Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 52 (1972-1973)
Heft: 5

Artikel: Musikkritik, heute
Autor: Ringger, Rolf Urs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162760

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nicht dass Zweifel und Frage in diesem letzten Buch zugunsten einer forcierten, gespielten Sicherheit verschwiegen wären! Ja, im 1971 geschriebenen Aufsatz «Von den Grenzen der liberalen Toleranz» fordert er geradezu den Verzicht auf einen sicheren, ein für allemal gewonnenen Stand. Er entwirft das Bild eines – zukünftigen – «radikalen Liberalen», dem er zutraut, dass er das Erbe der «alternden Junglinken» antreten könne. Dabei löst er den Liberalismus völlig aus seiner ökonomischen Verflechtung, lässt ihn aus einer traditionsbeschwerten, sicheren Position zu einer Haltung der Offenheit und der immer neu zu fällenden Entscheidungen werden. Auf Sartre zurückgehend wie so oft, definiert Améry den radikalen Liberalen als den «zur Freiheit verurteilten politischen Menschen»[4].

«Er ist in seiner hier beschriebenen Situation das strikte Gegenteil dessen, was man ihm nachsagt. Er ist nicht gemässigt, nicht gesichert, nicht beruhigt.»

Auch hier also eine Position der Unsicherheit und Unruhe – aber nicht in ihrer Schwere gezeigt, sondern zur Forderung erhoben: der Resignation des Rückblickenden und Bedenkenden, wie sie die «Unmeisterlichen Wanderjahre» zeigen, tritt hier der Mut dessen entgegen, der sich – immer noch – verpflichtet fühlt, «dans le coup» zu sein.

[1] Jean Améry, Jenseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten, Szczesny-Verlag, München 1966. – [2] Über das Altern, Revolte und Resignation, Klett-Verlag, Stuttgart 1969. – [3] Unmeisterliche Wanderjahre, Klett-Verlag, Stuttgart 1971. – [4] Widersprüche, Klett-Verlag, Stuttgart 1971.

ROLF URS RINGGER

Musikkritik – heute

Fakten und Funktionen der Musikkritik

Allzu breitgewalzt ist die Phrase, wonach Musikkritiker nur werde, wer es als Musiker zu nichts gebracht habe und als Merker an seinen erfolgreicheren Kollegen nun zu rächen suche, was ihm vom Schicksal vorenthalten worden sei. So gilt Musikkritik – im Gegensatz zu Literatur- oder

Kunstkritik – als Ersatzbetätigung. Damit wird der Musikkritiker in Parallele gesetzt zum Orchestermusiker: Wie kaum ein Musikstudent es sich träumen liesse, je am letzten Pult eines Provinzorchesters mitzugeigen, so wenig möchte er sich vorrechnen, sein Leben einmal mit Rezensionen über Klavierabende und Operettenaufführungen zu verdienen. Eigenartig, dass eben Orchestermusiker am säuerlichsten gegen Musikkritiker reagieren.

Am Image des Musikkritikers scheint ein Makel zu haften. Das Urbild vom mit sich selber unzufriedenen Kritikaster mag in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegt worden sein mit der Beckmesser-Figur des impotenten Juden, als Wagner in den «Meistersingern» den ihm verfeindeten Wiener Musikkritiker Hanslick anfänglich mit Hans Lick parodieren wollte: Wer nicht dazugehört und nicht aufgenommen wird, dem bleibt nur die Kritik am anderen. Der Musikkritiker scheint also der engstirnige Besserwisser zu sein, das konsequente Anti.

Damit wird die Vorstellung von der Person blind auf die Möglichkeit der Sache übertragen. So bleibt Musikkritik zu eng begrenzt in der heutigen Erfahrung: es ist der kasuelle Tagesjournalismus, der «unter dem Strich» das Dasein des geduldeten Lückenfüllers fristet. Dabei misst sich ihre Funktion meistens nur an sich selber und verdeckt sich die Sicht ihrer Deszendenz wie ihrer Kapazität.

