

Fukač, Jiří

Musik und die Machtstrukturen : (mit besonderer Berücksichtigung der tschechischen Musikkultur von heute)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1995, vol. 44, iss. H30, pp. [109]-119

ISBN 80-210-1531-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112307>

Access Date: 08. 12. 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.

JIŘÍ FUKAČ

MUSIK UND DIE MACHTSTRUKTUREN
(Mit besonderer Berücksichtigung
der tschechischen Musikkultur von heute)

Die Ansicht, daß das Musikalisch-Tönende zum Träger einer immensen, ja beinahe einer zaubernden Macht werden kann, entwickelt sich seit der Urzeit der Menschheit. In dem Sinne sagen doch manche Mythen aus, kennzeichnend scheint diesbezüglich auch die Etymologie der Wörter „cantare/chanter“ — „incantare/enchanter“ zu sein und auf die Überzeugung, daß mittels der Musik höhere „mächtige“ Instanzen regulativen Charakters zum Ausdruck kommen, lassen sich offensichtlich die sowohl im pythagoreischen Umkreis als auch in vielen anderen Hochkulturen des Altertums vorkommenden Versuche zurückführen, hinter den Proportionen des musikalischen Klangmaterials metaphysisch verstandene Entitäten wie Zahl, Maß, Ordnung u. ä. zu entdecken. Zum primären Ausweg derartiger Vorstellungen wurden offensichtlich verschiedene (im Prozeß der Anthropogenese gewonnene) Erfahrungen, die man mit der Wirkung bestimmter Geräusche und Tonsignale machte, d. h. mit deren Einfluß auf die Menschen und Tiere. So haben sich die ersten Sozialstrukturen der musikalischen Kommunikation herausgebildet,¹ anders ausgedrückt (weil dem erwogenen Entwicklungsstadium noch kein Konzept der musikalischen Autonomie eigen sein konnte): die ältesten Modelle des soziokommunikativen Handelns mittels der Musik. Und wenn man auch später (d. h. in den höheren Phasen der menschlichen Kulturentwicklung) meinte, in oder hinter der Musik die Auswirkungen metaphysischer Kräfte bzw. kosmischer Prinzipien gefunden zu haben, so verknüpfte man diese Musik-Auffassung ebenfalls mit der Vorstellung, daß sich auf diese Art und Weise die gesellschaftliche Regulation des Sittlichen und darüber hinaus auch des Staatswesens gewährleisten läßt. Spekulativ-„kosmische“ wie pragmatisch-„irdische“ Aspekte des menschlichen Umgangs mit Musikalischem verschwammen allzu leicht und der innere Strukturzwang der Musik begann auf bestehende gesellschaftliche Hierarchien und Machtssysteme zu

¹ Siehe Christian Kaden, *Musiksoziologie* (Berlin 1984, S. 75ff.).

verweisen. Die alten Hochkulturen Griechenlands und Chinas boten z. B. — trotz allen Differenzen, die es zwischen ihnen gab — sehr ähnliche Deutungen dieser Problematik an.²

Vom Anfang an, d. h. seit den allerersten Feststellungen, daß man lebendige Organismen (einschließlich des Menschen selbst) in ihrem Verhalten durch das Klingende beeinflussen kann, unterschied man dabei gute und böse, erhabene und niedrige Wirkungen der Musik, weil die Musikproduktion wie -rezeption den ethischen Normen untergeordnet und in das Leben der sozialen Organismen eingebettet war. „Metamusikalisch“ wurden dann die so verstandenen Einwirkungen aufs Menschliche und Tierische in Mozarts *Zauberflöte* dargestellt. Just in der *Zauberflöte* ist es allerdings nicht die selbstporträtierte „Musik für bzw. an sich“, die diese Macht an sich reißt. Sie tritt da sozusagen „instrumentalisiert“ auf, oft just als menschliche Handhabung der Musikinstrumente und zugleich als Instrument guter und böser (egal ob menschlicher oder göttlicher) Mächte, die ein ausdifferenziertes und stark hierarchisch geordnetes soziogenes System ausmachen. Das Stück endet mit dem (wie anders als musikalisch oder musikdramatisch geschilderten) Sieg des Guten, den die rationalen (rationalistischen) Kräfte durchsetzen. Zweifellos verbirgt sich hinter den so aus dem Unterbewußtsein herausgeholtten Archetypen wie hinter der märchenhaften musikdramatischen Narration ein Stück utopischen Bewußtseins, konkret gesagt der aufklärerische Glaube an die allmächtige Kraft der Vernunft, an eine Machtinstanz also, von der es zu erwarten ist, daß sie die Welt verbessert.³

