

J I Ř Í F U K A Ć

„MENSCH – MUSIK – KUNST“ ALS GEGENSTAND DER FUTUROLOGIE

Die Frage, wie das Bezugssystem „Mensch — Musik — Kunst“ um oder nach 2000 aussehen wird, scheint weder die mit der Existenz der Futurologie rechnenden Musikwissenschaftler, noch jene Futurologen beunruhigt zu haben, die mit der Musik mindestens teilweise vertraut sind. Es lassen sich bisher nicht einmal Parallelen zum Phänomen des fin de siècle beobachten, geschweige denn „chiliastische“ Tendenzen, und die nüchternde Erfahrung mit der erlebten Zeitgeschichte wie die Futurologie (Prognostik) selbst lernt uns, vom Beginn des kommenden Jahrtausends keine kulturell-umwälzenden Vorgänge zu erwarten. Die das erwähnte Bezugssystem ausmachenden Entitäten werden zwar als historisch veränderlich empfunden, trotzdem geht man mit ihren Korrelationen oft so um, als ob sie anthropologische oder kulturelle Konstanten darstellen: man behauptet, daß der Mensch immer Bedarf an Kunst und Musik hätte, und man zweifelt nicht daran, daß die Musik eine Gattung der Kunst sei, wenn auch eine exklusive und ein wenig mysteriöse. Auch die Umwandlungen der Musik bedeuten da keine besondere Herausforderung, denn etwa seit dem 16. Jahrhundert war die Musikentwicklung so umgebremst geradelinig, ja planmäßig beschleunigbar, daß uns keine neue Gestalt des Musikstrukturierens überraschen kann. Natürlich gilt dies vor allem für die artifizielle Produktion, aber seit der Entstehung des Jazz verhält es sich ähnlich auch mit der populären, bzw. nicht-artifiziellen Musik.¹ Man setzt also einfach voraus, daß die jetzige Lage der Musik (darunter auch deren immense, in den übrigen traditionellen Kunstgattungen kaum vorkommende „Fortschreitensfertigkeit“) in die nächste Zukunft transponierbar sei.

¹ Vgl. J. Fukač — I. Poledňák, *Über typologische Polarisierungen der Musik, insbesondere die Polarisation artifizieller und nonartifizieller Musik*. In: *Sozialistische Musik-Kultur II*, Berlin — Moskau 1983, S. 26—45.

