

Böhme-Mehner, Tatjana; Mehner, Klaus

Die Wahrheit der Musikgeschichte : konstruktivistische und dekonstruktivistische Überlegungen zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [179]-187

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112032>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

TATJANA BÖHME-MEHNER, PARIS/HALLE – KLAUS MEHNER, LEIPZIG/PARIS

DIE WAHRHEIT DER MUSIKGESCHICHTE

Konstruktivistische und dekonstruktivistische Überlegungen zur Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts

Während man allerorten über die Modularisierung und damit eine gewisse Uniformierung von Curricula für die Ausbildung von Musikwissenschaftlern spricht, besteht kein Zweifel daran, dass bei den längst consensuellen projektierten Lehrveranstaltungen zur „Einführung in die Musikgeschichte“ ebenso allerorten ein Überblick über *die* Musikgeschichte vermittelt werde. Darüber wer oder was *die* Musikgeschichte eigentlich ist, wie diese beschaffen ist oder gar, ob diese sich vielleicht durch die „Einführung“ verändert, ist man überzeugt, gar nicht erst reden zu müssen. Dabei würde es allein schon ausreichen, zu konstatieren, dass egal, ob man nun Musikgeschichte nach Wörner¹, Handschin² oder Eggebrecht³ (vor)liest, oder man zu einem anderen Kompendium⁴ greift, man niemals *die* Musikgeschichte vor sich hat. Nicht einmal so genannte Essentiales der Musikgeschichte sind solche *der* Musikgeschichte.

Fraglos geht die Wissenschaft von der Geschichte der Musik davon aus, weil sie Wissenschaft ist und nicht selbst Kunst, eine Wahrheit über ihren Gegenstand an den Tag zu fördern. Diese Wahrheit jedoch kann und muss im Verhältnis zur Vielfalt von Ereignissen lediglich ein Konstrukt sein. Um gegenwärtige und zukünftige Entwicklung zu ermöglichen und Bewusstsein nicht ausschließlich mit Vergangenem zu verstopfen, scheint also ständig ein Filter in Betrieb, der historisch Wertvolles von Geschichtsmüll trennt, notwendige Selektionen vornimmt, den

¹ Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1954, erfolgreich und populär bis hin zur 8. Aufl., neubearb. von Wolfgang Gratzner, hrsg. von Lenz Meierott, Göttingen 1993.

² Jacques Handschin: *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, neu ediert bis hin zur 6. Aufl. hrsg. von Franz Brenn, Wilhelmshaven 1990.

³ Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Zürich 1991.

⁴ Bei Studenten besonders beliebt ist es wohl den „dtv-Atlas“ (angekündigt in seiner aktuellsten Ausgabe: Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik*, München 2005) als *die* Musikgeschichte zu bemühen.

kulturellen Speicher aktualisiert, um eine jeweils sinnvolle historische Wahrheit zu schaffen. Diese jeweilige historische Wahrheit erscheint somit als momentan. Historische Wahrheit kann nie Letztelement sein, bleibt immer falsifizierbar. Wobei natürlich zu fragen ist, inwieweit der Musikhistoriker, der gern bereit ist, eine bestehende Wahrheit relativ in Frage zu stellen, sich der Falsifizierbarkeit seiner eigenen momentanen Letztwahrheit bewusst ist.⁵ Dass dies nicht ausschließlich im Sinne einer absoluten Objektivität geschehen kann, die wie eine höhere Macht irgendwo von außen operiert, versteht sich von selbst.⁶ Diese Objektivität vielmehr ist abermals Konstrukt, entwickelt aus unterschiedlichen Interessen oder Zielen. Diese Konstruktion von Objektivität und Wahrheit wie auch die notwendigen Selektionen müssen keine bewussten Prozesse sein, vielmehr geschehen sie vielfach im Glauben an die Absolutheit des geschaffenen Bildes. Man muss, geht es um die Motivation dieser Konstruktion, nicht unbedingt so weit gehen wie Nelson Goodman, aber bedenkenswert ist sein Standpunkt doch:

„In seinem Buch ‚Weisen der Welterzeugung‘ formuliert er ein konstruktivistisches Verständnis von Wahrheit, für ihn ist die Wahrheit ‚alles andere als eine erhabene und gehorsame Dienerin. Der Wissenschaftler, der annimmt, er widme sich ausschließlich der Suche nach Wahrheit, täuscht sich selbst ... Er sucht nach System, Einfachheit, Reichweite, und wenn er in diesen Punkten befriedigt ist, schneidert er die Wahrheit so zurecht, daß sie paßt. Die Gesetze, die er aufstellt, verordnet er ebensosehr, wie er sie entdeckt, und die Strukturen, die er umreißt, entwirft er ebensosehr, wie er sie herausarbeitet‘.“⁷

Es ist dem nicht nur dahingehend zu folgen, dass es bei der Konstruktion der entsprechenden Wahrheit vielfach primär um deren Schlüssigkeit und zweckorientierte Logik geht, die bei der Konstruktion von Geschichtsbildern eben weitgehend damit zu tun hat, lineare, zumindest nachvollziehbar kausale Zusammen-

⁵ vgl. zum Problemfeld der Falsifizierbarkeit die Standardwerke: Karl R. Popper: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, dt. Fassung der 4. verb. und erg. Aufl. nach einer Übersetzung von Hermann Vetter, überarb. von Ingeborg Fleischmann, Hamburg 1993, und ders.: *Logik der Forschung*, 10. verb. und vermehrte Aufl., Tübingen 2002.

⁶ Im engeren Sinne musikwissenschaftlich wurde die Rolle und Wirkung von Geschichte und Geschichtsschreibung bisher eher selten diskutiert. Neben dem Band: Rudolf Stephan (Hrsg.): *Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein. Neun Versuche*, Mainz 1973, und hier insbesondere den Texten: Zofia Lissa: „Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch?“, ebd., S. 9–30, Adolf Nowak: „Geschichtsbewußtsein als Problem neuer Musikästhetik“, ebd., S. 31–43, Carl Dahlhaus: „Was ist musikalischer Historismus?“, ebd., S. 44–52, und Hans Heinrich Eggebrecht: „Neue Musik – Tradition – Fortschritt – Geschichtsbewußtsein: Bemerkungen zu diesen Begriffen“, ebd., S. 53–65, ist hier nicht zuletzt auch der Versuch einer Diskussion anlässlich des Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquiums Brno 1999 zu nennen; vgl. Peter Macek (Hrsg.): *Der Sinn (oder Un-Sinn?) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, (= Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, 34–35), Prag 2001.

⁷ Hans Rudi Fischer: „Von der Wirklichkeit des Konstruktivismus zu den Weisen der Welterzeugung – Zur Einführung“, in: Hans Rudi Fischer / Siegfried J. Schmidt (Hrsg.): *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*, Heidelberg 2000, S. 13–25, hier S. 21; Fischer bezieht sich hier auf: Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a.M. 1990, S. 32.

hänge zu konstruieren. Nicht zufällig ist es also, wenn Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Geschichte und Geschichten“⁸ zum musikalischen Bild der fünfziger Jahre wieder auf das dialektische Verhältnis von Diachronie und Synchronie bei der Auseinandersetzung mit dem Gewordensein und der Entwicklung musikalischer Phänomene rekurriert.