Musiker und Kritiker

Die erste Reflexion über Musik findet sich bei Pythagoras, dem die Harmonie der Sirenen als Abbild des Kosmos erschien. In Platons «Politeia» reflektieren sich Staat und Musik. Augustins Dialoge «De musica» sinnieren über Musik als Funktion der Kirche. Aus der Verstrickung mit Mathematik, Philosophie, Theologie beginnt Musik sich erst im späten 17. Jahrhundert zu lösen. Die Aufklärung ist denn auch die Wurzel der Musikkritik im heutigen Sinn. Matthesons «Critica musica» nimmt 1722 die Natur als Vorbild der Kunst; Scheibes «Critischer Musicus» verurteilt 1737 die Musik des alten Bach, indem sie mit der Schwülstigkeit der Lohensteinischen Poesie verglichen wird.

War Musik einst mit Kirche oder Fürstenhof verflochten, so wächst sie nun aus ihrem eigenen Gegenstand heraus: der der Musik – und der Künste im weiteren. Mit der Musik aber auch die ihrer Reflexion: die der Kritik. Es sind Kantoren, Instrumentalisten, Komponisten – also Musiker.

Die ersten musikkritischen Zentren um 1800 waren Berlin und Leipzig, später auch Paris. E. Th. A. Hoffmann machte Aufsehen mit seiner Besprechung von Beethovens Fünfter in der Vossischen. C. M. v. Weber

schrieb selbst nach dem «Freischütz» noch Kritiken. Robert Schumann wurde zum Entdecker von Chopin und Brahms. Hector Berlioz journalisierte während vierzig Jahren. Heinrich Heine schrieb für die Augsburger Allgemeine Zeitung und wurde von Richard Wagner in dessen Pariser Berichten für die Dresdener Abendzeitung persiflierend kopiert. G. B. Shaw setzte sich unter dem Pseudonym «corno di bassetto» rückhaltlos für Wagner ein. Hugo Wolf zog sich im Wiener Salonblatt den Hass aller Brahmsianer zu. Claude Debussy versperrte sich durch seine Bekenntnisse zu einem unbedingten Ästhetizismus lange die Ausbreitung seiner Kompositionen.

Musikkritik blieb hier personell verfilzt mit Musik oder – deren Schwesterkunst von Homer bis Stockhausen – Literatur. Dabei war es keine Ersatzbeschäftigung. Wagners musikschriftstellerisches Œuvre bildete selbst zur Zeit der Arbeit am «Ring» seine Hauptbetätigung.

Kritik an sich

Diese Vermengung von Produktion und Reflexion wird in der heutigen Musikkritik als suspekt verschrien. Der Zug zur Arbeitsteilung vom Hilfsarbeiter bis zum Hochschulprofessor scheint auch die Künste erfasst zu haben. Es ist der Glaube einer Kunst-an-sich – und darum Ideologie. Nicht umsonst datiert er aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg und gibt sich betulich als Anti-Dixneuvième. Die Produkte sind Folklorismus, Jugendmusik, Neoklassizismus; verständlich, wenn dabei Wagner wie das rote Tuch auf den Stier wirkt. Darüber liesse sich – angesichts der Avantgarde – mit Schweigen hinweggehen, hätte die Meinung sich nicht an Konservatorien und Musikhochschulen in Anschauung und Konspiration festgehakt: also bei der Jugend. Denn noch gibt es Komponisten – und zwar nicht nur in der älteren Generation –, die genüsslich darauf hinweisen, stets nur Musik, aber nie über Musik geschrieben zu haben, während es allmählich doch jedem komponierenden Klavierlehrer aufgegangen sein sollte, dass heute die Künste nicht nur in sich, sondern auch gegeneinander – ideell und materiell – zusehends konvergieren: nicht umsonst nahm erst kürzlich ein Musikstück die eigene – hypothetische – Kritik zum Anlass der Komposition – ein Verfahren, wie es in Literatur und Bildnerei schon vorher angewandt worden ist. Die primitivsten Anwürfe gegen die Avantgarde gehen von jener Seite denn auch heute noch dahin, dass Komponisten wie Boulez und Stockhausen es nötig hätten, ihre Musiken verbal zu erklären, begründen, verteidigen. Damit decken sie sich mit der Meinung, dass Kunst stets noch für sich: als Schmuck, Zusatz, gewissermassen als Feiertagsbeschäftigung zu rangieren habe.