Außerdem scheint gerade die Musik in einem hohen Ausmaß die Ambition zu besitzen, sich selbst zu prognostizieren. Es geht nicht nur um die Tatsache, daß musikalische oder musikästhetische Aufassungen ähnlich wie literarische Aussagen sozial-utopische Ideen verkörpern (bzw. ziemlich oft manchen Utopien einverleibt werden),² sondern vielmehr um die Bemühung der Musiker, den künftigen Stand des eigenen Gebiets zu antizipieren. Der allgemein eingebürgerte (immer noch ironisch gefärbte) Ausdruck „die Zukunftsmusik“, eine Anknüpfung an die „präfuturologischen“ Visionen des Junghegelianers (u. a. auch Mitarbeiters von Marx) Arnold Ruge (*Revolution der Zukunft*, 1838) und des Philosophen Ludwig Feuerbach (*Grundsätze einer Philosophie der Zukunft*, 1843), entstammte wirklich dem Musik-Bereich, als sich nämlich in Wagners Umgebung und bei Richard Wagner selbst (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850; *Zukunftsmusik*, 1860) auf Grund harter Polemiken die Auffassung einer vermutlich künftigen Gestalt der musikalischen Produktion und Kommunikation herauskristallisierte, sogar mit einem merklichen Vorsprung vor den analogen Tendenzen anderer Künste.³ Übrigens hat sich die Musik bereits seit Beethoven beinahe „futuristisch“ verhalten. Allzu viele Komponisten meinten, für die Zukunft schreiben zu müssen oder mit ihren Entdeckungen neue Bahnen gewiesen zu haben (Arnold Schönbergs voluntaristische Prognosen u. ä.). In „negativen“ wie „positiven“ literarischen Utopien des 20. Jahrhunderts (Karin Boye, Aldous Huxley, Evgenij Iwanowitsch Zamjatin, George Orwell; Burrhus Frederic Skinner), bzw. in den entsprechenden esoterischen Schilderungen (Hermann Hesse, Franz Werfel),⁴ kommen zwar sehr differente und raffiniert durchgedachte Deutungen der Musik zum Ausdruck, allerdings jeder Produzent der Filmmusik für science fictions weiß, wie die Musik der Zukunft leicht „nachzuahmen“ sei (dabei wirken seine Produkte „glaubwürdiger“ als die literarischen science fictions, die die „Poesie des kosmischen Zeitalters“ vorwegnehmen wollen). Auch ein zweitrangiger Komponist kann nämlich mit den erwähnten „Konstanten“ und Entwicklungserfahrungen rechnen: es reicht, die Züge einer „futuristischen“, noch nicht eingelebten Musiksprache zu benützen, z. B. entfremdete technische Klänge als Hinweis aufs Zivilisatorische oder Exotismen als Zeichen der erwünschten Weltsynthese (anders ausgedrückt: es reicht, an die Erfahrung zu appellieren, daß die Musikentwicklung ununterbrochen zu rezeptiv fremden, immer anspruchsvolleren Paradigmen fortschreitet), und ein greifbares Klang-(Ab)bild der Zukunft ist vorhanden.

Es fragt sich nur, inwieweit diese Fähigkeiten der Musik real futurolo-

² Dazu siehe W. J. Schoenke, *Zum Verhältniß von Musik und Utopie*. Ein Beitrag zur Systematisierung. Dissertation, Hamburg 1989.

³ Siehe Artikel „Zukunftsmusik“, in: *Riemann-Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 1082.

⁴ Vgl. Schoenkes zitierte Dissertation, S. 20–62.

gisch auszunützen sind und ob sie nicht Momente eines historisch entstandenen Falschbewußtseins der Musiker (bzw. eines veralteten Musik-Konzeptes) enthalten. Denn die so motivierte Voraussicht der Musiker, Musikkritiker und -wissenschaftler hat schon mehrmals versagt, zuletzt in Bezug auf die Ambitionen der Neuen Musik, des Rock usw.

Ein Futurologe, der die Musikentwicklung der nächsten Zeit prognostizieren will, läßt freilich just solche musikalische Vorstellungen beiseite. Verlässlicher scheinen ihm andere Realien zu sein, z. B. das reale musikalische Verhalten der heutigen Jugend (einige soziologische, in den letzten Jahrzehnten unternommene Untersuchungen haben dabei gezeigt, welche regelmäßige Umwandlungen der Wertorientation das Altwerden mitbringt). In der Tschechoslowakei wird daher ein Verfall musikalischer Massenbedürfnisse erwartet, und zwar als unvermeidliche Folge der musikerzieherischen Destruktion, die die Schulreform seit 1975 brachte: weil die jungen Musik-Analphabeten von heute bald die Rolle der Eltern und Erziehr übernehmen werden, wobei die Musikpädagogik wie die Psychologie weiß, daß die Aneignung der Musik unglaublich früh (z. T. pränatal!) verläuft,⁵ setzt man voraus, daß die nächste Generation in ein Klima geraten wird, wo man mit dem Mangel an rechtzeitigen Impulsen zur Ontogenese musikalischer Individuen rechnen muß. Auch eine routinierte Prognose der institutionellen Voraussetzungen des Musikwesens läßt sich freilich futurologisch anwenden. Sie unterscheidet sich aber kaum wesentlich von der fachlich fundierten wirtschaftlichen Planung: nicht nur spezielle Forschungsinstitute wie z. B. die Musikabteilung des Theaterinstituts in Prag, sondern auch alle prosperierenden Firmen verfügen deshalb mit einer Art des futurologischen Wissens (im letzteren Fall eher mit einer „verborgenen“). So rechnet man in der Tschechoslowakei etwa bis zum Jahre 2010 hin mit dem heutigen Stand der musikinstitutionellen Saturation des Terrains, bzw. mit kleinen Änderungen, die am öftesten den vorausgesetzten Verschiebungen der musikalischen Nachfrage entnommen werden (das wachsende Interesse für die „Alte Musik“, die sinkende Rolle des traditionellen Chorwesens usw.). Solch ein ökonomisch-futurologischer Pragmatismus kann auch irreführend sein: vor dem politischen Umbruch 1989 hat kaum jemand daran geglaubt, daß man sich in der Tschechoslowakei dem technischen Niveau des westlichen Musikbetriebs und den entsprechenden Konsequenzen anpassen wird. Außerdem kann der Futurologe die weitere Internationalisierung und Akkulturation des Musiklebens voraussetzen, bzw. die Folgen der merklichen Überproduktion (im Bereich der E-Musik wird der Raum für das neue Schaffen ständig, wenn auch nur relativ eingeengt, weil sich die ältere Produktion dank des Historismus und häufiger „nostalgischer“ Wellen immer aufs Neue aktualisiert). Schließlich nimmt man

