

Echte Töne, falsche Töne? (Juni 2003)

I.

Wenn in unseren Tagen ein moderner Maler ein bekanntes Bild Breughels, ein vertrautes Gemälde Rembrandts nachmalt, wissen wir, was uns begegnet; entweder das Museumsfaktotum eines Kopisten, der sich einem altmeisterlichen Handwerksexerzitiu hingibt – wohl kaum noch der Versuchung ausgesetzt, seine retrospektiven Stilübungen als gefälschte Originale in den Kunstmarkt einschmuggeln zu wollen - ; oder ein hochgehandelter Maler von heute, der uns mit allen Mitteln der postmodernen Stile-Mischung - mit Travestie und Ironie, mit Dekonstruktion und Fragmentierung bis hin zur schwarzmalenden Übermalung der Vor-Bilder - die entgrenzte Freiheit eines postmodern modernen Malers im Umgang mit der Tradition der vormodernen Malerei präsentiert.

Ist eine nachahmende Fälschung ähnlicher Art von Beethovens Fünfter, von Schuberts Unvollendeter möglich? Nein, erwidern wir spontan; zwar könne man zweifelsohne auch die allbekanntesten und vertrauten Werke der musikalischen Tradition travestieren und ironisieren und zu einem Zitatenkompost auf jede nur erdenkliche Weise fragmentieren und dekonstruieren, - aber fälschen? Unmöglich!

Der Grund dieser Unmöglichkeit liegt nicht darin, daß unser Bildgedächtnis für die Werke der traditionellen Malerei weniger exakt wäre als unser Hörgedächtnis für die Werke der traditionellen Musik, sondern schlicht darin, daß die Musik nicht kennt, was die Malerei kennt: ein originales Werk als originalen materiellen Gegenstand.

Was gewöhnlicher- und daher irrtümlicherweise dafür ausgegeben wird: das Notat, die Partitur, das Autograph des musikalischen Werkes ist nicht dieses selbst, sondern lediglich eine notierte Anweisung, seine erklingende Realität herbeizuführen; und die noch nicht erklingende ist die noch nicht wirkliche Musik. Ihr Notenbild ist lediglich der Plan, nicht die Tat, es ist die Zeichnung, nicht das Gebäude, die Möglichkeit, nicht die Wirklichkeit; es ist die Identität eines Substrats, nicht dessen vielfältig tradierbare Substanz.

Wie aber, wenn wir fälscherschlau unterstellen, verschollene Sinfonien Beethovens und Schuberts hätten existiert, und wir hätten sie unleugbar wiedergefunden? Und wir gäben den Beweis unseres Fundes durch Aufführung zweier Sinfonien, die sich den sinfonischen Stil der Meister so (un)verfälscht zu eigen gemacht hätten, daß alle Welt der Musik, die der Laien und die der Kenner, perplex vor Staunen und erfüllt mit Bewunderung, keinen Zweifel hegten an der evident hörbaren Tatsache, daß zwei neue, bisher verschollene Werke der Meister erklingen?

Allerdings setzten sich sogleich und peinlich die fanatischen Papiernasen gelernter Musikhistoriker auf unsere Spur, um mittels authentischer Prüfung von Wasserzeichen, Papier-, Tinten- und Bleistiftqualität auf beeindruckend wissenschaftlichem Niveau zu klären, ob unser Notat, Partitur, Autograph denn auch wirklich aus den Tagen Beethovens und Schuberts stamme. Aber den Fall gesetzt, auch diese Kenner der Materie hätten wir durch kongeniale Nachahmung und Verwendung kongenialen Materials hinter unser geradezu übergeniales Fälscherlicht geführt: Ist eine musikalische Fälschung dieser Art möglich? Ist ein Nach- und Weiterkomponieren vormaliger Kompositionsstile zu neuen Werken unter dem

Namen oder einem Pseudonym der traditionellen Komponisten möglich? Und wenn nicht, - warum nicht?

Dieser luziden Annahme einer möglichen Werke-Fälschung in der Welt der Musik entspräche in der Welt der Malerei das nachgemalte Wiederfinden von fiktiv verschollenen Bildern der traditionellen Meister: zu Rembrandts bekannten Selbstbildnissen stieße noch eine erfreuliche Reihe unbekannter; Dürers Hase hätte zumindest noch einen Hund und einen Hahn zu Porträtgenossen gehabt; und auch Vermeers Musikszenen vermehrten sich urplötzlich um eine Reihe verwandter Bilder, die uns Musizierende, gehüllt in ausgesuchte Gewänder und erlesene Räume, mit aristokratischer Geste an exquisiten Instrumenten zeigten, um Musikerleuchtungen, die für immer verschollen sind, durch einen bild-verewigten Augenblick, in dessen unsichtbarer Mitte ein unhörbarer Hörblick phantasiert, wiederzuerwecken.

