

ALS DAS FAKEN NOCH GEHOLFEN HAT

VON DER VERLORENHEIT DER POPMODERNE IN IHRER EIGENEN HEGEMONIE.
AM BEISPIEL «FRAKTUS»

von Johannes Ullmaier

Leseprobe aus: Neue Zeitschrift für Musik 5/2014,
© Schott Music, Mainz 2014

1. THEORIE

Der Ausdruck «Fake» (gespr. feik) bezeichnet allgemein ein «Unechtes» anstelle eines «Echten». Im angloamerikanischen Wortgebrauch steht er überwiegend gleichbedeutend für das deutsche «Fälschung», also eine *unmarkierte*, oft in betrügerischer Absicht unternommene Unterschlebung. Im Deutschen dagegen meint er, gerade in Differenz zur «Fälschung», vor allem die mehr oder weniger klar *markierte*, häufig augenzwinkernde Präsentation eines bloß vorgeblich «Echten», das seine «Unechtheit» gleichwohl nie mehr als spielerisch verleugnet.

Formaliter spricht man von «Fälschung» resp. «Fake» vornehmlich dort, wo für irgendein, in aller Regel selbstproduziertes Material wissentlich eine andere Provenienz behauptet wird, während der umgekehrte Akt, nämlich für fremdes Material wissentlich die eigene Urheberschaft zu reklamieren, im unmarkierten Fall als «Plagiat», im markierten dagegen als (künstlerische) «Appropriation» bezeichnet wird.

Der *Betrugsgrad* einer Fälschung bemisst sich an der durch sie versuchten bzw. verursachten Umleitung von ökonomischem und/oder symbolischem Kapital – sei es primär zu eigenen Gunsten (indem man etwa selbstgemalte «Jackson-Pollock-Bilder» als Originale, sprich: zu deren Kurs verkauft) oder primär zum Schaden des Verfälschten (indem man etwa einen politischen Gegner mit manipulierten Telefonmitschnitten öffentlich kompromittiert). Wo derlei Absichten keine maßgebliche Rolle spielen, wird man die Fälschetikettierung hingegen

eher als «Camouflage», «Herausgeberfiktion» oder einfach als «Pseudonym» verbuchen.

Ungeachtet populärer Assoziationen muss die Fälschzuschreibung nicht immer den Urhebernamen betreffen (wie bei «Hitlers Tagebüchern»). Sie kann genauso gut auf einen bestimmten Zeitraum («uralter Whiskey»), auf historische oder mythologische Eminenz (die Windeln des Heilands), auf ein spezifisches biografisches Substrat (wie bei Bruno Grosjean alias Benjamin Wilkomirski), auf einschlägige Objektivitäts- bzw. Seriositätsstandards (vom frisiereten Messergebnis übers passend erfundene Zitat bis zum computergenerierten Beweisfoto) sowie auf jede andere Form von «Echtheit» abzielen.

Beim «Fake» im eigentlichen, d. h. markierten Sinn sind die Verhältnisse dahingehend modifiziert, dass alle Kapitalumleitungen, die aus dem kalkulierten Oszillieren von Tarnung und Enttarnung resultieren, hier letztlich im Ästhetischen verbleiben – als performative Infragestellung und damit stets zugleich Bewusstmachung bestehender kultureller Konventionen und Machtverhältnisse. Entsprechend erscheint die justiziable Echtheits-Frage dabei abgemildert zu der nach (gleich wie jeweils definierter) *künstlerischer Authentizität* bzw. *Faktualität*, die konstitutive Anmaßung zur (mehr oder weniger subtilen) Buffonerie und die kompromittierende Nachahmung zur Parodie, Persiflage, Karikatur, Travestie, Kontrafaktur etc. Oder weniger aggressiv bzw. gar im Gegenteil: zum Pastiche, zum Reenactment, zur Hommage.

Als Beweggründe solcherart «markierter Fälschung» kommen – in allen Mischungen und Graden – karnevaleske Normzersetzung bzw. -restituierung, Aufklärung, Kritik, Satire, referenzielle Selbstpositionierung (bzw. -erhöhung), die Ausstellung virtuo-

ser (Alles-)Könnerschaft oder die schiere Freude an der Mimikry in Betracht.

Verfestigt sich eine bestimmte Markierungsart so sehr, dass sie unabhängig vom jeweils gefakten Gegenstand eine eigene Tradition ausbildet, verliert sich nach und nach der Fake-Status. Die betreffenden Hervorbringungen gehen dann fließend in eine neue oder schon bestehende, bevorzugt mimetisch-fiktionale, jedenfalls ästhetisch definierte Gattungskonvention (z. B. das Theater, das Märchen oder die Performance-Art) über.