⁵ Siehe I. Poledňák, *ABC. Stručný slovník hudební psychologie*, Praha 1984, S. 243 ff.

einige empirisch überprüfbare limitierende Konstanten zur Kenntnis. Langfristig stabil bleibt z. B. die Präferenz der populären Musik⁶ und in deren Rahmen wiederum die der aktuellsten Typen (Rock, Disco usw.). Man weiß auch, daß trotz der langjährigen Popularisationsbemühung nur ein Drittel der Population bereit ist, die „ernste“ Musik ernst zu nehmen, wobei es nur bei etwa 5 % um die adäquate Rezeption jener Musik geht (erst da darf man über das eigentliche Musikpublikum sprechen).⁷ Und seit 1960 ist die Beliebtheit des als Kunst oder Revival vorkommenden Jazz nicht größer als die der „klassischen“ E-Musik.⁸

Im Zusammenhang mit der in der Futurologie praktizierten Projizierung empirisch faßbarer, die Musik determinierender (bzw. von ihr determinierter) Zustände oder Tendenzen in die Zukunft erhebt sich allerdings die Frage, inwieweit solche Verfahren reduktionistisch sind und ob sich so die wesentlichen Entwicklungsvorgänge der Musik aus der Zeitgeschichte herauslesen lassen. Das erwähnte Versagen der „futurologischen“ Ambitionen der Musik wie auch die muzikbezogenen Fehlinterpretationen der eigentlichen Futurologen signalisieren schon seit 1970, daß sich im Musikleben der fortgeschrittensten Länder eine grundsätzlich neue Situation herausgebildet hat, die bereits als Keim der musikalischen „Zukunft“ auftritt und nicht nur durch neue Explorationsmethoden, sondern auch an Hand eines qualitativ neuen Musik-Konzeptes zu eruieren ist. Im Rahmen der Musikwissenschaft befaßt sich mit jener Lage praktisch nur die nach wirksamen Antizipationsmethoden strebende Musikpädagogik und die Internationale Assoziation für die Erforschung der populären Musik (IASPM) als Gemeinde junger, unkonventionell denkender Forscher. Thesenhaft kann man die wichtigsten und registrierbaren Umwandlungen der bestehenden Musikszene etwa folgendermaßen charakterisieren:⁹

1. Es gibt nicht mehr eine lineare Entwicklung der artifiziellen Musiksprache. Mehrere Wellen der Nachkriegsavantgarde erschöpften alle rationalen wie irrationalen Modalitäten der Entwicklungsbeschleunigung. Bereits der Neoklassizismus hat zwischen den beiden Kriegen eine für den Musikbereich neue (allerdings in der Architektur des 19. Jahrhunderts völlig legitime) Praxis der „historischen“ Stile gebracht, wobei bei der

⁶ Das Verhältnis der artifiziellen Musik zu der nichtartifiziellen wird als 1:9 angegeben, was sowohl für die Produktion, Distribution und reale Rezeption, als auch für die Sphäre der potentiellen Bedürfnisse gilt.