Es handelt sich bei der Schaffung musikalischer Geschichtsbilder also nicht zuletzt vielfach um die Konstruktion einer spezifischen, momentan zweckmäßigen Kausalität oder am besten Linearität. Selektivität ist insofern als im Sinne der Theorie bzw. des Konzeptes gerichtet anzusehen. Gehen wir davon aus, dass Musikgeschichtsschreibung nicht vollständig außerhalb des Musiksystems stattfindet, sondern dass sie nicht allein über die Rollen von an ihr Beteiligten (auf)geschrieben wird, die zum Teil auch Produzenten oder Interpreten von Musik sein können, in jedem Fall aber in der jeweiligen Kultur integrierte bzw. durch sie gleichzeitig geprägte Rezipienten sind. Latentes Ziel einer in dieser Weise determinierten Geschichtsschreibung ist im weiteren Sinne der Selbsterhalt und die Selbstreproduktion des betreffenden Systems über die Selbstbegründung, in der eine der sozialen Hauptfunktionen von Musikgeschichtsschreibung zu sehen ist. Selbstbegründung erfolgt dabei sowohl im engeren Sinne auf die eigene Entwicklung bezogen, aber auch in der Konstruktion eines Historienbildes des Anderen, des daneben existierenden, zu dem es sich in Beziehung zu setzen, von dem es sich aber ganz besonders auch abzugrenzen gilt. Diese Abgrenzungsstrategie ist überaus stark in Bezug auf jüngere Geschichte, während mit der zeitlichen Entfernung von einem Ereignis eine immer stärkere kulturenübergreifende Vereinheitlichung von Geschichtsbildern stattfindet.

Es fällt immer wieder auf, dass das spezifische Musikgeschichtsbild am einheitlichsten und gleichzeitig am detailliertesten auf eine Geschichte mittlerer Reichweite bezogen ist, eine Zeit, die nicht zu weit zurückliegt, die aber auch nicht mehr mittelbar Einfluss auf Aktuelles nimmt. So ist die Selektivität und Konstruiertheit der jeweiligen Historienbilder umso augenfälliger, je zeitlich näher uns die betrachtete Epoche liegt. Sicher ist es nicht allein das Problem der zeitlichen Nähe, das unsere Bilder von der Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert, die in besonderem Maße zum Bestandteil und zur Projektionsfläche der jeweiligen Ästhetiken werden, als in besonderer Weise konstruiert erscheinen lässt. Sondern hier spielen auch andere Mechanismen eine entscheidende Rolle, nicht zuletzt jene oft beschworene Tatsache, dass das 20. Jahrhundert zu einem Jahrhundert der Ästhetik wurde, einerseits weil ein normativ breiteres musiktheoretisches und musikalisch-handwerkliches Rüstzeug dies nahe legte, und andererseits weil die Komponisten zunächst von der Theorie allein gelassen worden wären.⁹ Die von Gligo beschriebene Notwendigkeit, angesichts der Verwendung

⁸ Carl Dahlhaus: „Geschichte und Geschichten“, in: ders. (Hrsg.): *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz 1985, S. 9–20.

⁹ Vgl. hierzu: Jacques Amblard: „L'oeuvre esthétique ou l'esthétique musicale comme art, concurrent de son objet d'étude“, in: Marc Jimenez (Hrsg.): *Art et mutations. Les nouvelles relations esthétiques* (= *Séminaire Interarts de Paris 2002–2003*), Paris 2004, S. 11–19,

von außermusikalisch bekanntem Material zunächst dessen Musikalität begründen zu müssen, hat die Integration eines spezifischen Traditionsbezuges und eines spezifischen Bildes des So-Gewordenseins der eigenen Musik zur Folge, wobei die Abgrenzung von anderen – meist zeitgleichen – Entwicklungen deren entscheidendes Konstituens wird. Zum anderen ist es die Verfügbarkeit von Geschichtsbilder konstituierenden Elementen; das heißt die nahezu unfassbare Flut von Dokumenten, aber auch verfügbaren, organisierten und nicht organisierten Erinnerungen. Und in der Tat ist es so, dass die in der ständig expandierenden Archivlandschaft steigende Materialflut und Verfügbarkeit extrem verschiedener Erinnerungen nicht nur die Selektivität der Informationsauswahl erhöht, sondern auch einer verstärkten Gerichtetheit Tür und Tor öffnet; ein Gedanke, der in Siegfried J. Schmidts Vorstellung von „Gedächtnispolitik“ eine Rolle spielt:

„Gedächtnispolitik wird insofern betrieben, als die Vergangenheit einer Gesellschaft als Agent gegenwärtigen Selbstbewusstseins kommunikativ „zugerichtet“ wird. Beschönigen, Vergessen und Verdrängen dienen dabei als geeignete Verfahren im Umgang mit Archiven, die je nach Interessen und Motivationen selektiv genutzt werden – und zwar umso selektiver, je umfangreicher diese Archive werden.“¹⁰