Was den Autoren der *Zauberflöte* klar war, läßt sich heutzutage auf Grund der modernen Forschung noch viel exakter deuten. Wir wissen also, daß die Macht (d. h. Wirksamkeit oder Funktionalität) der Musik nicht nur auf psychophysiologischen Auswirkungen des Tönenden, sondern auch auf der Tatsache beruht, daß sich die Musikprodukte geschichtlich als wirksame Instrumente des sozialen Handelns bewähren. Sozial in einer Gemeinde (sprich: polis) handeln heißt allerdings sie regulativ behandeln. Daß es dabei oft um die Ausübung der manchmal sogar als Gewalt auftretenden Macht geht, liegt auf der Hand. Und nach der Meinung vieler Politologen gleicht die Ausübung dieser Macht der Politik. Der konkreten Involvierung der Musik ins Politische waren sich schon die Autoren und Rezipienten der *Zauberflöte* bewußt. Seit jeher machte sich doch die Tempel- sowie die Hofmusik als Symbol, ja als ästhetische Einverleibung der politischen Macht geltend und gerade in der Epoche des Absolutismus wurde diese Einverleibung sehr anschaulich demonstriert.⁴ Und um 1790 hat

² Vgl. Ernst Hermann Meyer (Hg.), *Geschichte der Musik 1. Musik der Urgesellschaft und der frühen Klassengesellschaften* (Leipzig 1977, S. 203–207).

³ Mit dieser Problematik befaßt sich Jean Starobinski, 1789. *Die Embleme der Vernunft* (München, o. J.), besonders im Kapitel *Licht der Aufklärung und Macht in der Zauberflöte* (S. 107–124).

⁴ Siehe Manuel Couvreur, *La tragédie en musique comme instrument de la politique royale* (In: Antoine Hennion, Hg., 1789–1989. *Musique, histoire, démocratie*, Vol. II, Asnières-sur-Oise 1992, S. 263–270).

man schon Erfahrungen mit der Freimaurermusik und mit musikalischen Manifestierungen der Revolution (bzw. mancher sozial-utopischen Bewegungen) gewinnen müssen. Sowohl der absolutistischen Herrscher-Praxis als auch dem seit dem Ausbruch der Moderne heranreifenden utopischen „sozialtechnischen“ Bewußtsein war überdies ein charakteristisches Merkmal eigen, nämlich der bereits von Platon verkündigte Ästhetizismus des Machtpolitischen: die Politik schwebte vielen politisch handelnden oder „politologisch“ denkenden Subjekten als „die königliche Kunst“ bzw. als „eine Kunst der Komposition wie die Musik, das Malen oder die Architektur“ vor, denn „der platonische Politiker komponiert Staaten — um ihrer Schönheit willen“.⁵ Die Denkart der nach der revolutionären oder evolutionären Änderung strebenden Kräfte hatte zwar im materialistischen oder positivistischen Zeitalter mit Platon nur wenig oder gar nichts zu tun, zweifellos ging es aber auch ihnen um das Komponieren „besserer“ und „schönerer“ Staats- bzw. Gesellschaftsstrukturen. Letzten Endes wird gerade in der *Zauberflöte* eine solche Struktur samt ihren Ansprüchen auf Ästhetizismus musikalisch konkret „abgebildet“.

Das, was sich im Spannungsfeld „Musik — Macht“ unter dem Vorzeichen der „Modernität“⁶ weiter abspielte und bis heute abspielt, ist offensichtlich noch auffälliger. Auf der Basis der realisierten utopischen Projekte⁷ ideologisierte man die durch die Revolution „befreite“ Musik, die von nun an von „freien Regierungen“ beeinflußt oder verwaltet werden sollte. In dem Sinne hat sich z. B. Grétry schon im Jahre 1797 geäußert, und zwar in einer Anhandlung, die sich mit den Beziehungen der staatlichen Institutionen zur musikalischen Kunst befaßte und wo als gute Beispiele des spontan gewordenen und gesellschaftlich wirksamen Musikschaffens Lieder wie *Marseillaise*, *Ça ira* und *Carmagnole* erwähnt sind.⁸ Die weitere Entwicklung bietet uns dann die folgende Szenerie an: Musik als Manifestation der National- und Klassenideologien, als Medium totalitärer oder antitotalitärer Bewegungen, als etwas, was der Staat fördern oder unterdrücken, brauchen oder mißbrauchen kann, ja als Kunstautonomie, die sich selbst gern ideologisiert und als Beweis dienen kann, daß eine Musikkultur den anderen weit überlegen ist (wie anders soll man Schönbergs Meinung verstehen, er habe mit seinen Erfindungen die Vorherrschaft der deutschen Musik für weitere hundert Jahre sichergestellt?).

Dank einigen Impulsen Max Webers⁹ setzen einige Musiksoziologen voraus, daß sich die Beschaffenheit der Machtstrukturen bei der heranwachsenden Ra-

⁵ Vgl. Karl R. Popper, *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde I* (Tübingen⁶ 1980, S. 224).