⁷ Die übrigenbleibenden Konsumenten sind Anhänger dieser Musik etwa in dem Sinne, daß sie nichts gegen „Melodien“ vom Typus der Einleitung zu Tschaikowskis Klavierkonzert haben.

⁸ Vgl. Sammelband *Prezentace tzv. vážné hudby v Československém rozhlase*, Brno 1982.

⁹ Näher habe ich mich damit im Vortrag fürs Prager prognostische Seminar 2. 12. 1986 befaßt. Die Thesen sind in der Zeitschrift *Prognostika* 1987, Nr. 2, S. 3—7, erschienen.

axiologisch-futurologischen Einschätzung dieses Phänomens sogar Theodor Wieselgrund Adorno versagt hat,¹⁰ die „Neo“ — Tendenzen der siebziger Jahre (Neue Einfachheit, Neue Romantik, Neue Tonalität u. ä.) mündeten dann in die Poetik eines Stilpluralismus. Die Entwicklung der neuen autonomen Musik ist von nun an denkbar nur als Bewegung in einem Feld aller historisch bekannten Stilparadigmen, bzw. als absichtliche Reduzierung der Strukturierung auf minimalisierte „Urtypen“ (minimal music). Die Fortschrittsästhetik ist nur dort anzuwenden, wo die Musik als Bestandteil der Multimedien auf ihre autonome Position verzichtet.

2. Auf dem Rezeptionspol entspricht dieser Lage eine uferlose Pluralität des Angebots und der Nachfrage (ganz klar kommt diese Tendenz auf dem Markt der Tonaufnahmen und in den Massenmedien zum Vorschein), wobei die angebotene Produktion pragmatisch (und bei vollem Respekt zu den erwähnten „rezeptiven“ Konstanten) in drei Blöcke eingeteilt wird (Alte Musik, Standard-Repertoire, Neue Musik). Noch 1967 hat Pierre Boulez verlangen können, die Opernhäuser zugunsten der Neuen Musik in die Luft zu sprengen, heutzutage ist es aber klar, daß die Musik als Kunst hauptsächlich in solchen traditionellen Einrichtungen existieren kann (Opernhäuser als Museen sui generis, Konzertsäle als Galerien der historischen wie neuen Kunst usw.). Alle Gebiete der Produktion und Rezeption der E-Musik werden so zu Reservationen, wo dieser Typus der Musikkommunikation auch im 21. Jahrhundert überleben und aufblühen kann, sogar als prosperierende Zone des Musikmarktes.

3. Angesichts dessen hat sich die soziale Rolle der artifiziell orientierten Komponisten wesentlich verändert.¹¹ Im Unterschied zum romantischen Zeitalter erwartet man nicht von ihnen, daß sie das gesellschaftliche Bewußtsein auf die Art und Weise der Schriftsteller beeinflussen und als Titanen auftreten (kein neuer Musikverein will z. B. Nonos oder Stockhausens Namen tragen). Einige Repräsentanten der Avantgarde versuchten zwar die Rolle des Komponisten durch ein Netzwerk von Aktivitäten zu ersetzen (Komposition, Improvisation, Ausführung, szenische Darstellung in sog. actions und performances), die Rolle einer großen „kultischen“ Persönlichkeit spielt aber sowieso der „klassische“ Interpret (diese Umwandlung äußert sich auch im Profil einiger Musikzentren: Wien wurde zur Metropole der Musikinterpreten — nicht mehr der Komponisten — bald nach 1918, Prag erst nach 1968; übrigens ist dies immer im Zusammenhang mit einer Gesellschaftskrise passiert).