Den auf sich selbst gestellten Komponisten gibt es nicht mehr. Was in der Literatur seit Jahrhunderten als Doppelbetätigungen überliefert wird, scheint in der Musik zum Anstoss zu reizen. Daran schimmert der feudalistische Zwangswille zu einer gottgewollt-lebenslangen Zuordnung durch. Es sind Relikte eines mittelalterlichen Ständetums: tatsächlich waren die Musiker zu einer Zeit schon zünftisch organisiert, als die Dichter noch als Sekretäre, Diplomaten, Höflinge in kirchlichen oder fürstlichen Diensten sich eine Sinekure suchen mussten.

Aber das Ideal einer funktionalisierten Normierung erinnert an Lichtenbergs Wort, wonach, wer nur Chemie verstehe, auch diese nicht verstehe. So sind im 20. Jahrhundert subtilste Kritiker aus der Schönbergschule hervorgegangen. Sie waren nicht deswegen ihren Kollegen oft überlegen, weil sie vorher mittelmässige Komponisten gewesen waren, sondern weil die Einsicht in die Beschränkung des Materials ihnen eine Dimension ermöglichte, die einem Nur-Akademiker hätte verschlossen bleiben müssen. Schönbergs antithetisches Verfahren im Tonmaterial war da – bei aller Transformation – zu einem der Sprache geworden.

Niveau

Tatsächlich darf behauptet werden, dass Musikkritik heute oftmals ohne ausreichende Kompetenz betrieben wird. Schwierig zu entscheiden, ob dies in früheren Generationen anders gewesen ist: es liegen zwar manchmal noch die Kritiken vor – wie etwa Hanslicks zwölfbändige Ausgabe –, aber nicht mehr die kritisierte Interpretenleistung, so dass eine Konfrontation ausbleiben muss. Doch selbst in Städten mit langer Kritikertradition, wie etwa Berlin und Wien, schreiben – sogar an renommierten Blättern – oftmals Kritiker, welche von den Kritisierten nicht ernst genommen werden. So will man die Aussagen berühmter Interpreten, wonach sie – mag's Pose sein, mag's den Tatsachen entsprechen – nie Kritiken läsen, ihnen abnehmen, denn die Anstrengung der Kritiker steht zur – gelungenen oder auch im einzelnen oder im ganzen missratenen – Leistung des Interpreten in solchem Missverhältnis, dass selbst Berührungspunkte sich kaum mehr ergeben mögen.

Kritik – im Sinn von ur-teilen, be-greifen – kann schon deshalb sich nicht mehr einstellen, weil es vielen Musikkritikern an den intellektuell-bildungsmässigen Voraussetzungen mangelt. Darf für den Literatur- oder Kunstkritiker ein Studium in Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte vorausgesetzt werden, so gibt die Musikwissenschaft keine Grundlage für Musikkritik. Sucht sich zwar in neuerer Zeit die Literaturwissenschaft mit wohlbehütetem Superioritätskomplex immer bestimmter von der Literatur-

kritik abzusetzen, so liegen bei der Musikwissenschaft die Problemstellungen vorwiegend nicht im Ur-teilen: Solch komplexe – und teilweise auch sich widerstrebende – Wissensgebiete wie Akustik, Notationslehre, Editionspraxis, Kunstphilosophie, Tonpsychologie, Satzlehre, Aufführungskunde sind quantitierend-messend zu begreifen. Deshalb bleibt Musikwissenschaft – wenigstens wie sie, im Gegensatz zu amerikanischen, an europäischen Hochschulen betrieben wird – eine historisierende Disziplin; darüber helfen auch gelegentliche Vorlesungen über Impressionismus und Folkloristik nicht hinweg. So kommt es selbst an auflagestarken Zeitungen vor, dass Amateure sich über Musik auslassen: Germanisten, welche sich ihrer frühkindlichen Klavierstunden erinnern, Juristen, welche ihren nüchternen Alltag durch Musisches zu neutralisieren suchen, Modejournalistinnen, welche ihre Zuständigkeit für die Ausstattung aufs Musikalische ausdehnen.