2. ... UND PRAXIS

Hilfe! Wo bleibt bei solcher Definitionswut noch der Spaß am Fake? Lebt dieser doch gerade von und in den Grauzonen, im Unklaren und Nichtfixierten! Oder wie sollte etwa je ein satirischer Entlarvungs-Fake oder Aprilscherz, Hoax, Practical Joke etc. gelingen, wenn immer gleich von vornherein klar wäre, dass hier «letztlich im Ästhetischen» operiert wird. Wozu sollte man überhaupt «Echtheit» markieren, wenn die Markierung ihrerseits stets schon markiert wäre?

Umgekehrt greifen die Bestimmungen bei aller Akribie noch immer viel zu kurz. Wer sagt denn, dass jeder «Fake» per se Ergebnis eines «Fakens», also bewusster Machinationen auf der Produzentenseite sein müsse? Kaum seltener begegnet der Begriff doch als Folge eines *externen Sprechakts*, nämlich etwas oder jemandem – ganz unabhängig von dessen eigener Intention – zum Fake zu erklären, d. h. ihm bzw. seinem Output die Authentizität abzuleugnen. Wenn ein Rapper beispielsweise einen anderen als «Fake-MC» bezeichnet, also «disst», so inkriminiert er dadurch nicht in erster Linie etwaige Fälschungsabsichten,

Schrittweise in die frühen 1980er hineingefakt:
Die deutsche Elektro-Pop-Band Fraktus alias
Studio Braun (v.l.n.r.: Heinz Strunk, Jacques Palminger, Rocko Schamoni)

sondern vor allem dessen Mangel an «realness», «skills», «attitude», «originality» etc. – kurz: dessen als solches gerade *nicht* gewolltes, geschweige denn inszeniertes Authentizitäts-ästhetisches Unvermögen.

Schließlich bleibt durchaus fraglich, ob die Fake-Kategorie überhaupt an ein bestimmtes Material bzw. dessen genuine «Un-/Echtheit» zu knüpfen sei. Entstehen nicht viele, womöglich gar die meisten Fakes quasi kollateral? Als Format- bzw. Medialeffekt der Art, dass jemand/etwas aus seinem ursprünglichen Kontext in einen anderen verpflanzt wird (resp. sich verpflanzen lässt), worin er/es zwangsläufig inauthentisch wirken muss – wie mancher Jazz-Gigant in den von seinen Produzenten aufgespannten Geigenhimmeln oder der rebellische Underground-Song im Werbespot des Großkonzerns.

So verworren der reale Wortgebrauch jedoch auch immer sei, ihn terminologisch bändigen zu wollen, bezeugt im Fall des Fakes bloß, dass man dessen Faszinosum nicht begriffen hat.

3. WO ABER FAKE IST ...

Doch keine Sorge: Der enzyklopädische Versuch oben war selber bloß ein Fake. In Wahrheit kümmert sich kein Mensch um «Fake»-Definitions- oder Abgrenzungsfragen. Wozu auch? Und auf welcher Basis?

Zwar ist die Ambivalenz von Authentizität und Inauthentizität in jeder Rollenkonvention des Darstellens, Erzählens, Regierens, Liebens usw. von jeher angelegt – und damit auch die Möglichkeit wie der Verdacht des Fakes. Doch spätestens mit den modernen Massenmedien (Kino, Radio, Tonträger, TV) und den dazugehörigen Akteuren (Stars) und Formaten (Spielfilm, Pop) ist diese Ambivalenz zur Norm geworden – und die Trennung zwischen Fake und Nicht-Fake dementsprechend müßig. Dass der frühe, «authentische» Elvis, der für seine Mutter eine Single aufnimmt, genauso bzw. genauso wenig «Elvis ist» wie der späte, «gefakte», der im Glühbirnen-Anzug durch Las Vegas irrlichtert, definiert geradezu das Popstar-Sein.

Vollends halt- und uferlos wurde die Fake-Kategorie dann mit Beginn der Postmoderne, deren Markenkern ja nicht zuletzt darin bestand, alles, was ihr ins Visier kam, wahlweise – in der sogenannten «Theorie» – als Fake zu denunzieren oder – in praxi – ihrerseits zu faken. Gegen vorausgegangene Hypostasierungen des «Authen-

tischen» wurde so, weit über die berechtigte Kritik hinaus, pauschal das «Inauthentische» hypostasiert.

