

(10) Abstiege der Musik

Faurets Klaviermusik ist von einer falschen Süßlichkeit, die eigentlich nur für den partikularen Nationalgeschmack, weil dessen Ausdruck, erträglich und sogar unbemerkbar ist. Eine Art schamloser Selbstgenuß des Partikularen, eine Art schmutziger Privatisierung der höchsten Ausdrucksarsenale traditioneller Kunstmusik.

An sich war kein Nationalgeschmack davor gefeiert, und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein konnte man sagen: jedes europäische Volk liebe sich in seiner Volksmusik am tiefsten und einzigsten. Seither lieben wir mehr das Fremde: fremdklingende Volksmusiken, weil wir die eigenen zu Überdruß und Mißverwendung geführt haben.

Diesem Fremdgehen kommt zupaß, daß die europäischen Volksmusiken sich so ziemlich auf gleicher ästhetischer Werthöhe ergingen, und ein Kampf um die Palme der besten nur ein Krieg um der Völker Bärte gewesen wäre. Von und an diesem zehren und zerran allerdings die Secondhand-Produkte unserer Song-Conteste.

Ein gebildeter Franzose, mit Berlioz, Ravel und Debussy aufwachsend, hört wohl bis heute nicht das Hohle und Nachgetragene der Musik seiner Heroen; er wächst in seiner Geschmackstradition geborgen auf wie ein Kind in den Fängen seiner Muttersprache. Und nicht nur jedes spezielle und individuelle Urteil über Musik, auch jeder Kompositionsakt war durch die Zirkel der nationalen Geschmacksbildung hermetisch gesichert.

Ein Zirkel, der jedem der vielen nationalen Kunstmusikgeschmäcker des alten Europa Universalität und Vollendung zu garantieren schien, indes dieser Schein doch zugleich in viele auseinanderging, ganz und gar nichtegalitär und nichtdemokratisch, weil in einen Kosmos universal vergleichbarer Sprachen führend, in dem keineswegs ein falscher Kampf um die Palme, ein sinnloser um den Bart falscher Geschmackspropheten tobte. Nicht zufällig dachten die späten Franzosen des 19. Jahrhunderts ausgerechnet an Wagners Musik von der Privation ihrer nationalen Partikularität genesen zu können; sie hörten nicht, daß die Wagnersche Musik bereits auf das Verhängnis einer reflektierten und sich wollenden Nationalität eingeschworen war.

Im 20. Jahrhundert gelangen alle nationalen Partikularitäten im Reich der Musik an ihr Ende; sie bleiben in ihrer Unüberbietbarkeit stehen wie alte Lokomotiven in ihren Museumshallen, die man bisweilen noch einmal auf Nostalgiegeleise stellt, um ihr rührendes Bild in altertümlicher Bewegung zu genießen.

Treten Volksmusik und Kunstmusik in das Stadium ihrer „internationalen Sprache“ ein, dort als Pop, hier als individualistisches Klangkauerwelsch, dann ist eine Weiterentwicklung dessen, was wir modern „ästhetisches Wertniveau“ zu nennen pflegen, nichts als eine erlaubte, weil marktfördernde Illusion.

Was den französischen vom türkischen, den italienischen vom schwedischen, den österreichischen vom ungarischen Pop trennt, ist unendlich weniger als jenes qualitative Quantum, das die Tänze und Lieder der vormodernen Volksmusiken Europas voneinander schied und scheidet. Daher ist auch der Stoff, aus dem die Träume einer „Weltmusik“ gewirkt werden, so hanebüchen dürftig, er entbehrt jener Zirkel von Naivität und bestimmter Partikularität; in den Künsten wird das Allgemeine nur über das Besondere erreicht, niemals umgekehrt über Postulate und Appelle von Welt.

Daß eine große französische Kunstmusik erst im 19. Jahrhundert möglich wurde, als nämlich die Tonalität ihre lebendige Organizität als universale Kunstsprache allmählich verlor, ist so wahr wie das Urteil, daß Rameau, Lully und Couperin der Musik Vivaldis, Händels und Bachs nicht das Wasser reichen können. Sind andere Quellen, sind andere Ströme und Meere möglich. Und nicht beliebig andere wie im Beliebigkeitsarkanium der Musik von heute.

Dezember/2005