Klischees

Die Verbindung von schöpferischer Einfühlungsgabe und sprachlicher Gestaltungskraft – die Musikschriftsteller im Range von Schumann, Wagner, Busoni, Schönberg, Boulez hervorgebracht hat – könnte die ideelle Grundlage abgeben für kongeniale Kritik. Es ist ein offenes Geheimnis, dass in Westeuropa die Musikkritiker, welche voll genommen werden dürfen, an ein, zwei Händen aufzuzählen sind; was in Moskau, Tokio, Buenos Aires geleistet wird, muss sich mitteleuropäischen Erfahrungen entziehen und kann deshalb nicht gewertet werden. So bleibt denn Musikkritik meistens auf dem Niveau des Informierens: der Leser soll den Eindruck haben, mit dabeigewesen zu sein. Dadurch wird der Kritiker zum blossen Rezensenten: in der Resignation, nur für heute geschrieben zu haben, nimmt er in Kauf, schon morgen überholt zu werden.

Im vornherein um Einverständnis buhlend, nimmt er denn die Sprache des Publikums an statt diejenige des Œuvres. Dabei droht ihm die Gefahr von Sprechmünze, Jargon, Klischee. So bescheiden sich denn die Kritiker mit Epitheta wie «faszinierend», «attraktiv», «erfreulich», «eindrücklich», «bedeutend», «wichtig». Da palavert sich von «künstlerischer Überlegenheit», «klanglicher Akuratesse», «kultiviertem Musizieren», «edlem Erlebnis». Man spricht vom «gewichtigen Repräsentanten», ohne zu erklären, wer durch wen repräsentiert wird, oder von der «ausgewogenen Darstellung», ohne zu durchleuchten, was durch was ausgewogen worden ist. Es heisst von «frischer Dynamik», als ob die Kraft sich anders als durch Stärke ausdrückte, oder von «natürlichem Klang», wie wenn es nicht zum Wesen einer Komposition gehörte, eben durch Kunst hervor-

gebracht zu werden. Das höchste Lob, das einem Hiroshima-Stück übergehängt wird, ist, dass es «geschlossen» wirke, während einer Neoklassizisten-Kantate unterschoben wird, dass sie «ausdrucksstark» sei. Noch sind die Rezensenten nicht ausgestorben, die glauben, es sei eine Musik charakterisiert, wenn man sie als «dodekaphon» bezeichne, oder die zu einer Uraufführung lediglich feststellen, dass sie in allen Parametern «seriell» bestimmt sei – als ob damit etwas gesagt wäre.

Doch neben Zeilenschinderei macht sich Gängelei breit, wenn von «vorgegebener, verbindlicher Tonsprache» oder von «unveräusserlichem, sanktioniertem Kunstbesitz» geschwafelt wird – wie wenn es jemals so etwas gegeben hätte. So wird auch stets noch der Spruch vom «einflussreichen Künstler» vorgebetet, wobei dem Kritiker offenbar nicht aufgegangen ist, dass es – auch im Musikbetrieb – nur zweierlei Künstler gibt: solche, die an der Macht, und solche, die nicht an der Macht sind. Ausdrücke wie «Aussage», «Verwurzelung», «ganz und gar» sowie «samt und sonders» erinnern an eine Zeit, als Kunstkritik – als verfemtes Produkt von «dekadent, zersetzenden Elementen»: damit waren die meist jüdischen Kritiker gemeint – durch «Kunst-Betrachtung» ersetzt wurde; so wie heute noch ein Kritiker mindestens einmal die Woche von «urgesundem Musizieren» plappert und offenbar noch nicht gemerkt hat, dass der «Tristan» schon vor mehr als einem Jahrhundert zu wirken begonnen hat.