Zunächst bloß feuilletonistisch etabliert, hat sich die so entstandene Fake-Hegemonie seither im Zuge der rasanten Digitalisierung und Virtualisierung der Lebenswelt gewissermaßen nachholend de/materialisiert. Und so bewegen sich zumindest die jüngeren Mittelschichten der westlichen Industrienationen mittlerweile in weitgehend geschlossenen Systemen aus Fake-Arbeit, Fake-Freizeit und Fake-Beziehungen, eingebettet in Fake-Informationen, Fake-Kultur, Fake-Politik, Fake-Justiz, Fake-Financen und eine nachhaltige Fake-Umwelt. Ungefakt sind, abgesehen vom Display-Leuchten und vom Tod, bloß noch die globalen Oligarchie- und Konkurrenzverhältnisse, die totale Überwachung sowie die daraus resultierenden, immer abstruseren Besitz- und Machtgefälle.

4. ... WÄCHST DAS ECHTE AUCH

Aber gemacht. Weder ist die Lage ganz so düster, noch verläuft die Geschichte ganz so linear. Je genauer man hinsieht, desto klarer treten vielmehr auch die Gegenströmungen hervor. Kein noch so hegemoniales «Unechtes» kommt auf Dauer ohne «Echtes» aus. Und sowie man es nur ein wenig aus den Augen lässt, zeigt es die Tendenz, entweder spurlos zu verschwinden oder aber unversehens als «Echtes» wiederzukehren, sei es als Klassik, Mythos, unmarkierter Standard, Schulorthodoxie oder Historie per se – während zugleich stets auch noch (mehr oder weniger) neues «Echtes» nachwächst.

In der Popmusik zeigt sich dieser Prozess umso pointierter, als sie ihrem massenmedialen Charakter gemäß eigentlich dafür prädestiniert schiene, nach einer kurzen Periode der Kannibalisierung sämtlicher «authentischer» Musikstile unterschiedslos und für immer im Fake-Sumpf zu versinken. Stattdessen eröffnet sich bei näherer Betrachtung ein komplexes Wechselspiel von De-, Re- und Neo-Authentifizierung, wo es – am prominentesten beim Punk, doch nicht nur dort – offenbar möglich ist, dass etwas so komplett und dezidiert als Fake Erfundenes wie die Sex Pistols sich nicht nur zum kanonischen Monument mit eigener Historiografie, Editionsphilologie und Nostalgie-Industrie, sondern zugleich zum Ausgangspunkt einer reichen, teils überaus konservativen Stil- und Wahr-

haftigkeitstradition «verechten» kann – während parallel dazu ganz neue «Echtheits»-Felder, wie die Rave-Kultur und Techno, evolvieren.

So war es jedenfalls einmal ... in jener guten alten komplizierten Popmoderne, als das Faken noch geholfen hat.

5. FRAKTUS

«Fraktus» ist der Name einer seit 2006 vom Hamburger Komiker-Trio Studio Braun schrittweise in die frühen 1980er hineingefakten deutschen Elektro-Pop-Band, deren Urgeschichte und gescheitertes Comeback der gleichnamige Film aus dem Jahr 2012 erzählt.

Der Gattung nach steht *Fraktus* in der Tradition der Band-Mockumentaries. Angestoßen von den realen Beatles mit Richard Lesters 1964er-Fake-Doku *A Hard Day's Night*, reicht sie von Neil Innes' liebevollem Beatles-Pastiche The Rutles (mit gleichnamiger LP und dem Film *All you need is Cash*, beides 1978) über den Genre-Klassiker *This is Spinal Tap* (1984) bis in die Gegenwart. Formal führt sie die Linie der erfundenen Musiker (wie Peter Schickeles P. D. Q. Bach) bzw. Pop-Fakes (von Frank Zappas teenkitsch-seligem 1950er-Pop-Fake *Cruising with Ruben and the Jets* von 1968 bis zum Wahren Heino) mit dem humoristischen Zweig des massenmedialen Pseudo-Dokumentarismus seit Orson Welles' *War of the Worlds* (1938) zusammen.

Der «Fraktus»-Film nun übernimmt von *This is Spinal Tap*, dessen Gags teils auch direkt transferiert werden (etwa die notorische «Hello Cleveland!»-Sequenz), die Dreiteilung zwischen der Doku-Präsentation von historischem Material, aktuellen Zeitzeugen- und Experten-Interviews sowie einer Scripted-Reality-TV-Spur des Reunion-Geschehens. Im Gegensatz zu *Spinal Tap*, wo die Ebenen sich durchgängig überlagern, setzt *Fraktus* jedoch einen klaren Schnitt zwischen straff einleitendem History-Block und epischer Gegenwartshandlung.

Im ersten Teil läuft alles ganz nach popmodernem Plan: Detailverliebt werden die typischen Stadien des 1980er-Synthi-Pop («vom Experiment zum Kommerz»), die damaligen Dokumentations- und Präsentationsformate (vom grisseligen Super-8-

**... mehr erfahren Sie
in Heft 5/2014!**