⁶ Näher siehe Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Frankfurt am Main 1988).

⁷ Siehe Wolfgang Schoenke, *Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung* (Hamburg 1990).

⁸ André-Ernest-Modeste Grétry, *Memoiren oder Essays über die Musik* (Leipzig 1973, S. 309–338).

⁹ Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (München 1921). Kurt Blaukopf (*Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Mün-

tionalität sowohl der Gesellschaft als auch der Musik im Charakter der Musikstruktur immer merklicher widerspiegelt.¹⁰ Elias Canetti¹¹ weist demgegenüber auf bestimmte Übereinstimmungen hin, die es im Verhalten der die Masse beherrschenden Führer und der Musiker (z. B. des Dirigenten) gibt und deren Charakter nicht ausschließlich rational sein muß. Nach Canettis Meinung sind für typische Merkmale der Macht solche Tendenzen und/oder Eigenschaften zu halten wie Gewaltsamkeit, Schnelligkeit und Geheimnisvolles: eben solche Faktoren des Handelns lassen sich leicht musikalisch äußern und kommen auch ganz spontan im Verhalten jener Musiker zum Ausdruck, die vor dem Publikum überzeugend handeln wollen. Kommt es vielleicht nicht zu einer gewissen Resonanz der Musik mit der Macht schon auf diesem irrationalen oder unterbewußten Weg? Das heutige Zeitalter, das sich als Epoche der gipfelnden Postmoderne, der wachsenden politischen wie kulturellen Pluralität und des zunehmenden Diktats der Massenmedien verstehen läßt, bietet uns allerdings noch weitere Beispiele an, denen sich sogar die Konstatierung entnehmen läßt, daß sich das Musik-Macht-Verhältnis durchaus irrational profiliert. Wo es in der Gesellschaft infolge der versagenden Rationalität zur Herausbildung von bestimmten „Lücken“ kommt, die mittels der eingebürgerten ethischen oder politischen Normen regulativ nicht zu bewältigen sind, beginnt der Bereich der ästhetischen Produktion wie Rezeption sich expansiv zu verhalten. Die „hyperästhetische“ Auswirkung des riesigen kulturellen Angebots ruft eine qualitativ neue Dialektik des Ästhetischen und Anästhetischen hervor¹² und unter diesen Umständen werden die seit jeher bestehenden Wirkungen der Musik auf Körper und Seele in der Richtung „Aggression“ sozusagen spontan vergesellschaftet oder sogar bewußt programmiert: die Musik schwebt uns dann als Droge oder Terror vor, jedenfalls als eine leicht mißbrauchbare und eher „böse“ als gute Macht.¹³ Es kann sich aber auch so verhalten, daß die Menschen, die sich in der Gesellschaft entfremdet fühlen und daher nach einer altneuen „Weltreligion“ suchen, dieses Bedürfnis durch die Steigerung ihrer eigenen Abhängigkeit von der hyperästhetisch wirkenden Popmusik befriedigen, deren Repräsentanten dann immer ostentativer als Träger einer total ritualisierten audiovisuellen Botschaft auftreten.¹⁴ Ein Sänger wie Michael Jackson weiß die magische Funktion seines äs-

chen — Zürich 1982, S. 161–179) macht allerdings darauf aufmerksam, daß das Heranwachsen der Rationalität, das sich als Fortschritt ansehen läßt, bei Weber auf die Vervollkommnung der technischen Mittel zurückgeführt wurde.

10 Die wachsende Rationalität in der menschlichen Handhabung der Natur wie der Kultur kann auch als Folge des sog. Logozentrismus gedeutet werden. Dazu siehe Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris 1967).

11 Elias Canetti, *Masse und Macht* (Zürich 1983).

12 Mit diesem Thema befaßt sich gründlich Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart² 1991).

13 Vgl. Elisabeth Haselauer, *Berieselungsmusik. Droge und Terror* (Wien — Köln — Graz 1986); Helmut Rösing (Hg.), *Musik als Droge?* (Mainz 1991).

14 B. Schwarze, *Popmusik und Gnosis. Aus dem „Gesangbuch“ einer wiederentdeckten*

thetischen Handelns so stark zu steigern, daß er als Priester und Übermensch zugleich agiert. Zweifellos wird da eine Macht ausgeübt, deren Ursachen vielleicht nur dem Verhalten der heutigen Kulturindustrie entspringen: es fragt sich nun danach, ob der Verdacht, daß die in der massenmedialen Ära so wirkende und mächtig gewordene Musik die Menschen ideologisch manipulieren und von bestimmten Gesellschaftsgruppen manipuliert werden kann, wirklich real ist (und wenn es der Fall wäre, ob — wie Adorno meinte — die ökonomische Gründe solcher Massenproduktion wie -rezeption bereits Ideologie darstellen oder eher als Äußerungen der apolitischen Naivität anzusehen sind)¹⁵ und ob die Kulturpolitik (und welche eigentlich?) die Verantwortung für die Folgen der primär bloß ökonomisch determinierten, heute aber schon ethisch-gesellschaftlichen Fatalität übernehmen soll.¹⁶