Naivität schlägt den Kritiker vollends dann, wenn ein «rein musikalischer Standpunkt» surrogiert wird, als ob Musik nicht seit jeher mit Theologischem, Philosophischem, Soziologischem durchsetzt – oder überhaupt erst davon bedingt – gewesen wäre. So gibt es Kritiker, welche glauben machen wollen, alles Übel in der heutigen Musik komme daher, weil es – wie sie es nennen – «keinen einheitlichen Stil» mehr gebe – als ob jemals ein uniformierend-verbindlicher Kodex all das fixiert hätte, was zwischen Hammerfest und Catania gestrichen und geblasen wird, und als ob sich nicht spätestens seit dem Cinquecento soziale, geographische, temporäre Unterschiede aufzeigen liessen – auch und eben zur Zeit des zum Schulbeispiel entwürdigten Mozart –: Unterschiede von oben und unten, Norden und Süden, vorher und nachher.

Kritiker, die sich – spiel- oder stimmtechnisches Wissen posierend – etwas weiter vorwagen, sprechen von «ungeigerisch» oder «nicht sängerisch» und arrogieren damit einem Instrument oder Vokalpart eine ihm für alle Zeiten und Breitengrade immanente Spielweise, deren Grenzen und Möglichkeiten ein für alle Male fixiert seien: als ob nicht viele Passagen im Strauss-Orchester noch vor sechzig Jahren als «unspielbar» gegolten hätten, aber heute bereits von jedem Konservatoristen prüfungsweise abge-

fordert werden, oder als ob Webernsche Lieder von ihren Uraufführungs-Interpreten nicht als «gesundheitsschädigend» verschrien worden wären, inzwischen aber von jeder Debütantin als Intonationsprobe hingelegt werden müssen. So wird denn neueste Musik noch vorzugsweise als «ausgefallen», «überspitzt», «extrem» abgetan oder als «Randerscheinung», «Experiment» in den Bereich des Unseriösen verwiesen, statt dass darzulegen unternommen würde, was von was und in bezug auf welche Norm sich abhebt. Doch wer für den Fortbestand abendländischer Kultur sich verpflichtet fühlt, stellt bei jeder Uraufführung gleich die Frage, ob denn deren Stil oder Manier «entwicklungsfähig» seien, als ob es die Aufgabe einer Nouveauté wäre, gleich das Rezept für den Abklatsch der nächsten hundert Jahre mitzuliefern.

Weltblindheit poltert dann daher, wenn eine Komposition in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts belobigt wird wegen ihrer «sinnvollen Harmonik», dem «kultivierten Klang», «tonaler Struktur», «nobler Form», und der Komponist es sich als besonderes Verdienst anrechnen lassen muss, wenn er «seine persönlichen und weltanschaulichen Sorgen nicht in Gestalt misstönender Klänge mitzuteilen bestrebt ist». Der eine preist «sicheres Handwerk», der andere «überlegenen Geschmack», dieser die «prägnante Fuge», jener das «heitere Scherzo» – als ob – in Abwandlung eines berühmt gewordenen Diktums – nach Auschwitz und Nagasaki sich noch Scherzi schreiben liessen. Als der Weisheit höchster Schluss wird vom «Tanz-Rondo» eines weiss Gott drittklassigen Komponisten berichtet, dass es «Eingänglichkeit mit neuer Aussage» verbinde, was einer Contradictio in adiecto nahekommt, weil Vertrautheit nun einmal eben Wiederholung voraussetzt.

Doch das Klischee wirkt nicht nur von unten herauf, sondern auch von oben herab: der Floskel des Après antwortet die des Avant. Hier lauten die Schlagwörter «legitim», «stimmig», «kompetent», «verpflichtend». Der eine wird zur «säkularen Erscheinung» gestempelt, der andere repräsentiert «heroische Zeiten». Das begehrteste Epitheton einer postwebernschen Komposition ist stets noch «dialektisch». Unterscheidungsvermögen geht über in Zahlenmystik: so wird von den drei Wiener Klassikern kurzweg auf die Schönberg-Trias projiziert; kein Wunder, wenn es da – solange sie noch nicht gegenseitig verfeindet waren – eben nur drei Darmstädter Repräsentanten geben durfte – die anderen wurden lexikographisch ausgeschieden, angeblich entweder als mindere Stufe, beispielsweise: Pousseur, oder anderen Anspruchs, beispielsweise: Henze, der sich tatsächlich erst Jahre nach dem Bruch mit der Avantgarde stilistisch vollends davon gelöst hat.