Ob in der Welt der Musik kreative Stilkopien in Gestalt originaler Werke möglich sind - am corpus delicti fiktiv verschollener Werke - wirft nicht nur die Frage nach ihrer handwerklichen Machbarkeit, sondern auch die Frage nach ihrer moralischen Bedenklichkeit auf. Es ist auch im Reich der Musik illegitim, das geistige Eigentum anderer, auch längst verstorbener Künstler zu stehlen oder zu mißbrauchen.

Doch bieten sich zwei Auswege, dem moralischen Dilemma des original-kreativen Stilkopierens zu entkommen: einmal können wir unsere originellen Kopien als Werke eines unbekanntem Komponisten ausgeben; und augenzwinkernd läßt die Welt der Musik unser Pseudonym und dessen Werk als spaßige Provokation eines komponierenden Schelms von heute passieren; und zum anderen können wir unsere originellen Stilkopierversuche in Gestalt neuer Werke auch als ernstzunehmende Kompositionsprojekte ausgeben, die den ästhetisch-wissenschaftlichen Zweck verfolgten, die Personalstile von Komponisten längst vergangener Musikepochen als produktiven Generator für neue Werke einer wieder schönen neuen Kunstmusik zu nutzen.

Dieser Aufgabe haben sich stilversierte Musikwissenschaftler an amerikanischen Universitäten verschrieben; mit ausgefuchsten Computerprogrammen, die musikalische Stilelemente „lesen“ können, (de)generieren sie mit Vorliebe die Gattungen von Sinfonie und Streichquartett auf der Stilstufe von Haydn und Mozart, um eine Unzahl neuer Werke in die Welt zu setzen, die beanspruchen, mit Haut und Haaren dem Personalstil der genannten Komponisten entschlüpft zu sein.

Daß aber die Ansprüche auf Stilnähe und Werkoriginalität auch bei „Werken“ dieser Art nicht an einer gefälscht-originalen Gegenständlichkeit festzumachen sind, weder an einem Notat noch an einer festgeplatteten Klangversion, ist evident durch eine unhintergehbare Eigenschaft des Wesens von Musik: eine Kunst, die originale Werke nicht als originale Gegenstände kennt, kennt auch deren Imitate und Fälschungen nicht als materielle Gegenstände.

Der stilistische Familienähnlichkeitsanspruch computergenerierter Werke entscheidet sich daher zuletzt und zuerst im Bewußtsein des Hörers, genauer: in der Qualität und Quantität seines Gedächtnisses, in der Verfügungskraft seiner musikhistorischen Wiedererinnerungsgabe. Denn ob eine computergenerierte Sinfonie à la Mozart als solche wahrgenommen und nicht doch mit einer möglicherweise wirklichen von Mozart verwechselt wird, hängt (neben den Vorinformationen zur sophistischen Aufführung) davon ab, über welchen aktivierbaren Erfahrungsfundus der Hörer in Sachen Mozart-Sinfonien verfügt. Wer nur wenige Mozart-Sinfonien in seinem Gedächtnis gespeichert hat oder auch alle, jedoch nur oberfächlich und vage, ist schlechthin außerstande, mit Urteilsgeißheit eine computergenerierte von einer mozartkomponierten untrüglich zu unterscheiden, sofern es der technologisch produktiven Sinfoniewissenschaft von heute überzeugend genug gelingt, frappierende musikalische Ähnlichkeitsmonster durch das Zauberrohr ihrer Imitationstechniken zu blasen.

Kinderleicht vermag eine technologische ars scientia musicologica einem Publikum, dessen musikhistorisches Gedächtnis abstirbt, ein musikalisches X für ein U vorzumachen. Vielleicht die Chance einer Marktlücke: eine angenehm wohlvertraute und dennoch prickelnd neukomponierte Kaufhaus- und Restaurantmusik versorgt den erlesenen Wellness-Geschmack eines „höheren“ Publikums von heute mit „zeitloser Klassik“, - womit zugleich der echtfalsche Ausdruck „zeitlos“ einen Sinninhalt bekäme, der sich ausnahmsweise sinnvoll vertreten ließe, und der zu Tode verbrauchte Ausdruck „Klassik“ keines Vernünftigen Mund mehr entschlüpfte.

II.

Wer Sergej Prokoffievs « Sinfonie classique » zum erstenmal und unangekündigt hört, wird in peinliche Verlegenheit geraten bei dem Versuch, den Namen des Komponisten zu erraten. Zwar sind gewisse Elemente der Idiomatik Haydns unschwer zu erkennen, aber zugleich weisen viele Ausdrucksmomente schon des Habitus der « Sinfonie classique », etwa deren rhythmische Akzentuierungen und Quintolen, ihre überspitzte Melodik mit kühnen, der späteren Romantik entstammenden Harmoniesprüngen, weit weg von Haydns klassischer Spur. Scherz und Ironie einerseits und Originalität der Einfälle samt stimmiger Durchführung andererseits halten sich die Waage in einem forciert individuellen Werk, das singulär blieb. Jedenfalls wurde bis heute in der restlos säkular gewordenen Musikgattung Sinfonie ein Nachfolgewerk von gleichmächtigem Popularitätsrang nicht geschaffen.