Es ist also anzunehmen, daß sich sowohl im politischen Handeln als auch in der Musik das Versagen rationaler Konzepte abzeichnet. Diese Konzepte sind des unbewältigten Utopismus verdächtig, ja der verborgenen Irrationalität, letzten Endes dann auch dessen, daß sie an der Manipulierung der Gesellschaft vermittelt der Musik und umgekehrt teilweise schuldig sind. Wird aber der Utopismus abgelehnt und die Rationalität beschränkt, so muß das Manipulative nicht untergehen, weil das Irrationale, das den rationalistisch-utopischen Konzepten sowieso eigen war, weiter und sogar noch stärker wirkt. Würde also jemand heute eine *Zauberflöte* komponieren, so müßte er die einander durchdringenden, ergänzenden oder bekämpfenden Machtpraktiken darstellen, mit denen sich Musik und Politik gegenseitig verzaubern.

* * *

Die Tendenzen, die wir absichtlich so allgemein geschildert haben, lassen sich am Beispiel der tschechischen Musikszene sehr anschaulich darstellen. Oder: der heutige Stand des tschechischen Musikwesens (als Teil des gesellschaftlichen Geschehens angesehen) beginnt nur dann verständlich zu sein, wenn man ihn vom Standpunkt solch einer Verallgemeinerung aus reflektiert.

Alle erwähnten Komponenten sind in der tschechischen Musikgeschichte und -gegenwart zu finden. Im Bewußtsein der Bevölkerung ist die Erfahrung, daß das sozialpolitische Handeln seinen bestätigenden Ausdruck in der Musik findet, spätestens seit den konfessionellen Konflikten der Reformations- und Gegenreformationszeit eingebürgert. Mit der Prager Mozart-Rezeption eröffnete sich die Ära, wo Musik oder Musiktheater als Symptom der landespatriotisch verstandenen kulturellen Eigenständigkeit Böhmens auftrat, und im Werdegang der tschechischen Nationalmusik spiegelte sich adäquat die Emanzipation der

Weltreligion (Acta musicologica 66, 1994, Fasc. 2, S. 113–121).

15 Siehe Torsten Casimir, *Musikkommunikation und ihre Wirkungen. Eine systemtheoretische Kritik* (Wiesbaden 1991, S. 181–182).

16 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 292–293.

modernen tschechischen Nation wider.¹⁷ Um 1900 begann man Programme zu formulieren, wie man zugunsten des Volkes (= der Nation) die Kunst einschließlich der Musikkultur wirksamer demokratisieren, d. h. „sozialisieren“ könnte,¹⁸ und im Entstehungsjahr der Tschechoslowakei (1918) verlangte man die Verstaatlichung der wichtigsten nationaltschechischen Musikinstitutionen.¹⁹ Während der nazistischen Okkupation des Landes hielt man die tschechische Musik für ein mächtiges Instrument des geistigen Nationalwiderstandes. Immer stärker bürgerte sich so die Überzeugung ein, daß es die Aufgabe der ganzen Gesellschaft bzw. des Staates ist, die eigene Musikkultur „von oben“, also paternalistisch zu verwalten. Kein Wunder also, daß die Sozialisierungs- und Verstaatlichungsmaßnahmen nach dem Kriegsende und vor allem nach der kommunistischen Machtübernahme so leicht durchzuführen waren (freilich in einer ganz anderen Richtung, als man es sich in der demokratischen Gesellschaft gewünscht hatte).²⁰ Und die paternalistisch handelnde totalitäre Macht wußte die Wirkung der traditionellen, als Nationalerbe verstandenen Musik geschickt zu mißbrauchen: weil diese Musik auch weiterhin sozialisierend wirken konnte, hat man sie für jenes Wertsystem erklärt, aus dem sich die sozialistische Gegenwarts- oder Zukunftsmusik bilden läßt. Diesem seiner Beschaffenheit nach rational-kalkulierten Programm waren freilich auch stark utopische, ja irrationale Momente eigen.