Hier wechseln Entscheidungen, was erlaubt und was verboten, so rasch

wie die Kodizes im Darmstädter Zirkel. Persönlichstes vergiftet auf einmal einst stramme Parteigängerei, wobei sich zwischen den Zeilen nur zu deutlich ablesen lässt, wer mit wem beim Wein in Streit geraten ist: Nono wird dabei zum alten Hut, Boulez zum süsslichen Kitsch, Stockhausen zum sturen Akademiker. Offenbar ohnehin seit Geburt zur zweiten Garde verdammte Anhänger sind «ominös», deren Schüler «undiskutabel». Die Kopfjägerei nach den letzten Resten einer subjektivistisch-feudalen Fiber erinnert an den jugendlichen Anarchisten, der jedem, welcher noch ein Goldstück auf sich trägt, am liebsten den Kapitalisten-Bauch aufschlitzen möchte.

Après oder Avant: Jugend schützt vor Klischee nicht. Dort wie hier triumphiert falsches Einverständnis über richtiges Missverständnis – also Ideologie. Kein Wunder, wenn auch weiterhin in Kategorien verhandelt wird: Mozart der Apollinische, Beethoven der Titanische, Wagner der Theatralische, Mahler der Eklektische, Schönberg der Intellektuelle, Webern der Zerfasernde, Hindemith der Akademische, Henze der Mediterrane. Vom «barocken Bach» oder vom «klassischen Brahms» zu reden, ist so tautologisch, wie wenn in Todesanzeigen vom «tragischen Unglücksfall» die Schreibe ist. Doch während das Klischee auf der Schallplatten-Hülle aus Marketing-Absichten steht, so bedeutet es in der Musikkritik das Posieren einer Simplizität, wo keine ist.

Das «Wir»

Einer der beliebtesten Vorwürfe gegen die Musikkritiker ist der der Arroganz. Heutzutage wohl zu Unrecht: was Psychologie schon längst als Ich-Schwäche definiert, ist auch in der Musikkritik zur Anbiederung ans Kollektiv geworden. Ihr Ausdruck ist – paradoxer- und bezeichnenderweise – der Plural Majestatis: das «Wir». Wo das «Man» die Kühnheit der Objektivation oder das «Ich» das Bekenntnis zur Einzelmeinung – und damit auch zum möglichen Fehlurteil – eingestehen, sucht sich das «Wir» durch Fahnensicherheit abzudecken. Einerseits gibt es sich im Brustton gildenhafter Überheblichkeit, andrerseits verschanzt es sich hinter der Feigheit posierter Bescheidung. Wie nahe – wieder eine Erkenntnis der Psychologie – aber Minoritäts- und Majoritätskomplex beisammen sind, beweist eben die Regression zum «Wir». So steht einerseits in einem sonst zu Recht gerade wegen des Muts zur Wertsetzung beachteten Musiklexikon beim Artikel über die moderne Oper als der Weisheit letzter Schluss, dass die einzelnen Œuvres nur erwähnt, aber nicht eingestuft werden könnten, wobei, sans gêne, Menotti eben neben Berg zu stehen kommt. Andrerseits setzt etwa die Bemerkung, dass «es an diesem Abend keinen falschen

Ton gegeben habe», nicht nur gründlichste Werkkenntnis, sondern auch untrüglichste Gehörserfahrung voraus, was von jedem Eingeweihten mit Respekt quittiert würde, wenn dahinter nicht blosse Schulmeister-Autorität protzte.