Auch ein musikhistorisch versierter Hörer, dem zufälligerweise das singuläre Werk des russischen Komponisten bislang entgangen ist, wird daher beim ersten und unangekündigten Hören kaum auf das Revolutionsjahr 1917 raten, in dem die Sinfonie während eines Landaufenthaltes komponiert wurde. Und kein noch so stilversierter Komponist von heute könnte Prokoffievs klassischem Fälscherwerk ein zweites zur Seite stellen.

Was die « Sinfonie classique » von allen heutigen postmodernen Stiltravestierungen und Rekomponierungen der traditionellen Musikwerke trennt, ist die am Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal ausschöpfbare Möglichkeit, mittels verflüsselter Stile, ohne diese brechen und verfremden, fälschen und verstören, verkitschen und verulken zu müssen, die Originalität eines Personalstils zu entfalten, der, wenn wir ihn nur einmal gehört und in unser Gedächtnis aufgenommen haben, sogleich und für immer – die Nachhaltigkeit einer kollektiv bewährbaren Traditionsbildung - die Gedächtnisorgane unseres Musikbewußtseins tätowiert. Man könnte von einer stimmigen Als-Ob-Stilistik sprechen, die ihren Als-Ob-Charakter nicht nur für den Kenner erfolgreich zu inszenieren, sondern auch für ein großes Publikum unvergeßlich zu popularisieren vermag. Zurecht hat man daher Prokoffievs « Sinfonie classique » als den gelungensten Scherz der gesamten Musikgeschichte bezeichnet.

Völlig verfehlt aber wäre die Anwendung der postmodernen Vokabel und Kategorie „echtfausch“ auf Prokoffievs geniales Sinfonie-Amalgam. Denn zwischen dem stimmigen Als-Ob am Beginn der musikalischen Moderne und dem genußvoll zynischen Echtfausch der musikalischen Postmoderne von heute liegt ein Abgrund, der sich nicht überspringen läßt. Offensichtlich treiben wir fort von allen vormodernen Epochenkontinenten der Musik, in deren kultureller Fauna und Flora auch für ein großes Publikum konsensfähige Personalstile auf Kunstniveau komponierbar und kollektiv erfahrbar waren.

Auf ähnliche Weise und doch gattungseigentümlich irritierten Mahlers Sinfonien ihre zeitgenössische Hörschaft, weil sich deren Personalstil soeben erst verflüsselter Personalstile ungeniert zu bedienen schien, ohne sie nochmals einem originär neuen integrieren zu können oder zu wollen. Die heutige (Kenner-)Hörschaft der Mahlerschen Sinfonien hingegen hat in der Regel kein unüberwindbares Problem, die vielfältigen

Schichten ihrer amalgamierten Stilsprache auseinanderzuhalten und noch die feinsinnigsten Anspielungen an die Tradition zu verstehen. Damals aber glaubte man immer nur second-hand und dessen pauvre Verzweiflung zu hören, ohne die bewußte Abschiedsgeste einer Gattung und ihres universalen Stiles wahrnehmen zu können oder zu wollen. Das authentische Als-Ob der Mahlerschen Sinfonik erregte Mißvergnügen, weil man es nicht ertragen wollte, über einen Abgrund der Musikgeschichte gehalten zu werden. (Der Filmmusik-Charakter aller Sinfonien Schostakowitsch' ist gegen diesen ursprünglichen Abgrund der Mahlerschen Sinfonik ein bereits sekundärer, ein gattungsfremder, der vom postmodernen Sinfoniekennner, in dem der wirklich traditionssalvierte abstirbt, kaum noch wahrgenommen wird.)

Und mit Strawinskys Travestierungen und Verfremdungen der traditionellen Idiome leitet sich bereits die bewußt reflektierte Moderne der Musik ein, in der sich eine neue, eine wirklich moderne Musik über jede alte beugt, um deren Stilsprachen erstaunt als wirklich vergangene zu beäugen. (Die Experten-Meinung, Schönbergs nichttonaler Musikstil sei die Synthese der Stile von Brahms und Wagner, hat sich als Hypothese lediglich unter Musikhistorikern gehalten, - denn ein großes Publikum kann nicht teilen und verstehen, was nicht publikumsfähig mitteilbar und beurteilbar ist. (Aufführbar ist jede Art von Musik, aber deren Fähigkeit, als nichtpartikularer Personalstil im Rang einer universalen Individuationsprache popularisierbarer Musik am Zielbahnhof des Publikums ankommen zu können, ist nicht schon mit der Abfahrt der Aufführung gesichert.)