Die Musik sollte mächtig auf die Gesellschaft einwirken, de facto war sie aber so gut wie entmachtet. Die Musiker manipulierte man mehr durch die immense Saturierung ihrer ökonomisch-existentialen Bedürfnisse als durch die nackte Gewalt. Wer Bulgakow gelesen hat, kann sich den „goldenen Käfig“ vorstellen, in dem die Mitglieder der einheitlichen Künstlerverbände satt und gehorsam zu leben und zu schaffen hatten (zum Nebeneffekt wurde eine fatale Überproduktion, ein „sozialistisches *l'art-pour-l'art*-Schaffen“: so wurden in der kommunistischen Ära circa 500 neue tschechische Sinfonien komponiert!). Das vom Staat reichlich subventionierte und total kontrollierte Musikwesen sollte die Gesellschaftsgruppen echt restaurativ pazifizieren. Jene Typen der Musikproduktion, die dem traditionalistischen Konzept nicht entsprachen, wurden als Instrumente der feindlichen Macht negiert: die Neue Musik westlichen wie

¹⁷ Jiří Fukač, *Zum Werdegang der Nationalmusik im böhmisch-tschechischen Kulturraum* (In: Peter Andraschke — Edelgard Spaude, Hg., *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1992, S. 66–75).

¹⁸ Siehe Otakar Hostinský, *O socialisaci umění* (Praha 1903).

¹⁹ Vladimír Helfert, *Naše hudba a český stát* (Praha 1918). Der Inhalt dieser bereits im Februar 1918 veröffentlichten Schrift entspricht ungefähr jenen musikoziologischen oder musikpolitologischen Auffassungen, die im deutschen Bereich schon bei Ludwig Meinardus um 1872, später dann bei Karl Storck (*Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, Stuttgart 1911) und Paul Bekker (*Das deutsche Musikleben. Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916) zum Vorschein kamen.

²⁰ Näher siehe Jiří Fukač, *Die tschechischen Vorstellungen über die Rolle des Staates in der Musikkultur: Vergangenheit und Gegenwart* (In: *Mitteilungen aus der internationalen Konferenz über Musik und Staat Brno, 7.–8. 10. 1993*, Praha 1993, S. 35–45).

heimischen Ursprungs, der Jazz und fast alle Arten der modernen populären Musik. Alles spielte sich im Vorzeichen der pseudofortschrittlichen „sozialistisch-realistischen“ normativen Ästhetik ab. Freilich war dies kein tschechisches Spezifikum, denn dasselbe Konzept machte man schon seit den 30er Jahren in der Sowjetunion geltend.²¹ Spezifisch tschechisch war aber die Tatsache, daß die importierte sowjetische Auffassung von vornherein mit manchen heimischen Erwartungen resonierte.

Eines hat allerdings das Machtsystem unterschätzt: die Fähigkeit der abgelehnten Musik sozialisierend zu wirken und als idelles Instrument der politisch unterdrückten Subjekte, oder ganz einfach der mit dem von oben gelieferten Musikangebot unzufriedenen Gesellschaftsgruppen zu fungieren. Seit dem Ende der 50er Jahre stellte also die Musikszene ein Feld dar, wo man um die Präferenzen hart kämpfte. In der Kunstmusik hat die rasch entstandene und als radikale Minorität auftretende Neoavantgarde die „Traditionalisten“ beschattet, die Szene der U-Musik hat sich vollkommen den westlichen Mustern angepaßt. Entmachtet war also die offiziöse Kulturpolitik und um 1968 schien die tschechische Kultur vollkommen liberalisiert zu werden. Nach dem Zusammenbruch der Reformpolitik des sog. Prager Frühlings wurden zwar die Repräsentanten solcher Tendenzen verfolgt oder zumindest zum Schweigen gebracht, die nun schon eingebürgerten Musiktypen oder -stile hat man jedoch nicht mehr laut ablehnen können. Nur die kühnsten Taten der Neuen Musik oder des Rock waren suspekt. Und weil die Machthaber nicht mehr imstande waren, ein real applizierbares Kulturkonzept zu schaffen, nützten sie die Pluralität parasitär aus: es gab also auch die staatlich geförderte Neue Musik, in den Massenmedien erlebte die mildere Rockmusik ihre Konjunktur²² usw. usw., alles im Vorzeichen einer „realsozialistischen Synthese“. Die aus dem öffentlichen Musikleben vertriebenen oder an dessen Rande wirkenden Musiker spielten nun eine voll- oder halbdissidentische Rolle. Während offiziell alles gemacht wurde, um die Musik zu „entpolitisieren“, weil sie nur so die pazifizierende Rolle spielen konnte, wurde die in den voll- wie halbdissidentischen Nischen betriebene Musik ein echtes Politikum. Jede lautere Rockmusik mit absichtlich unverständlichen Worten, die gesungene Lyrik der populär gewordenen Folksinger, jede bewußte Amerikanisierung der Musikkultur (z. B. die Aktivität der sog. Jazz-Sektion)²³ und jede artifizielle Komposition, die von der als empfohlener Mittelweg vorkommenden „uferlosen Synthese“ abwich, das alles wirkte als Negation des

21 Vgl. Hermann Danuser — Hannelore Gerlach — Jürgen Köchel, Hg., *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika* (Laaber 1990, S. 19ff.).