Pragmatisch gesprochen, je größer die Materialflut, desto größer nicht nur die nachvollziehbare Selektivität, sondern auch die Wahrscheinlichkeit, dass diese eine Tendenz bekommt, die dann obendrein auch noch immer weniger nachvollziehbar wird. Beispiele hierfür sind nahezu jedem Musikforscher aus Archivarbeiten mehr oder weniger geläufig. Interessant wird es, wenn dieses auf Selektivität und Konstruktion beruhende Bild sich im Sinne eines absoluten verfestigt, was insbesondere durch das Hinzutreten anderer die Selektivität bestätigender oder verstärkender Faktoren vonstatten geht. Generell ist eine solche Komponente, die den Urheber des Bildes zu einer Art *opinion leader*¹¹ oder im Sinne der amerikanischen Journalismus-Theorie zum *gate keeper* oder *advocate*¹² macht, oftmals da zu finden, wo der Zugang zu den entsprechenden Informationen oder Materialien eine Art Exklusivrecht darstellt, zumindest an bestimmte Voraussetzungen gebunden ist. Dies kann auch für den Zugang zu einer bestimmten Musikkultur gelten. Dieses Problem wird durch den scheinbar erweiterten Zugang durch das Internet auch nur scheinbar verringert. Viel eher scheint dann angesichts der Materialflut der oben beschriebene Mechanismus von Gedächtnispo-

und: Nikša Gligo: „Structure, un des mots de notre époque“: Die Komponistentheorie als notwendiger Beitrag zum Verständnis der Neuen Musik“, in: Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Verbalisierung und Sinngehalt: Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, Wien 1989, S. 82–103.

10 Siegfried J. Schmidt: *Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*, Reinbek 2003, S. 112–113.

11 Paul F. Lazarsfeld / Bernard R. Berelson / Hazel Gaudet: *The People's Choice: How the Voter Makes up his Mind in a Presidential Campaign*, New York 1944.

12 Morris Janowitz: „Professional Models in Journalism: The Gatekeeper and the Advocate“, in: *Journalism Quarterly*, 52, 1975, S. 618–626.

litik noch verstärkt, einseitiger Selektion ein besonders gutes Feld bereitet. Ein weiterer Verstärker der Wirkung und Reichweite eines solchen Konstrukts kann eine Sprachbarriere sein, die die Selektivität von Informationen, besonders auch innerhalb einzelner Dokumente schwer nachvollziehbar oder durchschaubar werden lässt. Die dauerhafte Reproduktion derartiger Geschichtsbilder (vielfach unter Bekanntheit oder Ahnung ihrer Unvollständigkeit oder Einseitigkeit), lässt es streckenweise aber auch sinnvoll erscheinen, Modelle wie das von der *Schweigespirale*¹³ auf die Reproduktion der jeweiligen Vorstellungen zu übertragen. Das heißt, um zu dem das Bild bisher reproduzierenden Kreis zu gehören, der in der Regel eine starke Lobby von Betroffenen, aber vor allem auch von Verlegern, nach dem Bild Lehrenden usw. hinter sich hat, reproduziert man es, damit das Schweigen um seine Unvollständigkeit. Ein Tabu wird reproduziert und damit gefestigt.

