

JIŘÍ FUKAČ

AUTONOMIE — FUNKTIONALE HETERONOMIE: VERALTETE KATEGORIEN?

(Zu einigen Problemen der musikbezogenen Medienforschung)

Etwa seit den siebziger Jahren deuten manche Musikwissenschaftler das synchronisch aufgefaßte Phänomen „Musik“ als ein Gebiet, das sich infolge seiner inneren Entwicklungstendenzen einerseits und der von außen wirkenden Lebens- bzw. Kulturbedürfnisse (die eben mittels der Musik zu erfüllen sind) andererseits in Bereiche des autonomen und jenes (von verschiedenen heteronomen, im Prinzip „außermusikalischen“ Bindungen abhängigen) funktionalen Musikklassifizierens zu polarisieren weiß.¹ Im Zusammenhang mit dieser Einteilung wird auch die Tatsache klar, daß das Geschehen auf dieser maßgebenden Polarisierungsachse mit einem andersartigen Polarisierungsvorgang eng verknüpft ist, zu dessen Ergebnissen die Kategorien „artifizielle Musik“ — „nichtartifizielle Musik“ zu halten sind,² und daß es auf der Basis der erstgenannten typologischen Polarisierung zu bestimmten „Kompromissen“, „Verschwommenheiten“, ja sogar „Umpolarisierungen“ oder „Umklassifizierungen“ kommen kann, wenn z. B. eine ursprünglich liturgisch-gebundene (und darüber hinaus „funktional-heteronome“) Messe auf der Konzertbühne als „musikalisch-autonomes“ Kunstwerk aufgeführt wird, oder — um ein gegensätzliches Beispiel anzuführen — wenn man eine primär kunstautonome Instrumentalkomposition als klingende „Unterlage“ zu Werbezwecken im Rundfunk und Fernsehen (miß)braucht (man könnte hier vielleicht über eine Art Entzweckung-Bezweckung-Dialektik sprechen). Niemand zweifelt dabei daran, daß die uns als Kunst- oder E-Musik vor-

¹ Mit der Präzisierung des Terminus „funktionale Musik“ trat H. H. Eggebrecht an dem Brünner musikwissenschaftlichen Kolloquium 1972 auf. Siehe auch seine diesbezüglichen Arbeiten Funktionale Musik (in: Archiv für Musikwissenschaft 30, 1973, S. 1–25) und Musikalisches Denken (Wilhelmshaven 1977, S. 153–192).

² Siehe J. Fukač — I. Poledňák, K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální (Hudební věda 14, 1977, Nr. 4, S. 310–335).

schwebende Produktion eine spezifische Verquickung der artifiziellen und autonomen Schaffenstendenzen darstellt: H. H. Eggebrecht charakterisiert sogar diese Musikproduktion als „ästhetische Musik“,³ weil — seiner Ansicht nach — bei der Rezeption eben derartige Werke als vollkommen interiorisierter Klangstrukturen den intentionalen Hörensakten und den angehäuften ästhetischen Erfahrungen des Zuhörers ausgesetzt werden.