4. Der europäische Typus der Musikkultur hat sich nach 1945 massiv nur noch in Japan durchgesetzt, in Zentralgebieten großer Kontinente (Asien, Afrika) sieht er nun ohne Penetrationschancen zu sein. Nach einigen Jahrhunderten seiner Expansion hat er im globalen Ausmaß zum

¹⁰ T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949.

¹¹ Siehe J. Fukač — I. Poledňák, *Hudební kultura 20. století — projekty a návraty* (K poznání pozice a rolí skladatele), *Estetika* 23, 1986, Nr. 4, S. 226—233.

erstenmal seine gleichwertige Konkurrenten gefunden (z. B. die immer einflußreichere indische Musik) und offensichtlich auch seine geographischen wie kulturhistorischen Grenzen entdeckt.

5. Zur allgemeinen musikalischen Muttersprache der jüngeren Generationen wurde die moderne populäre Musik (genetisch vom Jazz abgeleitet, von einer Synthese afroamerikanischer und europäischer Musikidome also). Diese Musik, die die Medien der technischen Erzeugung und Verbreitung effektiver auszunutzen weiß als die E-Musik, ist überall bereit, sich den lokalen und ethnischen Traditionen anzupassen, überwindet alle soziale und kulturhistorische Barrieren, hat ein immenses Entwicklungstempo und ermöglicht ihren eigenen Trägern (Musikern, deren Handwerk ganz natürlich die Züge des Komponisten und Interpreten synthetisiert), die Rolle der eigentlichen und einflußreichsten musikalischen Idole zu übernehmen.

6. Eben diese Musik hat auch schon ganz wesentlich den Charakter des musikalischen Hörens (im Sinne von Heinrich Bessler) verändert (Hervorhebung der Klangfarbigkeit, Dominanz des Impakts „Dynamik — Rhythmik“ usw.) Abgesehen von den Nebenwirkungen (Bedrohung des Gehörs durch die Lautstärke) handelt es sich dabei im Prinzip um keine Regression des Hörens,¹² sondern um die Saturierung neuer ästhetischer Bedürfnisse, positiver Funktionen (die immense Lautstärke als Bejahung, Widerspiegelung oder sogar funktionale Blockade des noch aggressiveren akustischen Milieus?). Gerade diese Musik erfüllt auch alle bisher bekannten Funktionen der Musik überhaupt, außerdem entdeckt sie leichter als die artifizielle Musik neue Wege der sinnlichen Aktivierung (Visualisierung der kinetischen Musikstruktur im Videoclip als neue Verkörperung des Wagnerschen Ideals der „ersichtlich gewordenen Taten der Musik“?) usw.

7. Während die artifizielle Musik immer stärker einer Luxus-Reservatim ähnelt, beherrscht die populäre Musik das gesamte funktionale Spektrum der Musik und provoziert uns so zum Umdenken des Problems der Musik als Kunst. Vom Konzept „Musik als schöne Kunst“ und von seinen paternalistisch-aufklärerischen, erzieherisch motivierten Deutungen kann man kaum die Lösung aller musikalischer Probleme im globalen Ausmaß erwarten, besonders wenn diese Musikauffassung durch stabile rezep tive Konstanten und nun schon auch durch geographische oder kulturhistorische Limitierungen eingeengt ist. Die Massen reagieren auf das Dyofungieren des Konzeptes gerade mit dem sog. Kultur-Analphabetismus, der nich zufällig für die Kulturmetropolen typisch ist. Zugleich kann man da aber auch entgegengesetzte Tendenzen beobachten. Sobald die Musik — zuerst mit ihren aktivsten, d. h. populären Gattungen — die neuen Lebenskontexte durchdringt, auch die der Technik, Informa-