So können die den legendären ästhetischen Antipoden *elektronische Musik* (Kölner Provenienz) und *Musique concrète* (Pariser Schule) einbeschriebenen Geschichtsbilder des Selbst und des jeweils Anderen aufgrund des Vorliegens nahezu aller der benannten Einflussfaktoren hier andeutungsweise insbesondere mit Bezug auf das französische Bild quasi als prototypisch diskutiert werden.¹⁴ Besonders interessant ist es, sich gerade die Konstruktion der damit verbundenen allgemeinen Geschichtsbilder anzusehen, da hier vor allem auch der politische Rahmen, die Konstituierung von neuen Gesellschaftsordnungen in der Nachkriegszeit, die massive Störung von Musikentwicklungen (einschließlich des Abbrechens von Entwicklungslinien) durch den vorausgegangenen Krieg sowie der Umgang mit den jeweiligen Erfahrungen eine entscheidende Rolle spielen. Wenn man in der französischen Diskussion, hier zwar auf einer anderen (weitgehend technisch-ästhetisch begründeten) Ebene, aber trotzdem von der Wechselbezüglichkeit von *coupure*, einem Einschnitt, einer Schnittstelle, und *Continuité*, der Kontinuität, aber auch Linearität von Entwicklungen, spricht¹⁵, so handelt es sich bei diesen Begriffen um zwei treibende Elemente bei der Konstruktion von Geschichtsbildern, wobei beide von einem notwendigen Wechselspiel von Sicherheit und Verunsicherung leben, jedoch eigentlich zur Konstruktion benötigte Konstrukte bleiben. Es ist beispielsweise bei der Entstehung der *Musique concrète* einerseits eine gewisse Kontinuität innerhalb einer weitgehend nationalen ästhetischen Tradition, streckenweise sogar über eine angedeutete Linie zu bekannten Künstlern festzuhalten im Sinne gewünschter und tatsächlicher Kontinuität und andererseits die tatsächliche oder gewünschte, in jedem Falle aber schwer vorstellbare *Coupure* zwischen den frühen deutschen Versuchen zu

13 Elisabeth Noelle-Neumann: *Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut*, München u.a. 1991.

14 Eine eingehende Studie hierzu wird von Tatjana Böhme-Mehner zur Zeit dank der freundlichen Unterstützung des DAAD und der Maison de Sciences de l'Homme Paris durchgeführt.

15 François Delalande: „La musique électroacoustique: Coupure et continuité“, in: *Musurgia*, III, 3, 1996, S. 36–55.

Musik und Klang im Radio und den Anfängen der Versuche Pierre Schaeffers im französischen Radio. Hier mögen Faktoren aus sehr verschiedenen Bereichen eine Rolle spielen. Jedoch muss man sich im Klaren sein, dass egal, welche Facette, egal welche scheinbaren Enthüllungen man zutage fördert, diese auch nur mehr oder weniger zeitgemäße Konstrukte sein können. Wenn Eric Conan und Henry Rousso¹⁶ über eine Art historischen Investigationsjournalismus sprechen und eher für eine sanfte Brechung von Tabus plädieren, so geht es eben genau um das Phänomen der zeitweisen radikalen Ablösung eines Konstruktes durch das nächste.

In diesem Kontext ist als ein weiteres Moment der Mythos vom Laborunfall, der zufälligen Entdeckung eines technisch-musikalischen Phänomens, anzudeuten, der sich in unterschiedlicher Form in den Beschreibungen der Entwicklung elektroakustischer Musik findet, ob bei Steve Reich, bei Herbert Eimert oder bei Pierre Schaeffer. Diese eigentliche *Coupure*, also die Lösung von einer Beschreibung eines Verlaufes zu einer Entwicklung hin, verleiht dem an sich technischnaturwissenschaftlichen des Experimentierens mit Apparaturen, mit etwas als kalt und nicht unbedingt besonders menschlich assoziiertem über den Zufall, das sich einer totalen Steuerbarkeit Entziehen, ein im weiteren Sinne menschliches, und damit mit einer Künstlerpersönlichkeit verbundenes Moment. Der Rekurs auf eine eindeutig künstlerisch-ästhetische Tradition wird deutlich. Dieser Mythos gewinnt in seiner Reproduktion ein Eigenleben.

Die Konstruktion oder Dekonstruktion von Mythen und Helden insbesondere für auf verschiedenen Ebenen schwierige Zeiträume erscheint so als ein notwendiger Mechanismus zur Selbsterhaltung. Im Mythos wird die Komplexität einer Erscheinung, eines Ereignisses, eines Verlaufes oder gar einer Epoche gebündelt, um sie damit verständlich vermitteln und transportieren zu können. Das mythische, das dann einer Figur anhaftet – in der jüngeren Geschichte wären Werner Meyer-Eppeler, in der spezifischen Dekonstruktion seiner Bedeutung, und – wie gesagt – Pierre Schaeffer in der Konstruktion eines Mythos solche Fälle –, wird in seiner Rolle als zeitgemäße Vermittlung von Geschichte selbst historisch und muss als solches reflektiert werden.