In konkreter Forschung erhebt sich allerdings die Frage, wie solche Polarisierungen (eigentlich typologische Spaltungen) der Musikproduktion diachronisch verlaufen mögen und wodurch sie in unterschiedlichen Situationen hervorgerufen werden können, denn es ist klar, daß gerade die erwogenen Kategorien des Autonomen und Funktionalen nicht konstant, sondern historisch veränderlich sind. Eggebrecht selbst macht übrigens darauf aufmerksam, daß die Qualität der „reinen“ ästhetischen Musik dem Zeitgeist des 18. Jahrhunderts entsprungen ist, einer Epoche, wo die ästhetischen Erfahrungen des abendländischen Menschen aufgrund einer Bewußtwerdung das Denkparadigma der Wissenschaft namens „Ästhetik“ ausmachten. Der Einfluß des seit jener Zeit geführten ästhetischen Diskurses wirkte — selbstverständlich normativ — sowohl auf die Komponisten ein, die dann intentional ihr Schaffen zu „autonomisieren“ versuchten, als auch auf die Rezipienten. Die Entstehung der autonom-artifiziellen „ästhetischen“ Musik wurde also doch — mindestens partiell — durch die Wirkung eines primär außermusikalischen Phänomens determiniert und zwischen dieses musikalische Angebot und den Hörer wurde sogar ein spezielles, geschichtlich neues Medium eingeschaltet, nämlich die der Distribution autonom gewordener Musikprodukte adäquat dienende „(Kultur)-Form“ der Konzertveranstaltung.⁴ Der erreichte Status der Autonomie ist also keineswegs so „absolut“, wie man es manchmal verstehen wollte: auch die „entzweckte“, d. h. dem funktional-heteronomen Kontext entfernte Musik erfüllt eine Sendung, nämlich jene einer puren audiellen Kunst, die sich zwar an die intentional wahrnehmenden, jedoch in Richtlinien ästhetischer Diskurse denkenden Hörer wendet, um deren historisch neue (überwiegend ästhetische) Bedürfnisse zu saturieren. Die Grenze zwischen Autonomie und Heteronomie scheint daher in dem Maß relativiert zu werden, in welchem die so dargebotene Musik auch allgemein kulturellen Zwecken dient und von ihrem spezifischen medialen Mechanismus abhängig wird. Außerdem könnte man einwenden, daß auch bestimmte Bereiche der funktionalen Musik über eigene ästhetische Hintegründe verfügen können, die meistens im Laufe des 20. Jahrhunderts zustande kamen und die Rezeption der in differente heteronome Kontexte eingekerkerten Musikproduktion gewissermaßen normativ regeln. Das könnte sicherlich der Fall der Filmmusik sein, der sogar schon eine formulierte Ästhetik eigen ist⁵ und die im Zusammenhang mit

³ In der erwähnten Schrift *Musikalisches Denken* (S. 201 – 209), aufs Neue dann in seinem Buch *Musik verstehen* (München—Zürich 1995).

⁴ Näher siehe H.-W. Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (2 Bände, Wilhelmshaven 1983).

⁵ Vgl. Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik* (Berlin 1965).

dem von ihr begleiteten visuellen Geschehen (besonders in der Praxis des heutigen Fernsehserials) ein spezifisches System von „Stimmungen“ und „Affekten“ dem Bewußtsein der Rezipienten indoktriniert hat,⁶ sonst muß man dann annehmen, daß die moderne populäre Musik, die manchmal rein „bezweckt“ (also funktional im traditionellen Sinn) und andermal wieder beinahe „entzweckt“ (d. h. autonom, als Gegenstand des puren Hörens und als Quelle des reinmusikalischen Hörgenusses) auftritt, nicht mehr auf die Denkmodelle verschiedener bestehender „Ästhetiken“, sondern viel eher auf die sich ästhetisch erst profilierenden Verhaltensweisen und Lebensformen der Jugend zurückführbar ist.⁷

Kehren wir jedoch zurück zu der Rolle, die zugunsten eines bestimmten Musikproduktionstyps von einem ihm dienenden (und ihm gewissermaßen typologisch entsprechenden) Medium gespielt werden kann. Das war nämlich eben der Fall jener „Kulturform“, für die das Konzert zu halten ist. Das Konzert (genauer gesagt: Konzertwesen, Konzertsaal) als Medium, durch dessen Fungieren sich die autonom-artifizielle Musikproduktion im Laufe der Verbürgerlichung des Musikwesens herauskristallisieren und als spezifischer Kunstproduktionstyp bestätigen konnte, entstand zweifellos „um dieser Musik willen“ (auch wenn man weiß, daß zum Vorbild und/oder Ausweg des Konzertsaaus die bereits dem Musiktheater zur Verfügung stehende Bühne wurde und daß diese Kulturform später sogar der Präsentation des nichtartifiziellen Repertoires zu dienen begann).

