar–Jena) und Wolfgang Auhagen (Halle)*

## Einführung

Was ist kulturelle Identität? – Eigentlich müsste man, wenn man mit dieser Frage kulturelle Identität zum Gegenstand machen wollte, sich in der Art eines Kaspar Hauser in eine Position noch vor jeglicher kultureller Prägung begeben können. Doch diese Position ist hypothetisch; sie wirklich einnehmen zu können scheint aussichtslos. Nahezu jeder von uns ist durch etwas geprägt, was er als seine kulturelle Identität ansieht. Aber das Interesse, mit dem der Fall Kaspar Hauser seit seinem Erscheinen 1828 in Nürnberg bis heute diskutiert wird, gilt dieser hypothetischen Position, von der aus kulturelle Identität zum Gegenstand gemacht werden könnte. Und sie bleibt auch der hypothetische Bezugspunkt der Frage, ob die Existenz Kaspar Hausers vor seinem Erscheinen tatsächlich ohne jede kulturelle Prägung war.

Die hypothetische Position übt Angst und Faszination zugleich aus: Wer wäre ich ohne jegliche kulturelle Identität? Der hypothetischen Position gilt eine weitere Frage: Wer wäre ich in einer anderen kulturellen Identität? Bin ich als unbeschriebenes Blatt geboren, dem jede Kultur dieser Welt eingeschrieben werden könnte? – Der Begegnung mit anderen Kulturen, wie sie in der heutigen Welt durch weitreichende politische, künstlerische, wirtschaftliche, mediale, partnerschaftliche, militärische oder touristische Verflechtungen und Konflikte möglich ist, liegt vielfach diese Frage zugrunde; und auch sie ist wieder mitbestimmt durch ein ambivalentes Gefühl aus Angst und Faszination.

Vielleicht lebt der kosmopolitische Mensch – durch viele Kulturen geprägt, aber in keiner von ihnen zu Hause – am ehesten in einer Position, von der aus reflektiert werden könnte, was kulturelle Identität ist. Aber dies ist nicht jene hypothetische Position vor jeglicher Kultur, sondern eine wirkliche geprägte Position durch mehrere kulturelle Identitäten und zwischen mehreren kulturellen Identitäten. Musikwissenschaftlich bietet sie am ehesten dem Versuch eine Grundlage, von der Vielheit der kulturellen Identitäten das Wesen kultureller Identität zu abstrahieren.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, wie man kulturelle Identität bestimmt. Zwei Möglichkeiten bieten sich an:

1. Identität als das Spezifische einer Kultur ist bestimmbar in Abhebung von etwas Allgemeinem, welches anthropologisch vorauszusetzen und daher seinerseits zuvor zu bestimmen wäre.
2. Identität als das Spezifische einer Kultur ist bestimmbar durch die Unterscheidung von anderem Spezifischem, also von Identitäten anderer Kulturen. Analog wären innerhalb

einer Kultur wiederum spezifische Identitäten (nach Regionen oder gesellschaftlichen Gruppen) voneinander zu unterscheiden.

Ferner stellt sich die Frage, was man als kulturelle Identität bestimmt. Auch hier bieten sich zwei Möglichkeiten an:

1. Musikalische Identität einer Kultur gründet sich auf spezifisches musikalisches Material, das einerseits für die Mitglieder einer Kultur eine gemeinsame Verständigungsbasis darstellt, andererseits eine historische Entwicklung durchlaufen hat und somit auch Traditionen begründet und Kontinuitäten sichert. In diesem Falle wäre kulturelle Identität *substantiell* bestimmbar.
2. Musikalische Identität einer Kultur gründet sich in spezifischen Verhaltensweisen zur Musik, in spezifischen Umgangsformen mit Musik oder in spezifischen Funktionen, die Musik für die Mitglieder einer Kultur erfüllt. In diesem Falle wäre kulturelle Identität stets nur durch *Kontexte* bestimmbar.

Schließlich stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Identität und Zeit, welches man wie folgt problematisieren könnte:

1. Identität einer Kultur ist ein Beharrendes, das über Jahrhunderte hin in bestimmten Territorien in spezifischer Weise anzutreffen ist.
2. Identität einer Kultur ist eine spezifische Art des Sich-Wandelns mit für sie typischen Merkmalen.