Der Rekurs auf ein so oder so geartetes Geschichtsbild wird zum entscheidenden Moment der Selbstkonstruktion. Die Selbstbeschreibung über ein spezifisches, zweckmäßiges Gewordensein ist Selbstrechtfertigung und Selbstbegründung. Die Vielfalt der Musiken im 20. und 21. Jahrhundert, die Komplexität und das Reservoir an Möglichkeiten verstärkt noch diese Selbstkonstruktion über eine Konstruktion des anderen, die eine möglichst zweckmäßige Konstruktion des Gewordenseins, der Geschichte des Anderen einschließt. Letztlich ist der erste Schritt und gleichzeitig das Ziel derartiger sozialer Konstruktionsprozesse immer – jedoch auf unterschiedlicher Ebene – eine Konstruktion des „Selbst“.¹⁷

¹⁶ Eric Conan / Henry Rousso: *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris 1996.

¹⁷ Aufgrund der Vielfalt der Beispiele, insbesondere in Hinblick auf wissenschaftliche Erkenntnis wird dieser Mechanismus besonders deutlich in: Ian Hacking: *Entre science et réalité: la construction sociale de quoi?* aus dem Englischen von Baudouin Jurdant, Paris 2001.

Eine wesentliche Frage für die Fundierung von Geschichtskonstruktionen stellt die nach den Möglichkeiten dar, wie sich Einzelne, Gruppen oder ganze Gesellschaften als Identitäten begreifen und als solche handeln können. Es ist ja durchaus nicht selbstverständlich, von der Annahme auszugehen, als ob sich dies durch spezifisches oder gemeinsames Denken und Handeln quasi im Alleingang herstellen würde. Auf allen genannten Ebenen muss vielmehr eine ganze Menge getan werden, um den Eindruck von Identität zu erzeugen und diesen dann auch zu vermitteln bzw. – wenn nötig – sogar zu verteidigen.

Geht man wie der Konstruktivismus von differenztheoretischen Grundlagen aus, dann ist Identität immer gepaart mit einer von ihr unterschiedenen Seite, die man als andere existierende Identität – besser sicher zunächst als Nicht-Identität – angeben kann. Und diese Unterscheidung ist der erste wichtige Schritt, der es den Beteiligten ermöglicht, überhaupt von Identität zu sprechen: Das zu Unterscheidende wird gebraucht, um das Identische begreifen und letztlich auch benennen zu können.

Für unsere Frage nach Geschichtskonstruktionen muss man die grundlegende Differenz, die sich eindeutig im sozialen Bereich findet, umschreiben mit der Unterscheidung von „wir selbst“ auf der einen und „die anderen“ auf der anderen Seite. Vergleichbar der auf individueller Ebene sich darstellenden Differenz zwischen „Ego“ und „Alter“, deren Aufbau ein wechselseitiger Prozess des sich gegenseitigen Wahrnehmens zugrunde liegt – „Ego“ nimmt „Alter“ nicht nur als solchen wahr, sondern als ein anderes „Ego“ und kommuniziert und handelt in diesem Sinne –, geht es auch hier um wechselseitige Wahrnehmung und ihre Voraussetzungen und Konsequenzen. Und erst dadurch wird es überhaupt möglich, von einer anderen Identität zu sprechen.

Bevor dieser Vorgang erläutert wird, soll hinterfragt werden, welche Faktoren eigentlich für die Herausbildung von Identität verantwortlich zu machen sind. Anzunehmen ist, dass dies in starkem Maße mit einem mehr oder weniger ausgeprägten historischen Bewusstsein zu tun haben muss. Man kann im Prinzip feststellen, dass eine deutliche Ausprägung dieses Bewusstseins in der Gegenwart besonders großen Einfluss auf die Festigung von zum Beispiel nationaler Identität oder auch von Gruppenidentität hat. Vielfach spricht man direkt von der dominanten Rolle der Erinnerung oder dem Gedächtnis und – wie bei Siegfried J. Schmidt schon erwähnt – sogar von Gedächtnispolitik.