In der Musikgeschichte hat es jedoch auch mediale Kontexte gegeben, die vom Anfang an gar nicht so eindeutig mit einem einzelnen Musikproduktionstyp verknüpft waren. Lange vor der Entstehung des Konzertwesens hat z. B. ein sehr spezifisches technisches Medium begonnen, der gesamten Musikproduktion wie –distribution zu dienen, nämlich der Notendruck: diese Errungenschaft nutzte sowohl der nach der Autonomie strebenden Musik als auch jenem Musikschaffen, das für differente funktional-heteronome Kontexte bestimmt war. In das Zeitalter ihrer wahren technischen Reproduzierbarkeit — um Walter Benjamin zu paraphrasieren (abgesehen davon, daß er sich vor allem mit visuellen Kunstwerken befaßte)⁸ — ist allerdings die Musik erst in jenem Moment geraten, wo entsprechende technische Geräte die Aufnahme, „Konservation“ und Reproduktion des Schalls erlaubten, d. h. etwa ab 1877 bzw. 1887, denn der Notendruck ermöglichte nur die Vervielfältigung der visuell encodierten Musikwerke,

⁶ Mit der sog. Archivmusik oder „library music“ befassen sich folgende Schriften: H.-Ch. Schmidt ed., Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien (Mainz 1976); Ph. Tagg, Kojak — 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music (Göteborg 1979); Ph. Tagg ed., Film Music, Mood Music and Popular Music Research (Göteborg 1980); R. Wehmeier, Handbuch Musik im Fernsehen (Regensburg 1995).

⁷ Siehe P. Wicke, Vom Umgang mit Popmusik (Berlin 1993); J. Shepherd — P. Wicke, Music and Cultural Theory (Cambridge 1997).

⁸ Siehe W. Benjamin, L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (Zeitschrift für Sozialforschung 5, 1936, S. 40–66).

also nicht der hörbaren Musik selbst. Lassen wir dabei das Problem beiseite, ob und inwieweit die durch Schallplatte gewährleistete technische Reproduktion (= wiederholbare Aufführung) einer aufgenommenen live performance den von Benjamin konstatierten Untergang „der Aura der Einmaligkeit“ in Bezug auf die musikalische Komposition und Interpretation verursachte: man könnte nämlich behaupten, daß der Umgang mit den neuen technischen Mitteln den zu hörenden Klangereignissen vielleicht sogar eine spezifisch neue „Aura“ verliehen hat. Das neue technische Medium entstand zwar „sowohl der Musik als auch der Sprache willen“, der um 1900 sich herausbildende Schallplattenmarkt profitierte aber sicherlich mehr von der Musik als von den Aufnahmen des gesprochenen Wortes und es ist auch zu betonen, daß man im Fall der technisch aufgenommenen sprachlichen Äußerungen das künstlerische oder zumindest ästhetisch wirkende Wort bevorzugte. Und für die Musik als solche (egal, ob es sich um artifizielle oder nichtartifizielle bzw. nach der Kunstautonomie strebende oder funktional „dienende“ Äußerungen handelt) brachte diese Technik (einschließlich der später erfundenen Novitäten, vor allem des Tonbands) die durchaus neue Chance, völlig jenseits der bisherigen Präsentationsformen bloß durch den Rezipienten (sozusagen seinem Wunsch nach) zum Klang gebracht zu werden, also unabhängig von Ort und Zeit, wo man sie „live“ aufführt. Ein „verborgenes“ Musikpublikum ist daher auf diese Art und Weise entstanden, das viel breiter als der Inbegriff aller „normalen“ Hörerkreise war. Dank der Tonaufnahme trat somit die Musik sicherlich auch in das Zeitalter der Massenkultur ein.

Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts experimentierte man schon allerdings mit der technisch vermittelten Übertragung des Schalls, woraus sich in den frühen zwanziger Jahren der Rundfunk entwickelte, zweifellos ein Medium, über das man kaum behaupten kann, es sei „um der Musik oder der Sprache als ästhetisch fungierender Kunstphänomene willen“ erfunden und in die Gesellschaftspraxis eingeführt worden. Es ist dabei eine andere Tatsache, daß sich eben die Musik außerordentlich massiv in den Rundfunksendungen durchgesetzt hat, ja daß es Rundfunkstationen gibt, die fast ausschließlich Musik verschiedener „Formate“ den Hörern anbieten: primär war es nämlich dieses neue audielle Massenmedium, das die Musik aus verständlichen Gründen gut brauchen konnte und deshalb findig auszunützen wußte. Auch um den Rundfunk herum formierte sich ein „verborgenes“ Massenpublikum, daß zugleich zu einem sehr breiten Kreis der Musikhörer wurde. Schon die frühen soziologischen Untersuchungen haben nichtsdestoweniger gezeigt, daß dieser Kreis mit seiner bunten Ausdifferenzierung mehr oder weniger getreu jener Struktur von musikalischen Präferenzen entspricht, die es in den „normalen“ (außerhalb der Rundfunksendungen sich vollziehenden) Rezeptionsvorgängen gibt.⁹ Sicherlich bot der Rundfunk dem Musikwesen eine neue wichtige Plattform an, so daß er sogar für eine der maßgebendsten Musikinstitutionen des 20. Jahrhunderts zu halten ist, und es

⁹ Vgl. K. Vetterl, *K sociologii hudebního rozhlasu* (In: *Musikologie* 1, 1938, S. 27–44); D. Mark ed., *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung* (Mühlheim a. d. Ruhr 1996).

entstanden auch Kompositionen, die primär nur als „Rundfunkmusik“ galten. Um und nach 1950 wurden manche Rundfunksender und -studios zu wahren Geburtsstätten der elektroakustischen Musik und es ist auch bekannt, daß hie und da dank des Rundfunks neue musikalische Gattungen bzw. „Sortimente“ starten konnten, wie z. B. — nebst der Rundfunkoper — die Rockmusik, die im Milieu einiger amerikanischer Rundfunkstationen dank geschickter Discjockeys etwa 1953–54 ihre Identität gewann.¹⁰ Wenn wir allerdings alle solche und ähnlichen Verdienste verallgemeinern, lassen sich vielleicht nur drei wesentliche Momente feststellen, mittels deren der Rundfunk die Beschaffenheit des gesamten Musikwesens prinzipiell verändert hat.

1. Zwar blieb die Existenz der nur als „Rundfunkmusik“ intentional geschaffenen Kompositionen eine Utopie (letzten Endes wurden auch die besten Funkoperen, die wirklich eine spezifische Novität darstellten, mehr oder weniger später auf der Bühne inszeniert), aber zumindest die allerersten Äußerungen der elektronischen Musik haben bewiesen, daß der Rundfunk hinsichtlich der Musik nicht nur als bloßes Übertragungsmedium aufzutreten hat, sondern daß seine technische Substanz gewissermaßen zum Bestandteil bzw. Material des Musikproduktionsprozesses werden kann.¹¹ Das technische Medium hat sich daher als etwas bestätigen können, wodurch die Musik mitproduziert wird und darüber hinaus wesentlich neue ästhetische Merkmale gewinnt.

2. Zwar soll die durch den Rundfunk gewährleistete Kommunikation den Sender (bzw. Produzenten) mit dem Empfangenden (Rezipienten) verbinden und darüber hinaus als dialogischer Kommunikationsprozeß massenhafter Tragweite wirken, sie bleibt aber einseitig oder „einbahnig“, denn — von der Möglichkeit abgesehen, daß der Moderator eines Rundfunkprogramms von den Hörern telephonisch angerufen wird (eine Praxis, die häufig in den kommerziellen Rundfunkstationen gepflegt wird) — der Hörer wird nun gezwungen just das wahrzunehmen, was von einem konkret lokalisierten Sender zu der oder jener Zeit angeboten wird. In Bezug auf die Musikprogramme ist es also letzten Endes gleichgültig, ob es sich um die direkte Übertragung eines Konzertes oder um die Reproduktion einer älteren Schallplatten- bzw. Tonbandaufnahme handelt. Die Freiheit der individuellen Auswahl, die dem Musikrezipienten durch die Schallplatte angeboten wurde, ist also in der Rundfunkära irgendwie verlorengegangen. Natürlich kann der Hörer mehrere Stationen hören und dabei findige Strategien wählen, jedoch seine Abhängigkeit von dem hic et nun Angebotenen wird im Prinzip nicht minder sein. Das große „verborgene“ Musikpublikum, das um den Rundfunk herum im Laufe des 20. Jahrhunderts herangewachsen ist, setzt also seine natürliche Diversifizierungsbedürfnisse unter den Umständen einer ständigen Unifizierung des Angebotes durch.¹²

¹⁰ Vgl. das zitierte Buch P. Wickes, S. 68–70.