22 Wie sich die Rockmusik zwischen Förderung und Reglementierung in der ehemaligen DDR entwickelte, wird in der Schrift *Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente* (hrsg. von Peter Wicke und Lothar Müller, Berlin 1996) gezeigt. In der Tschechoslowakei war allerdings die kulturpolitische Manipulation dieser Gattung nicht so konsequent durchgedacht.

23 Siehe Jiří Fukač, *Modern Popular Music and Czecho-American Cultural Synthesis* (In: Aleš Opekar, Hg., *Central European Popular Music*, Praha 1994, S. 49–52).

Regimes. Für die oppositionell gelaunten Bürger stellten solche „Musiktexte“ samt ihren „Untertexten“ einen Ersatz der Politik dar. Es entstand so eine funktionale Qualität, die Václav Havel allgemein als „die Macht der Machtlosen“ charakterisierte (1978).²⁴ Das pluralistische Wertesystem wurde damit real konstituiert und der Totalitarismus kulturpolitisch unterminiert. „Einheitlich“ regierte dieses Machtsystem nur in dem Sinne, daß man hie und da versucht hat, konforme Gegengewichte zu bilden: von dem offiziellen Jugendverband errichtete Diskotheken mit „tschechisiertem“ Disco-Sound, Rockfeste in offiziellen Kulturpalästen u. ä.

Im November 1989 brach die sog. Samtrevolution aus. Die Kulturhistoriker wissen, daß jede Revolution ein Volksfest ist und deshalb auch ihre musikalische Ausstattung braucht. In Prag verhielt es sich aber ganz eigenartig. Mit ihren Schallapparaturen haben die Rockmusiker den Erfolg der Massendemonstrationen ermöglicht, auf improvisierten Podien defilierten politische Ansprachen und Auftritte der Underground-Musiker Hand in Hand. Freiheit als Liebe und Liebe als Garantie der Freiheit wurden besprochen und besungen: vielleicht hat auch diese Ästhetisierung der Politik verursacht, daß der Umsturz „sanft“ war. Interessant verhielt es sich im Rundfunk und Fernsehen, wo differente politische Meinungen musikalisch „veranschaulicht“ wurden (Blasmusik oder die konventionelle mainstream-Produktion als „Tonsignet“ der Sympathie für das alte Regime, harter Rock oder Auftritte der unabhängigen Folksinger als Anzeichen der neuen Tendenz). Im Bereich der Musik wandelte sich also die lange sich herauskristallisierende „Macht der Machtlosen“ in ein Instrument der politischen Aktion um. Die Solidarität mit der Revolution haben endlich auch die großen staatlichen Philharmonien und Opernensembles in ihren prächtigen Häusern demonstriert: meistens mit demselben Nationalrepertoire, das früher bei den Festen gemäß dem „kommunistischen Kirchenjahr“ regelmäßig erklang: das alte Brauchtum hat sich bloß umfunktioniert. Die Massenversammlungen mit politischem Wort und Musikrepertoire hat man noch in Frühjahr 1990 auf den städtischen Plätzen besuchen können: auch sie wurden schon zum Brauchtum. Manche Rockmusiker traten dann in die Politik hinein: als Abgeordnete, Funktionäre der Ministerien usw. Michal Kocáb hat z. B. den Abtransport der sowjetischen Armee organisiert: die Vollendung feierte man mit einer großen, von demselben Musiker veranstalteten Show. Und die Vertreter der musikalischen Alternativszene vom Ausland beneideten noch mehrere Jahre ihre tschechischen Kollegen um die Tatsache, daß der Präsident Havel ein Rock-fan sei.²⁵

Nach der Euphorie des Festes kamen die Sorgen des Alltags. Im Jahre 1990 wurde noch die Kultur etwa so staatlich subventioniert wie vor der Wende. Jedoch mit der Auflösung des machtpolitischen Kulturpaternalismus verschwand

²⁴ Vgl. Václav Havel, *O lidskou identitu* (Praha 1990, S. 55–133).

²⁵ Tony Mitchell, *Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution* (In: Aleš Opekar, Hg., *Central European Popular Music*, Praha 1994, S. 75–87).