Grundsätzlich unterscheiden sollte man zwischen den Inhalten, den Organisationen und Instrumentarien und den Methoden, die solche Identitätsbildung auszeichnen. Freilich ist diese Separierung vor allem von heuristischem Wert, denn in der zu beobachtenden Praxis sind in etwa Inhalte stark von Organisationen und Instrumentarien bestimmt; gleichzeitig prägen die Inhalte aber auch wiederum die Organisationen und Instrumente. Und genau dieses Wechselspiel, dieses „Wie“ der Identitätsbildung, ist vorrangiges Erkenntnisziel für einen Konstruktivisten. Ihm darf zwar das „Was“ nicht gleichgültig sein, ihn dürfen Fragen nach Sinn, Bedeutung und Wert nicht unberührt lassen, zumal die untersuchten Objekte selbst schon Ergebnis von Wertung sind, aber im Vordergrund wird doch

immer die Suche nach den Mechanismen stehen, wie Inhalte und Organisationen bzw. Institutionen sich herausbilden können, welche Voraussetzungen dafür und für ihre weitere Existenz erfüllt sein müssen, welche Auswahl aus einer Menge von Möglichkeiten vorgenommen wird.

Ohne alle Ebenen vollständig erörtern zu können, sei doch – gerade im Hinblick auf Künste und auch speziell die Musik – auf die Rolle der gemeinsamen historischen Erfahrungen verwiesen, die Gruppen oder Gesellschaften erworben haben und derer sie sich vergewissern können. So spielte etwa für die mitteleuropäische, im wesentlichen auch für die europäische Musikentwicklung insgesamt der Erfahrungsbereich Konzertpraxis lange Zeit eine dominante Rolle. Was das Konzert und seine Spezifika ausmacht, ist in den letzten Jahrzehnten unter vielfältigen Gesichtspunkten erforscht worden¹⁸, so dass hier nur auf ein für uns entscheidendes Kennzeichen verwiesen werden soll – auf das schon angesprochene Wechselspiel zwischen Inhalten und Institutionen. In stark verkürzter Form könnte man es als Wechselspiel zwischen einerseits autonomer Musik und andererseits bürgerlich geprägtem Darbietungs- und Versammlungsort beschreiben. Autonome Musik, also diejenige, die sich frei von Fremdbestimmtheit begreift und um ihrer selbst willen verstanden werden will, braucht einen geeigneten Ort, an dem eine solche Form von auf die künstlerische Sache bezogener Konzentration überhaupt möglich ist. Und sie setzt zugleich eine besondere Art des Hörens voraus, eine Art, die dieser sachbezogenen Konzentration gerecht werden kann.

Beide Seiten – autonome Musik und Darbietungsort – haben jeweils schon eine eigene Geschichte, als sie sich im Problemfeld bürgerliche Konzertpraxis auf charakteristische Weise zusammenschließen. Im Ergebnis entsteht zum einen eine Musik, die immer mehr zu sich selbst findet, ihr unverwechselbares Gemachtsein ausstellen kann und damit den Anspruch auf angemessene Weise des Wahrnehmens erhebt, ja erheben muss, zum anderen entsteht eine Institution, die die Verfügbarkeit über Musik regelt, diese an ein bestimmtes Publikum bindet und damit dessen Ansprüche befriedigen will.