¹¹ Siehe R. Großmann, Musik als „Kommunikation“. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen (Braunschweig 1991, S. 55).

¹² Näher siehe R. Spahn, Gesellschaft, Komponisten, Medien. Aspekte sozialistischer Musikkultur in der DDR (Berlin 1987, S. 144–145).

3. Zwar hat der Rundfunk als Musiksender zum Werdegang verschiedener Hörgewohnheiten beigetragen (extreme Gegenpositionen: adäquates Musikhören eines in seine Intimität versunkenen anspruchsvollen Rezipienten — oberflächliche Partizipation an der die nichtmusikalischen Programme oder die gesamte Umwelt verseuchenden „Schallkulisse“), aber es gibt ihren gemeinsamen Nenner: die Musik wird ohne ihren natürlichen sichtbaren bzw. erlebbaren Kontext präsentiert. Man sieht weder die Musizierenden und den Konzertsaal, wo ein Musikwerk seinen autonomen Status gewinnt und bestätigt, noch die Einwirkungen einer intendiert funktionalen Komposition auf den entsprechenden Lebensbereich, noch das Geschehen auf der Bühne im Fall eines Opernwerkes, man kann nicht die Atmosphäre eines mit Musik durchdrungenen Beisamenseins spüren. Zwar verhielt es sich so schon beim Anhören der Schallplatte, diese hat man aber nur für einen Tonträger (Vermittler) halten können, während der Rundfunk als Sender empfunden wird, d. h. als ein kommunizierendes Subjekt, das mich direkt anspricht und mir etwas aufzuzwingen versucht. Die Präsentation der Musik mittels des Rundfunks sollte ursprünglich nur eine Ersatzvariante der „normalen“ audiovisuellen Teilnahme an einem musikalischen Ereignis sein: nun scheint aber die Existenz „purer“ Klangobjekte das wahre Dasein des Musikalischen darzustellen. Gewissermaßen wurde dadurch allen denkbaren Musiken der Status der Autonomie verliehen, zugleich verschwanden aber jedwede Grenzen, die es bisher zwischen dem Kunstautonomen und Funktional-Heteronomen gegeben hat. Die schlechteste Musik kann beinahe als *musica reservata* mit Bewunderung rezipiert werden und die größten Taten der Musik sind fähig, als Kulisse für meine alltäglichen Tätigkeiten zu fungieren.

Natürlich kann bei solchen Hörakten meine Vorstellungskraft arbeiten: ich kann ganz frei das Gehörte innerlich visualisieren. Das Fernsehen, das zuerst in Bezug auf Musik die im Rundfunk bewährten Dar- und Anbietungsformen kopierte, stellt letzten Endes eben eine wirksame Vergesellschaftung und verbindliche Institutionalisierung dieser inneren psychischen Aktivität dar. Dieses audiovisuelle Medium kann natürlich bei Übertragungen konkreter musikalischer Ereignisse deren sichtbare Seite „reproduzieren“ und darüber hinaus die verlorene Welt der ursprünglichen Musikrezeption teilweise erneuern, viel öfter visualisiert es aber die präsentierten „puren“ Klangobjekte in einer durchaus willkürlichen Weise, die mir in einem solchen Maß indoktriniert werden, daß meine eigene Vorstellungskraft „außer Betrieb“ gestellt wird. Wirksamer als Rundfunk schwebt das Fernsehen dem Rezipienten als eine autonome ästhetische Struktur vor¹³ und appelliert an dessen taktile und „skulpturelle“ Vorstellungskraft.¹⁴ Zum Gipfelpunkt dieser Suche nach den „ersichtlich gewordenen Taten der Musik“ wurde zweifellos die Kunst (oder Mache) des Videoclips.¹⁵ Wiederum