auch die massive finanzielle Unterstützung, wie sie für den totalitären Staat typisch war. Es setzten sich so radikale und plötzliche Sparmaßnahmen durch, daß sowohl die sich reorganisierenden großen Künstlerverbände als auch die neu entstehenden oder nach 40 Jahren sich erneuernden Musikvereine lernen mußten, ganz anders und selbständig zu wirtschaften.²⁶ Viele Institutionen verloren ihren staatlichen Status und wurden auf einmal zu bloßen städtischen Einrichtungen oder zu Privatgenossenschaften. Infolge der plötzlichen „Deetatisierung“ sah bald das Verhältnis „Staat — Kultur“ typologisch etwa so aus wie vor 1918. Je schlagfertiger man sich als Institution diesem Trend anzupassen wußte, umso größer war die Chance zu überleben. Wegen der merklichen Preissteigerung und der daraus resultierenden Besucherkrise kam es zum Reduzieren des Musikwesens, hauptsächlich in der Provinz: demgegenüber boomte das Musikunternehmen in Prag, weil nach dem Untergang des eisernen Vorhangs diese Stadt zum erstklassigen Zentrum der transnationalen Touristik wurde. Dennoch erweckt die tschechische Musikszene sechs Jahre nach der Wende einen ausgeglichenen Eindruck. Die Musikkultur ist zwar von der staatlich-paternalistischen finanziellen Überdosierung so konsequent „befreit worden“, daß sie es nicht leicht hat, die Besucherkrise scheint aber worbei zu sein und es fehlt nicht an freigiebigen Sponsoren. Und was wichtiger ist: nach Jahrzehnten ist die Musik wirklich frei. Die Überproduktion im E-Musik-Bereich gibt es nicht mehr, sonst pflegt aber jeder in beliebiger Art genau das, was er pflegen will, natürlich „weltoffen“. Das immer dichtere Netzwerk von privaten Konzertagenturen, Schallplattenfirmen, Rundfunk- und Fernsehstationen trägt zum Werdegang eines echten freien Musikmarktes bei. Den vor Jahren politisch engagierten Rockmusikern begegnet man im Parlament oder Ministerium immer seltener: sie wandten sich wieder dem Musikgebiet zu. Ein liberaler paradisus musicus, denn die Musik und die Musiker haben die Macht zu machen, wie es ihnen gefällt!

Aus diesen Worten kann man vielleicht höhnische und bittere Untertöne heraushören. Im Hintergrund der Lage sieht es nämlich anders aus. Kühne Musiker von vorgestern, die gestern als Politiker wirkten, wenden sich zwar wieder der Musik zu, meistens aber als erfolgreiche Unternehmer. Die Vermarktung schuf ein großes Angebot, in dem allerdings — sogar vor allem in der E-Musik — standardisierte Geschmacks-patterns transnationalen Typs dominieren. Jeder Musiker, Komponist oder Interpret, macht, was er will. Ob das Ergebnis seines Tuns öffentlich wirksam auftaucht, darüber entscheiden aber andere Mächte: er muß sich jenen Vorbildern anpassen, die gerade auf dem Markt und in den Massenmedien florieren. Anstatt der früheren Überproduktion gibt es ein typisches „Anpassungsschaffen“. Auch kann der Musiker damit rechnen, daß er gesponsert wird, allerdings unter der Bedingung, daß die Präsentation massenmedial (bestens auf dem Bildschirm) geschieht. Besucher gibt es zwar wieder, sie orientieren sich aber auf das Populärste, was der Musikbetrieb (einschließlich

²⁶ Siehe die bereits zitierte Sammelschrift *Mitteilungen aus der internationalen Konferenz über Musik und Staat Brno*, 7.–8. 10. 1993 (Praha 1993, besonders S. 1–9 und 27–34).

der Massenmedien) schon verdaut hat; in Janáčeks Stadt Brno kann man nicht wie noch vor 20 Jahren mit vollem Opernhaus rechnen, wenn Janáček gespielt wird, weil der Ton von meistens italienisch gesungenen Verdis Opern gegeben wird. Die Kulturpolitik des Staates, wenn man sie noch so nennen darf (das Wort selbst wurde übrigens gleich nach 1989 als politisch belastet empfunden), verhält sich mehr als liberal, d. h. völlig gleichgültig. Die liberalen politischen Parteien verkünden die These, die Leute werden selbst entscheiden, was sie wollen, und das, was sie wollen, werde das Wertsystem ausmachen. Legislativ hat man bisher nichts gemacht, um mindestens die Steuerabzüge zugunsten der non-profit-Kultur einzuführen.²⁷ Die Korrekturen seitens der Musikkritik haben keinen wesentlichen Einfluß: die Musikpublizistik ähnelt immer mehr einem Marketing der neuesten CD-Platten. Das kritische Bewußtsein braucht man bei dem so boomenden Musikwesen nicht: es war schon zu lesen und zu hören, daß Prag endlich ein Weltzentrum der Musik ist, weil man sich da nun schon finanziell leisten kann, die weltberühmten italienisch singenden Tenor-stars einzuladen.