¹² Vgl. Adornos Deutung des Begriffs (1938) im Buch *Dissonanzen*, Göttingen 1956.

tik usw., stellt sie den einzelnen Menschen vor neue Entscheidungen. Der Konsument kann (und eines Tages eigentlich muß) selbständig handeln als Subjekt, das sich selbst musikalische Impulse und Werte ordiniert und mittels der modernsten Technik sogar neue Chancen auf dem Gebiet einer produktiven Autarkie entdeckt (z. B. durch die Verknüpfung eines Computers mit einem Synthesizer). Technische Manipulationen werden auf diese Art und Weise zu neuen Kulturaktivitäten. Diese Ausnahme von heute, die man bei der jüngsten Generation sehen kann, sind offensichtlich die dominierenden morgigen Typen des Umgangs mit Musik und Klangproduktion überhaupt. Die Individualisierung des technisch und behavioristisch Typisierten stellt wahrscheinlich den Ausgangspunkt einer neuen ästhetischen Vergesellschaftung dar, was sich auch wirksam pädagogisch beeinflussen läßt (die japanische Musikerziehung brachte schon bei aller ihrer Einseitigkeit Ergebnisse, die sogar einige scheinbare anthropologische und soziale „Konstanten“ überwunden haben).

Die Schlußfolgerungen liegen klar auf der Hand. Die Zukunft der Musik ist schon vorhanden als Netzwerk von neuen existentiellen und funktionalen Arten der Produktion und Rezeption, wobei die entscheidenden Impulse der Sphäre entstammen, die außerhalb des traditionellen Kunstkonzeptes liegt, ohne die ästhetische Substanz der Musik völlig zu negieren. Die Futurologie kann also mit ihren Deutungen potentieller Entwicklungstendenzen vor allen der heutigen Praxis helfen, indem sie diese neuen Momente aus dem schwierig eruierebaren zeitgenössischen Terrain herausgreift und ihren Sinn artikuliert.

„CLOVEK – HUDBA – UMĚNÍ“ JAKO PŘEDMĚT FUTUROLOGIE

Zdá se být paradoxní, že blížící se přelom století či tisíciletí nevyvolává přílišný prognostický zájem muzikologů a futurologů. Je to zřejmě dáno tím, že souvztažnosti entit uvedených v názvu chápeme jako určité konstanty, a dále i faktem, že představy o vývoji hudby jsou v zajetí „futuresologických“ ambicí samotných hudebníků (tzv. hudba budoucnosti, utopické prvky ve výkladech hudby apod.). Prognostikové neberou tyto tradované představy v úvahu a operují nejvýš s analýzami sociologických faktorů hudebního života. Žádná z těchto cest však nevede k rozpoznání změn, které již od 70. let předjímají výchozí stav hudebního vývoje na počátku příštího století. Artificiální hudba rezignovala na akceleraci svého lineárního vývoje a dospěla do stádia polystylovosti, čemuž na recipientském pólu odpovídá bezbřehá pluralita nabídky a poptávky. Skladatelé této hudby evidentně přestali hrát své dřívější role a dominantními osobnostmi se stali spíše interpreti. Evropský typ hudby sice ovládl Japonsko, jinak se však zdá, že narazil na své zeměpisné a kulturně historické bariéry. Naproti tomu se všesvětovou hudební mateřštinou stala moderní populární hudba, měnící globálně charakter hudebního slyšení, plnící široké spektrum funkcí hudby vůbec a vstupující do soudobých životních kontextů

aktivním využíváním nových civilizačních prvků. Na její bázi vznikají i nové typy hudebního chování, včetně nových kreativních aktivit. Futurologická interpretace této nové situace by mohla být užitečná k tomu, abychom se již nyní naučili tyto nové skutečnosti zvláště pedagogicky zvládat ve prospěch hudby, která překračuje tradiční koncept krásného umění.