13 Vgl. U. Eco, *The Open Work* (Cambridge, Mass. 1989, S. 105–122).

14 Siehe M. McLuhan, *Understanding Media* (Ne York 1965).

15 Vgl. J. Fukač, *Between Background and Video. An approach to the most actual aesthetic „categories“ (or contexts) of contemporary music communication* (In: Macek, Petr ed., *Colloquium An der Epochen- und Stilwende Brno 1985. Music in metamorphoses of Aes-*

werden die Grenzen zwischen musikalischer Kunstautonomie und funktionaler Heteronomie aufgehoben, denn nicht die Musik, sondern die für das Fernsehen typisch gewordene ästhetische Struktur, der sicherlich eine große Anziehungskraft nicht abzusprechen ist, samt ihrer hörbaren musikakustischen Komponente kann sowohl die Rolle der Kunst als auch die Sendung eines Begleiters unserer beliebigen Tätigkeiten spielen. Die große Masse des „verborgenen“ Musikpublikums, das dank dem Fernsehen entstanden ist, stellt eigentlich ein außermusikalisches Phänomen dar: man rezipiert die Klangstrukturen um den Preis der indoktrinierten visuellen Konventionen.

Die modernen technischen Medien (vor allem jene, die als Massenkommunikationsmittel anzusehen sind) haben zweifellos die musikalische Mitteilung sowohl in der Ebene der Produktion als auch in jener der Rezeption qualitativ verändert: die Musik geriet in das Stadium ihrer Mediamorphose,¹⁶ mit allen positiven wie suspekten Folgen. Zuerst handelte es sich um partielle Wandlungen bestimmter musikbezogener Aktivitäten, um Versuche, neue Alternativen des Musikmachens und –erlebens durchzusetzen, u. ä. Die Entwicklung ging allerdings weiter. Schon die musikalische Schallplatten– oder Rundfunkproduktion hat die Möglichkeit einkalkuliert und schließlich auch realisiert, mittels künstlicher technischer Verfahren im Bewußtsein des erfahrenen Musikrezipienten die Illusion einer „live performance“ zu erwecken.¹⁷ Das Medium wurde zum Arbeitsverfahren, ja zum Material der Musikwerdung: ein Sieg der technologisch vermittelten ästhetischen Kreativität oder ein Betrug? Im Fernsehen, geschweige denn im Bereich der Computer–Arbeit, läßt sich dann diese Art Simulation auch hinsichtlich der übrigen menschlichen Sinne erweitern. Die Darbietung der Musik wird virtualisiert, in den so zu schaffenden künstlichen Paradiesen¹⁸ verschwimmen Wahrheit und Lüge. Und es fragt sich danach, was wir als Musikhörer eigentlich hören wollen und ob wir nicht anstatt des Gehörten eine sichtbare, ja scheinbar antastbare Botschaft über die Klangwelt wahr– oder nur vernehmen mögen. Vom Standpunkt der musikorientierter Medienforschung (oder der die Medienproblematik nicht ignorierenden Musikwissenschaft) wäre es dann noch zu fragen, ob die Musik nicht zu einem funktionalen Bestandteil jenes Kontextes geworden ist, in dessen Rahmen die ästhetische Autonomie der virtualisierten Weltdeutung etabliert wird.

thetic categories Brno 1986, Brno 1993, S. 285–290).

16 Dazu K. Blaukopf, Die qualitative Veränderung musikalischer Mitteilung in den technischen Medien der Massenkommunikation (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 21, 1969, Nr. 3, S. 510–516); derselbe, Beethovens Erben in der Mediamorphose (Heiden 1989).

17 Vgl. A. L. White ed., Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event (London — New York 1987, S. 241–258).

18 Siehe W. Welsch, Grenzgänge der Ästhetik (Stuttgart 1996, S. 289ff.).