Das wissenschaftliche Interesse an einer Bestimmung von kultureller Identität ist keineswegs harmlose Gedankenspielerlei. Es ist vielmehr spätestens dann brisant, wenn man sich klar macht, welchen gesellschaftlichen Zwecken eine Beantwortung der oben aufgeworfenen wie auch anderer Fragen in diesem Zusammenhang dienen kann. Das Beharren auf einer bestimmten kulturellen Identität kann Intoleranz und Abgrenzung gegenüber anderen kulturellen Identitäten bewirken. Beispielsweise ist die folgende Äußerung des sowjetischen Staatschefs Nikita Chruschtschew zur zeitgenössischen Musik überliefert:

[Es] gibt [...] unter den Geisterschaffenden junge Menschen, die zu beweisen suchen, die Melodie hätte in der Musik ihre Daseinsberechtigung verloren; sie werde von einer [sogenannten] »neuen« Musik abgelöst, der [sogenannten] »Dodekaphonie«, einer Musik der Geräusche. Für einen normalen Menschen ist es schwer zu verstehen, was sich hinter dem Wort Dodekaphonie verbirgt; aber wahrscheinlich das gleiche, das hinter dem Wort Kakophonie steckt. Und eben diese »Kakophonie« werden wir in der Musik hinwegfegen, und zwar restlos. Unser Volk kann diesen Müll nicht in seine geistige Bewaffnung aufnehmen.<sup>1</sup>

Umgekehrt entwickelt Karlheinz Stockhausen das innovative Material seiner zeitgenössischen Musik der 1950er Jahre gerade durch eine weitreichende Distanz von jeglichem musikalischen Material, dessen Identität in kultureller Erfahrung gewachsen ist. Er schreibt: »Bereits vorhandene Tonordnungen (Tonsysteme, Motive, Reihen, »Rhythmen«, Folkloris-

1 Zit. nach Lars Klingberg, »Die Debatte um Eisler und die Zwölftontechnik in der DDR in den 1960er Jahren«, in: *Zwischen Macht und Freiheit – Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 1), Köln u. a. 2004, S. 56.

men u. a.) sind [...] unbrauchbar für die Verwirklichung einer einheitlichen Vorstellung von Musik.«<sup>2</sup> Den Verlust kultureller Erfahrung durch eine solche vereinheitlichende Formung musikalischen Materials kritisiert wiederum Theodor W. Adorno bereits an der Neutralisierung der tonalen Intervallbedeutung in der Dodekaphonie:

In der traditionellen Musik konnte eine minimale Intervallausweichung nicht bloß über den Ausdruck einer Stelle, sondern über den Formsinn eines ganzen Satzes entscheiden. Demgegenüber ist in der Zwölftonmusik völlige Vergröberung und Verarmung eingetreten. Einmal entschied sich unverwechselbar an den Intervallen aller musikalischer Sinn, das Noch-nicht, das Jetzt und das Nachher; das Versprochene, das Erfüllte und das Versäumte; das Maßhalten und das sich Verschwenden [...]. Nun sind die Intervalle zu bloßen Bausteinen geworden, und alle Erfahrungen, die in ihre Differenz eingingen, scheinen verloren. Wohl hat man es gelernt, vom Stufengang der Sekunden und vom Gleichmaß der konsonierenden Schritte sich zu emanzipieren; wohl ist dem Tritonus, der großen Septime und auch all den Intervallen, die die Oktave überschritten, gleiches Recht geworden, aber um den Preis, daß sie zusammen mit den alten nivelliert sind.<sup>3</sup>

Immer steht hinter der Frage nach Musik und kultureller Identität die weitere Frage nach der Wahl der musikalischen Mittel und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Welche gesellschaftlichen Ziele also verfolgen wir, wenn wir die Frage nach Musik und kultureller Identität grundsätzlich stellen?

*Philip V. Bohlman (Chicago)*

## Verdrängung, Vertreibung, Verstummen

### Thesen zum Identitätsdiebstahl der heutigen Musikkulturen

Es war eine ziemlich schwermütige Melodie. Für Caspar war dergleichen eine Qual; so gern er Märsche, Walzer und lustige Lieder hörte, [...] so unbehaglich war ihm bei solchen Tönen. Als Herr von Tucher den Schlußakkord des Stückes angeschlagen hatte, sich auf dem Drehsessel umkehrte und Caspar fragend anschaute, dachte er, er solle sich äußern, wie es ihm gefalle, und er sagte: »Das ist nichts. Traurig kann ich von alleine sein, dazu brauch' ich keine Musik.«<sup>1</sup>

2 Karlheinz Stockhausen, »Situation des Handwerks (Kriterien punktueller Musik)«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik 1*, Köln 1963, S. 19.

3 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1975, S. 76.

1 Jakob Wassermann, *Caspar Hauser, oder die Trägheit des Herzens* (1908), Berlin <sup>22–24</sup>1922, S. 189.