Wollten sich aber die computergenerierten Zauberlehrlinge der heute möglich gewordenen technologischen ars scientia musicologica an Prokoffievs « Sinfonie classique » ein Muster und Lehrstück nehmen, um eine gleichwertige im Idiom Mozarts zu komponieren, gerieten sie auf den postmodernen Pfad, die Kategorie ‚echtfaßch‘ mit echtfaßchem Musikleben erfüllen zu müssen.

Gewiß war Mozarts werkindividuelles Komponieren durch die Grenzen seines Personalstils in den jeweiligen Gattungsstilen determiniert; aber das Moment der freien Spontaneität innerhalb dieser Grenzen, das Mozart ermöglichte und nötigte, von Takt zu Takt jeweils freie Entscheidungen unwiderruflicher Art vorzunehmen, kann ein computergestützt komponierender Digitalist von heute lediglich durch zwei Strategien, die entgegengesetzter nicht sein könnten, simulieren und ersetzen.

Entweder muß er anhand des vom Stildatenprogramms bereitgestellten Mozartmaterials auf seine eigenen Einfühlungs- und Nachahmungsfähigkeiten vertrauen und von Takt zu Takt die endgültige Gestalt möglicher Musik entscheiden, oder aber er überträgt das Moment der spontanen Entscheidung dem Zufallsgenerator des Programms.

In beiden Fällen hat er keine Chance, weder das Niveau Prokoffievs noch das Mozarts zu erreichen, weil er im geglückten ersten Fall – der Plagiator entscheidet selbst - als komponierendes Individuum das geklonte Mozarts wäre und im geglückten zweiten Fall – die Rechenmaschine würfelt - die Zufallsakte des Zufallsgenerators in den Rang freier Entscheidungsakte erhoben hätte.

Zwei Absurditäten, deren Selbstwiderspruch als unvernünftig und unmöglich einsehbar ist. Wäre das Individuelle fälschbar, wäre es Individuelles nicht mehr; denn es ist der Begriff des Individuellen, das Unteilbare und Unmitteilbare zu sein. Es ist ebenso unnachschaffbar wie unaussagbar. Und dem Zufall sich anvertrauen, ist das Ende von Freiheit als Musik, von Musik als Freiheit.

III.

Dennoch wäre die Annahme naiv und ahistorisch, der Individuationsgrad der traditionellen Meisterwerke und ihrer universalen Personalstile hätte im Gang durch die vormodernen Epochen, in welchen die Musik ihre Kunstautonomie erlangte – Barock, Klassik, Romantik –

eine konstante Größe bewahrt, oder er wäre heute als konstante Größe musizierbar und erfahrbar. (Was ein Violinkonzert Vivaldis von Beethovens oder Brahms Violinkonzert für immer trennt, kann keine noch so hypersensibel individuelle Interpretation jemals weginterpretieren.)

Der Individuationsgrad von musikalischem Stil und Werk ist zwar der letzte Zweck und erste und daher zureichende Grund für die je konkrete Authentizität, Wahrheit und Schönheit kunstmusikalischer Werke; aber seine konkrete Größe und Stärke ist als direkter Ausdruck der musikalischen Freiheit und Autonomie der vormodern-neuzeitlichen Epochen durch keine noch so „historische“ Musizier- und Hörpraxis in den Rang gleichwertiger Intensität und Vollendungskraft zu erheben. (Was eine Triosonate des Barock von der klassischen Sonate der Wiener Klassik trennt, ist nicht ein beliebiger Artenunterschied von Musikepochen, deren Chronologie gleichgültig und austauschbar wäre, sondern ein absoluter und nicht mehr verrückbarer Musikunterschied.)

Es liegt unerbittlich im Wesen und Begriff von Musik - erhebt sie sich einmal zur Autonomie authentischer Kunst – die wesenseigentümliche Skala ihrer universalen Individuationsgrade sukzessive suchen, bilden, konzentrieren, zuspitzen und am Ende überspitzen zu müssen. Wir wissen intuitiv, daß es wesentlich leichter ist, ein fiktiv verschollenes Werk eines fiktiv unbekanntem Komponisten der Ära des Barock so zu fälschen, daß wir die Wirkung einer originellen Simulation empfangen, als zu versuchen, mit gefälschten Werken der Wiener Klassik oder gar der Romantik eine ähnliche Wirkung zu erzielen.

Der Rubikon ins Land einer erträglichen musikalischen Fälschmünzerei dürfte schon bei Beethoven überschritten sein, jedenfalls in den zentralen Gattungen der Instrumentalmusik, weil seine Werke einen Individuationsgrad erreichen, der zugleich den Universalisierungsgrad der vormodernen Gattungen vollendet.