So grenzt sich Konzertkultur sehr gern von anderer, zumeist als weniger bedeutsam eingestufte Musikkultur ab, um die eigene Identität zu zeigen und zu bestärken. Dabei gehen spezifisch künstlerische und soziale Faktoren zusammen mit anderen Hand in Hand. Das „wir“ beruft sich auf scheinbar historisch gefestigte Argumente, die zu tun haben vor allem mit dem hohen Anspruch der im Konzertsaal präsentierten Musik; es ist Musik, die man um ihrer selbst willen zur Kenntnis nehmen, also nicht von außen oder fremd bestimmt wahrnehmen soll. Dies stellt natürlich im gleichen Moment hohe Ansprüche an die Person des Komponisten wie des Interpreten: Der Komponist wird als Schöpfer von Musik

¹⁸ Vgl. hier beispielsweise Hanns-Werner Heister: *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven u.a. 1983, Heinrich W. Schwab: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietungen vom 17.-19. Jahrhundert*, 2. durchgesehene Aufl., Leipzig 1980, Konrad Küster: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*, Kassel u.a. 1993, und Hans Erich Bödeker / Patricia Veit / Michael Werner (Hrsg.): *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris 2002.

quasi zur geheiligten Person mit einmaligen herausragenden Fähigkeiten, die er wieder und wieder beweisen muss; der Interpret muss solchen Anforderungen doppelt gerecht werden – als Reproduzent derartiger genialischer Produkte, also als Erfüllungsgehilfe der Komponistenintentionen wie zugleich als Meister seines Faches. Die Institution selbst tut ein Übriges, um diesen Besonderheiten zu entsprechen, indem sie den würdigen Rahmen für derartige Veranstaltungen zur Verfügung stellt; Konzertsaal-Neubauten des 19. Jahrhunderts etwa zeigen neben den oftmals deutlichen Anleihen bei höfischen Traditionen ihrerseits ein entsprechendes bürgerliches Selbstbewusstsein.

Auf der sozialen Seite unseres Problems haben wir es mit einem ganzen Bündel von Aspekten zu tun, das sich hauptsächlich um die Frage der Teilhabe gruppiert. Zwar verbindet sich mit der Form des Konzerts eine bestimmte Vorstellung von Öffentlichkeit, jedoch grundsätzlich teilnahmeberechtigt ist nicht jeder, der dies vielleicht möchte. Als sehr stark entscheidend erweist sich die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Personen, die es sich nicht nur finanziell leisten kann, dabei zu sein, sondern diese Zugehörigkeit ist auch eine Standes- und Bildungsfrage. Im Konzertsaal gibt es also nicht nur ästhetischen Genuss, sondern dort wird auch künstlerisches Bildungsgut vermittelt, von dem diese Personengruppe überzeugt ist, dass sie solches nicht versäumen darf. Am besten präsentiert sich die Gruppe in der Gestalt von Abonnenten, die durch diese Maßnahme fester in den Kreis der Berechtigten eingeschlossen sind.

Solche und einige weitere Faktoren sind nun die Grundlage dafür, dass man mit dieser Form der Identitätsbildung Möglichkeiten der Gegenüberstellung zu „den anderen“ entdeckt. So werden zum Beispiel alle anders motivierten Darbietungsformen und nicht zuletzt die Musik, die dort dargeboten wird, mit mehr oder weniger nachvollziehbarer Geringschätzung bedacht. Dies kann sich im Rahmen einer Musikkultur abspielen, wenn man an die Gegnerschaft zu so genannter Unterhaltungs- oder gar Popmusik denkt, dies kann aber auch auf anders geartete Kulturen bezogen sein, die diese Form der Darbietung und die ihr zugrunde liegende autonome Musik nicht kennen. Die Musikwissenschaft selbst hat in ihrer Geschichte genügend Beispiele für solche Anschauungen geliefert, und bei der Bewertung dieser Form von „Hochkultur“, wie sie oft titulierte wird, ist sie bis heute nicht frei von solchem Denken.

Schließlich ist es aber eben diese Notwendigkeit der Konstruktion von Geschichtsbildern für die Konstruktion einer musikalisch-kulturellen Identität, für ein musikkulturelles Selbst, die die Auseinandersetzung mit Musikgeschichte und ihre Kenntnis zum so wesentlichen Bestandteil nicht nur von oben erwähnter Musikwissenschaftlerausbildung macht, sondern jene gewinnt auch durch die Reflexion ihrer Konstruiertheit.