Und was ergibt sich aus diesen Beobachtungen der aktuellen Situation? Offensichtlich kann die Musik nicht in einem Machtvakuum leben: nach dem Untergang des politischen Diktats geriet sie ins Gebiet, das von den Kraftlinien des Marktes beherrscht wird. Man hat gehofft, daß die Musik, die als Macht der Machtlosen so wirksam war, im Werdegang der offenen demokratischen Gesellschaft die Rolle eines geistig-politischen Instrumentes spielen wird, indem sie die Kommunikation in der wahren „polis“ fördern und optimalisieren wird. War auch dies eine utopische Erwartung? Wenn die tschechischen Musikwissenschaftler diese Frage mit den deutschen und österreichischen Politologen diskutierten, wurden sie darauf aufmerksam gemacht, daß die Politik die Ausübung der Macht ist, keineswegs ein auf die Machtmechanismen verzichtendes öffentliches Handeln in der „polis“.²⁸ Auch die gestrigen Dissidenten wie der Rocksympathisant und jetziger Präsident Havel haben das schon schweigend annehmen müssen. Unlängst hat der ehemalige Dissident und Philosoph Karel Kosík in *Lettre Internationale* (1994, Nr. 1) die Frage gestellt, ob die Rückkehr zur Demokratie und Marktwirtschaft nicht gewissermaßen einen Teufelkreis „am Ende der Geschichte“ darstellt, wo die Bürger nur zuschauen können, wie im Interesse just dieser Weile der von Nietzsche charakterisierte und total anpassungsfähiger „Schauspieler“ handelt. Freilich endet die Geschichte nie: es ist nur die Illusion, die jede neu etablierte Macht hat. Die Musik hat nur einen

²⁷ Vgl. Stanislav Tesář, *Die Kultur zwischen der (Ohn)macht der Kulturpolitik und der Macht des Marktes oder die Deetatisierung der Kultur auf tschechisch* (In: *Mitteilungen aus der internationalen Konferenz über Musik und Staat Brno, 7.–8. 10. 1993*, S. 108–113).

²⁸ Die Hoffnung, daß die Politik anders zu machen wäre, wurde von mehreren ehemaligen tschechischen Dissidenten ausgesprochen; siehe z. B. Petr Pithart, *Obrana politiky* (Praha 1990; diese „Verteidigung der Politik“ wurde 1972–73 geschrieben). Die erwähnten Diskussionen fanden am Wiener Kongreß über Musik und Politik 1991 statt (siehe das Protokoll *Kongress „Musik und Politik“ 14.–17. Jänner 1991 Wiener Konzerthaus, Wien 1991*).

Ausweg: sich aufs Neue als eigenständige und von der Gesellschaft ernst genommene Macht zu bewähren. Welche Musiktypen es schaffen können, ist unbekannt. Die politischen Musikwirkungen der letzten Jahrzehnte sind verlorengegangen. Heute hört man sogar die gesungene Poesie der dissidentischen Folk-Singer nur nostalgisch und falls im Rahmen dieser Musikgattung das Aktuelle kritisch thematisiert wird, empfindet man eben die Machtlosigkeit dieses Umgangs mit der Politik. Die nun schon sechzig- oder siebzigjährigen Neoavantgardisten von gestern mobilisieren wieder ihre Kräfte, diese Reaktion auf die uferlose Postmoderne geschieht aber im Elfenbeinturm spezieller Veranstaltungen. Wie und wann eine Änderung kommt, ahnt man nicht. Vielleicht fängt wirklich alles wieder an, indem jeder Mensch von seiner psychophysiologischer Basis her versuchen wird, zwischen guten und schlechten oder erhabenen und niedrigen Auswirkungen des Tönenden zu unterscheiden. Jedoch auch dieser Erwartung fehlt es nicht an Momenten eines neuen utopischen Bewußtseins.

Im Februar 1996 erschien die erste Nummer einer neuen Brünner Musikzeitschrift *Ticho* (Die Stille). Eine Gruppe von jungen wie älteren Komponisten avantgardistischer wie „postmodernistischen“ Orientierung manifestierte auf diese Art und Weise — völlig unabhängig von momentanen politischen bzw. ökonomischen Bedingungen des Musikwesens — die Bereitschaft, die voraussetzbaren subjektiven Motivationen der Musikproduzenten wie -rezipienten ganz ernst in Betracht zu nehmen, wobei für den gemeinsamen Nenner jener motivierenden „Kräfte“ die ökologische Komponente des anthropologisch gegebenen Bedarfs an Musik gehalten wird. Geschichtsphilosophisch entspricht dies zweifellos der Bemühung, das Problem der durch die Bedrohung der Natur bedrohten Kultur (und umgekehrt)²⁹ auf Grund der Mobilisierung von Individuen zu lösen. Vielleicht hat man da mit einer neuen Variante der „Macht der Machtlosen“ zu tun, nämlich mit dem Keim einer musikbezogenen ökologischen Politik.

²⁹ Josef Šmajš, *Ohrožená kultura. Od evolučnf ontologie k ekologické politice* (Brno 1995).