Und Wagners Opernstil kann zwar ironisch zu fiktiv verschollenen Opernzwilligen travestiert, nicht aber sinnerfüllt kopiert, gar authentisch fortgeführt und weiterentwickelt werden; dies ist übrigens durch die neudeutsche Operntradition am Ende der belle époque längst geschehen, - und bekanntlich erzeugen deren Ergüsse unerträglich schwülstige Wirkungen in unserem heutigen Bewußtsein, weshalb sie samt und sonders aus dem Repertoire verschwunden sind. Allein Richard Strauss konnte sich über diese Spättradition als deren letztes Originalgenie erheben, um der traditionellen Operngattung einen letzten und unüberbietbaren Grad an universaler Individuation abzugewinnen.

Es ist kein Geheimnis, daß sich mit dem Eintritt in die Moderne der Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts alle Relationen von Individuation und Universalisierung, von Originalität und Popularisierung der Musik grundlegend verändert haben. Bereits die sogenannte klassische Moderne der Kunstmusik mußte das Verhältnis von Universalisierungs- und Individuationsgrad umkehren und auflösen, weil die Universalisierungskapazität musikalischer Klänge von den Stilen und Genres, von den Hits und Coverhits der Unterhaltungsmusik absorbiert wurde.

Fiktiv verschollene Werke von Strawinsky und Schönberg, Webern und Hindemith, Bartok und Varèse, von den Werken und Performances der Neuen Musik nach 1945 ganz zu schweigen, können daher nicht das Objekt der fälschenden Begierde werden, weil deren Individualitätsstilen fehlt, was den vormodernen Originalstilen und den modernen Unterhaltungsstilen eignet. (In unüberspringbarer Differenz zu den Werken der modernen Malerei: noch das Zufallsbild eines Meisters des Informel bleibt verlockend fälschbar, weil es erstens als dingliches Artefakt vorliegt, und weil es sich zweitens auf einem Markt handeln läßt, der den bestprostituierten Bildern kapitale Tauschwerte zubilligt.)

An den Werken und Stilen Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts unterscheiden wir unmittelbar – in einer kollektiven Intuition popularisierter Verbindlichkeit – deren Individuationsgrade als selbst-verständliche und universale, ohne eines Begleitkommentars oder sonstiger pseudowissenschaftlicher Beschwörungen zu bedürfen. Weder partikularisieren

sich die Werke und Personalstile zu unvergleichbarer Singularität, obwohl deren Einzigartigkeit außer Streit steht, noch verschwinden sie ununterscheidbar in den ozeanischen Wellen eines universalen Stils, dem die autonome Individuation entweder noch nicht oder nicht mehr obligates Anliegen ist. (Daher der echtfalsche Aberglaube, Jazz oder Pop oder beide seien die „Barockmusik“ unserer Tage.)

Dieses janusköpfige Schicksal erfaßte jedoch unausweichlich die Produktion jeglicher neuen und unterhaltenden Musik im 20. Jahrhundert, weil das Epochenschisma von U und E das universale Sprachzentrum der Musik entzweit und zerteilt hat. Die hyperindividuellen Werke der musikalischen Moderne, die nach 1945 kaum noch Gattungsnamen tragen, siedeln seitdem am Extrem unvergleichlicher Singularität; die universal vermarktbarsten Songs und Nummern der Stars und Stargruppen, deren „fortgeschrittenste“ Produktion mit ihrer nostalgisch wiederaufbereiteten Eins wird – mediales Mekka: Song-Contest und reales Mekka: Welttourneen durch alle Stadien unseres Planeten – , siedeln am anderen Extrem, dessen Individuationsdifferential gegen Null tendiert.

Der Unvergleichlichkeit des einen Extrems konvergiert die Nichtidentifizierbarkeit des anderen; erscheint in der vollendeten Moderne eine Individualität, die niemand unter universalem Anspruch vergleichend qualifizieren und verbindlich kanonisieren kann, erscheint in der vollendeten Unterhaltungsmoderne eine musikalische Universalität, deren Individualisierung eine kollektive Niveauabsenkung von Form und Material, von Ausdruck und Geschmack voraussetzt, die zwar zunehmend jedermanns Liebessache und Eigentum wird, deren Kanonisierung aber durch demokratische Publikumsabstimmung oder durch die Marketingstrategien des Musik-Vertriebs, die mit dem fetischisierten Musikgedächtnis des Massengeschmacks rechnen, vorgenommen wird. Am Beginn des 21. Jahrhunderts ist es daher unmöglich, wem auch immer so etwas wie schlechten musikalischen Geschmack vorzuwerfen, ein Vorwurf, der am Beginn des 20. Jahrhunderts noch durchaus möglich und gebräuchlich war.

IV.

Eine nichtpopularisierbare Musik ist wie eine kultische Speise, die nicht von der Gemeinde, sondern nur mehr von ihren Priestern verköstigt wird; folglich sind diese nicht mehr der Gemeinde Priester, nicht mehr die vermittelnde Mitte zwischen dem mana, das die Gemeinde benötigt und erhebt und der Instanz, die es schenkt. Was die Priester auch speisen, wird ihrem Geschmack daher bekommen, ohne daß ihnen die Frage, ob es echte oder falsche Speise sei, nochmals beikommen kann.

Eine widerstandslos popularisierbare Musik hingegen ist wie ein Kult ohne Speise, vollzogen von einer Gemeinde, deren Priester eine Speise in Händen halten, die nicht mehr göttliche Speise ist, und deren Genuß daher alle Glieder der Gemeinde in gleicher Weise erniedrigt. Weil die Erniedrigung jedoch als unterhaltsame Erhebung in eine befreiende Instanz erfahren wird, wird sie gleichwohl allen bekommen, und die Frage, ob es echte oder falsche Speise sei, kann niemanden mehr überkommen. Auch hier erübrigt sich die Frage, von welcher Art die Speise, die genossen wird.

(Der in den Hit der Unterhaltungsmoderne mutierte Gassenhauer der Vormoderne wird in den Rang unverzichtbarer Musik, in die Sphäre von Kunst, in den Himmel von Kult erhoben. – Der scheinbar unwiderlegliche Aberglaube, daß Musik als unmittelbarer Ausdruck von Epochen und Kulturen, ihrer Menschen und Eliten oder Pseudoeliten nicht falsch sein könne, weil der musikalisch ausgedrückte und kollektivierte Inhalt – die angeblich immerwährend unverfälschte Emotion der species homo sapiens sapiens – ein unhintergebares Faktum und Humanum sei, das eben sei, wie es sei, verdient keine reflektierte Bemerkung.)

Daß die Musik ihr posthistoire erreicht hat, bedeutet nicht, daß eine immanent wechselwirkende Entwicklung ihrer Bestände nicht mehr möglich wäre, wohl aber, daß wir nicht mehr sagen können, wo die echte aufhört, und wo die falsche beginnt. Es ist daher abzusehen, daß die der heutigen musikproduzierenden und -konsumierenden Generation nochmals zugängliche Fähigkeit, die postmoderne Kategorie ‚echt-falsch‘ wirklich echt-falsch gestalten und erleben zu können, als Gemeinbesitz verloren gehen wird.

Und an diesem Verlust arbeitet überaus erfolgreich auch der professionalisierte Musiker der Gegenwart, wenn er zum einen die bisherige Leitfigur der Musik, den Werke schaffenden Komponisten, der im 20. Jahrhundert aus einem Originalitäts- in ein Individualitäts- oder in ein Unterhaltungsgenie mutierte, vom musikgeschichtlichen Thron stürzt; und wenn er zum anderen ein universales Cross-Over aller Stile und Gattungen, aller Besetzungen und Spielweisen ausruft und praktiziert.

Bach meets Jazz, Barock meets Pop, Classic meets Electronic, und wie die unzähligen Meetings des musikprofessionellen Cross-Over noch heißen mögen: die Torpedos ihrer Misch-Praxen treffen mit Explosionskraft das aktuelle und künftige Kollektivgedächtnis der Musik, und indem sie die vorhandene Pluralität radikal promiskuiieren, torpedieren sie ein allenfalls noch vorhandenes gemeinsames Gedächtnis-Zentrum, die tragende Mitte einer normier- und kanonisierbaren Essenz musikalischer Freiheit und Befreiung, - sie immatrikulieren kollektive Beliebbarkeit an allen Fakultäten der Musik.

Der kanonische Gedächtnisort von Musik - dieser unhintergehbare Begründungsort des Wesens und Unwesens von Musik - letztlich das Menschheitsgedächtnis von Musik, dessen innere Grenzen an Freiheit und Geschichte unverfügbar sind - verwandelt sich im Geschoßhagel von Cross-Over in sein vollendet entgrenztes Gegenteil - die musikalische Amputation der Gedächtnisorgane erfolgt gleichsam ohne Narkose - in eine ahistorische Gemengelage unzähliger Musiken, die durch praktizierte Austauschbarkeit eine Relativier- und Konstruierbarkeit von Musik vorführt - alles an ihr sei entweder beliebige Konvention oder Fiktion oder beides zugleich - , die wiederum den Modus einer gleichsam ahistorischen Musikhistorie Gang setzt, die rasender Stillstand blockierend umtreibt, - ein musikgeschichtlicher Zustand, in dem zuletzt jene Mischmusiken obsiegen, denen es gelingt, die Paarung von Unterhaltung und Geschäft zu vollziehen.

Man könnte einwenden, daß eine Epoche, die über einen universalen Musikstil auf Kunstniveau nicht mehr verfügen könne, berechtigt und befugt sei, mit virtuosen Kreuzungen und Vermischungen, mit stupenden Spezialverpfropfungen und Sonderzüchtungen von überstilisierten Stilen ihr Glück zu versuchen, um den Traum von neuen popularisierbaren Synthesen wenigstens zu träumen; aber dieser Einwand ist nur die Bestätigung des Problems, daß es für die Musik mit oder ohne ausgewiesenem Kunstanspruch wirklich problemlos geworden ist, jede Art von Musik und Musizieren durch jede andere kontern und konterkarieren zu können, - um sie als Ausdrucksorgan von und für jedermann und damit zuletzt für Frau und Herrn Niemand vorzuführen, weil sich die Profession von Ausdruck professionalisiert und vom Geist der Gemeinde, dem sie einst diente und ausführte, abgesetzt und entfremdet hat. (Es resultiert die ultimative Unterhaltungsgemeinde von und durch Musik, in deren Dienst Musiker und Festivals sowohl beglückend wie zugleich umwegrentabilitätsnützlich organisierbar werden.)

Je virtuoser die Entgrenzungen des Ausdrucks, umso größer die Gefahr einer unerbittlichen Harmloswerdung noch des Harmerfülltesten. In dieser Schreckensgartenlaube leben wir längst, und jedermanns Erfahrungen bei und mit jeder Art von Musik drohen daher ebenso kunst- wie unterhaltungsecht zu werden. Die U-E-Differenz wird unwesentlich, aber nicht weil sie durch die Synthese einer neuen universalen Musik überwunden, sondern weil sie gleichgültig wurde unterm Sieg der U-Genres, deren Lawine alle E-Genres verschüttet.

Selbstverständlich unterhält sich ein zeitgemäßes Bewußtsein besser bei und mit den Mischsensationen aller Musiken des erreichten Bestandes, wenn es langweilig wurde, mit den

reinen zu Rande zu kommen, weil diese sämtlich historisch geworden, mittlerweile sogar in den Sphären von Pop und Jazz; und weil es für ein breites Publikum unnachvollziehbar wird, die Nuancen, welche die 100. von der 99. Interpretationsweise oder Einspielung des traditionellen Werkekanons oder den 100. vom 99. Jazzimprovisator unterscheidet, zu unterscheiden.

Auch auf dem Sektor musikalische Interpretation – führendes Marktsegment in allen Sparten der Musik seit dem 20. Jahrhundert – kann der Preis für die endlose Differenzierung des Interpretierens – für die reproduktive Individualisierung und Pluralisierung sämtlicher Traditionsbestände - weder vom Publikum noch vom Musikkritiker mit gleicher – echter – Münze bezahlt werden.

Folglich versuchen wir uns als Geschmacks-Chamäleone, die der Augenblick regiert, durchzumogeln und belassen jeden Musikteilnehmer bei seiner wechselnden oder beharrenden Art von Musikliebe und Musikurteil, und kein öffentliches Forum entscheidet nochmals ein beichtendes Gespräch unserer ohnehin geschwundenen Gewissen bei der möglichen Suche nach Wahrheit oder Vermeidung von Unwahrheit in der Sphäre von Musik, - nach einer verbindlichen Trennung von Echtheit und Falschheit im Land der unerschöpflichen Musiken und ihrer sich steigernden Selbstverquickung.

V.

Jeder DJ von heute, über sein Tun und Treiben, das er Musizieren und Muskschaffen nennt, befragt, teilt uns mit ungekünstelter Selbstüberzeugung mit, sein einziges und höchstes Interesse und Ziel sei, erstens gute und beste Musik zu machen, und zweitens seine Kundschaft mit der Botschaft seiner Musik glücklich zu machen. Warum müssen wir sein Bekenntnis widerspruchslos hinnehmen, obwohl wir die pulsierende Katastrophe seiner Musik hören und des Barbaren neue Kleider sehen?

Die technologische Apparatur, die seit dem 20. Jahrhundert alle U-Genres begleitete und überblähte, überführte sukzessive, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, die logische Metapher eines ‚echtfalschen‘ Musizierens, die spätestens seit dem fin de siecle die Seichtigkeit der Reproduktion von musikalischem Kitsch und Ulk umschrieb, in eine realmusikalische Inkarnationskategorie, die mittlerweile fast jede technologische und massenmediale Musikproduktion durchdringt.

Ist nicht mehr wahrnehmbar, ob Musizierende wirklich oder nicht mehr musizieren, weil während ihres gestellten Als-Ob-Musizierens wirkliche Musik, aber aus reproduzierender Apparatur erklingt, dann muß dieser Als-Ob-Status von Musik nur öffentlichkeitsfähig und kultische Mitte eines begeisterten Publikums geworden sein, damit am Ende der Entwicklung der DJ von heute, der mit den „Tonträgern“ der Musikindustrie selbst musiziert, oder der manische Starmania-Star als mediales Kultopfer, der die gesamte Apparatur nicht mehr nur als Begleitorgan gebraucht, die unerbittliche Tendenz der Sache vollstrecken kann: Selbstliquidierung dessen, was einst unter höchstem Humanitätsanspruch Musizieren und Muskschaffen genannt wurde.

„Es ist daher abzusehen, daß die der heutigen musikproduzierenden und -konsumierenden Generation nochmals zugängliche Fähigkeit, die postmoderne Kategorie ‚echtfalsch‘ wirklich echtfalsch gestalten und erleben zu können, als Gemeinbesitz verloren gehen wird.“

Der Sturz der Unterhaltungsmusik in einen massenabdeckenden Hedonismus setzt Musik als totalitären Pragmatismus frei, der die unmittelbare Beglückung der Kundschaft als gute, die nicht geglückte als schlechte Musik zu erkennen nötigt. Einer von mehreren Wegen, im posthistoire der Musik deren absolutes Jenseits von Echt und Falsch, von Wahrheit und Unwahrheit zu erreichen.

Indem sich musikgeschichtlich beweist, daß Playback, Verstärker, Mikrofon und die gesamte elektronische Apparatur bis hin zur letzten Version digitaler Klangzubereitung die Schaffung popularisierbarer Synthesen für Großkollektive erlauben, folgt als konsequenter Letztschritt die technologische Musikorgie, die als Selbstausdruck und zugleich Putschmittel der realen fungieren kann. Die Körper der Apparatur verschaffen dem der menschlichen Natur jene mechanische Lustbefriedigung, in deren Rausch die dauertanzende Gemeinde an den Altären des Bauches vor den Speisen der Adrenalin-schübe versammelbar wird.

Das Erreichen der musikalischen tabula rasa, auf der ohne Ende neue als scheinneue Klangwellen und Rhythmusstöße eingravierbar sind, wird als ultimative hedonistische Befreiung durch Musik erfahren, die zugleich eine von Musik ist, ohne daß diese Befreiung von der Befreiung schon miterfahrbar wäre. Apollon und sein alter ego Orpheus vollziehen zum letzten Mal die Häutung des Satyren Marsyas. Ist es musikgeschichtlich notwendig, daß das Wesen von Musik ihre Hölle betritt, ist dies wie ein vorweggenommenes Jüngstes Gericht über ihre universalen Möglichkeiten, Geist und Freiheit in den Klang zu bekommen, seinem Material und seinen Formen zu inkarnieren, - und der bruitistische Rhythmus ist die Trennlinie, die Verdammte von Geretteten sondert.

Daß ein musikalisch Falsches musikalisch echtfalsch erscheinen kann - in einem kollektiven Bewußtsein, das sich vorreflexiv über die Geglücktheit dieser Operation verständigen muß können - setzt voraus, daß der Unterschied von Falsch und Echt diesseits des Jenseits der musikkörperlichen Lüste noch einigermaßen intakt vorhanden ist. Verfällt das Licht dieses Unterschieds, ist eine Nacht erreicht, in der alle Tiere in gleicher Schwärze muhen, grunzen, kreischen, zirpen, brüllen, schlurfen, quaken, rascheln, röcheln...

Um das Bild zu erklären: Stürzt der Unterschied von Travestie und Travestiertem im zuckenden Rausch der Betäubung in seinen eigenen Abgrund, wird aus dem menschheitlichen Gedächtnis von Musik - der erste und letzte Bürge musikalischer Substanz - die essenzielle Essenz einer vormenschlichen Rationalität von Musik, ein gedächtnislos zerstörtes und letztlich unnötiges Unwesen von Musik, das nur noch der Fetischismus an seine Evergreens und deren technische Wiederaufbereitung am Leben erhält.

Ob und wie diese Epiphanie der Musik als musikgeschichtliche Erscheinung ihres Unwesens eine unumgängliche Bedingung für eine künftige Besinnung auf die inneren Grenzen und wirklich erfüllbare Freiheit der Musik sein wird, eine Besinnung, die aber zugleich schon seit Anbeginn der musikalischen Moderne das Schicksal der Musik, in tieferem Grunde schon seit Beethoven die Romantik und Moderne begleitete, wird sich weisen; - jedenfalls werden künftige Eliten der Musik anders als bisher auf die Wesens-Geschichte der Musik als Kunst zurückkommen müssen, soll nicht gänzliche Beliebigkeit alle Segmente der Musik und des Musiklebens verschlingen, soll nicht alles Echte falsch und alles Falsche echt werden.

Erschienen in: „echt_falsch. Will die Welt betrogen sein?“ Hrsg. v. Hannes Ettlstorfer, Willibald Katzinger und Wolfgang Winkler. Kremayr & Scheriau 2003; S. 103-117.