Zwischen Supra und Infra: man weiss, dass Musikkritik – und nicht nur in Provinzblättern – selbst «unter dem Strich» oftmals nur geduldet ist. Schwierig auszumachen, ob dies zusammenhängt mit dem verbreiteten Schwund des musikalischen Interesses oder mit der mangelnden Versiertheit der zuständigen Redaktionsstellen. Durch den Mangel an Zeit, Raum, Achtung steht eben ein Schlagwort, wo nur Ausführlichkeit einen Sinn zu stiften vermöchte. So ist jeweils in schludrig-oberflächlichen Rezensionen beim Hinweis auf die «Rücksicht aus Platzgründen» nicht auszumachen, wer mehr zu bedauern ist: der Leser, der Kritiker oder gar das Publikationsorgan. Bezeichnend, dass es Redakteure gibt, welche den Grundsatz verfolgen, positiv besprochene Veranstaltungen grossformatig-gewichtig herauszustellen, negativ beurteilte aber nebensächlich-beiläufig in der Unauffälligkeit verschwinden zu lassen. Da spukt noch die Vorstellung von der Verpflichtung zur «aufbauenden Kritik», wonach das Lob über den Tadel zu stellen sei – als ob es Aufgabe der Kritik wäre, dadurch gewissermassen als Funktion der Reklame zu fungieren.

Würdigungen

Kein Wunder, wenn statt des Urteilens immer mehr das Würdigen bevorzugt wird: es enthebt den Rezensenten nicht nur der Mühe des Nachdenkens, sondern möglicherweise auch der Aversion des Beurteilten. Kritiker sind in «Gedenkblättern», «Rückblicken» und ähnlich peniblen Institutionen jeweils rasch bereit, nachzuholen, was sie zu Leb- oder Jugendzeiten des Künstlers versäumt haben. Doch bleibt es meistens nur bei einer Aufzählung von Lebensdaten, Werknummern, Ehrungen und Titeln, wobei der Musiker vor lauter Würde auf eine Würdigung verzichten muss, die eben das Aufzeigen von spezifischen Leistungen und persönlichen Einflüssen wäre. Festtags-Reden: es sind gehobene Trinksprüche, statt mit dem Bierglas eben mit dem Musiklexikon in der Hand. Verständlich, wenn sie nachher in Leinen gebunden vorgelegt werden – gepflegte Fotobände mit liebevoller Vita: der Künstler zu Hause, am Dirigentenpult, vor den Studenten, über dem Schreibtisch.

So gibt es Redaktionen, die einen besonderen Referenten dorthin delegieren, wo von vornherein beschlossen worden ist, aus politischen, kommunalen, charitativen oder persönlichen Rücksichten wohlwollend-positiv zu

informieren – meistens entweder einen pensionierten Skribenten, der nichts mehr zu gewinnen, oder einen ambitionierten Studenten, der noch nichts zu verlieren hat. Dies entspricht einem – auf seine Art: tatsächlich – bewussten Journalismus, wenn Uraufführungen avantgardistischer Musik in der Notizen-Rubrik gewissermassen in Paranthese übergangen, dafür aber Wagner-Festivals ganzseitig hochgezogen werden – nicht unähnlich, wenn politisch-literarisch heikle Neuerscheinungen einem unbekannten Mitarbeiter überbunden werden, während der zuständige Redaktor an jedem 28. August spaltenweise in Verzückung gerät.

Kontinuität herrscht da über Generationen hinweg: wenn der Vorgänger während vierzig Jahren für die Schönberg-Schule wenig Gehör bekundet hat, so wird der Nachfolger während der nächsten vierzig Jahre ebenso wenig für die postwebernsche Welle aufbringen und mit Arglosigkeit – selbst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre – etwa Britten über Stockhausen rangieren lassen – oder: wenn der Seldwyla-Korrespondent jahrzehntelang nur Plattitüden von sich gegeben hat, so wird es auch sein Nachfolger nicht anders halten, denn Musikredaktoren suchen sich ihre Mitarbeiter meistens so aus, dass sie von ihren Subordinierten nicht desavouiert werden. Verständlich, wenn etwa Musikstudenten – und zwar nicht nur in Landstädtchen – vor musikalischen Veranstaltungen scherzweise unter sich ausmachen, wie dieser und jener Kritiker schreiben werde, wobei sie nachher sich meistens bestätigt sehen – nicht unähnlich dem jungen Komponisten, der schon vor der Uraufführung sich zusammenrechnen kann, wie die Kritiken ausfallen werden: der eine spricht lobend, der andere abfällig, der dritte je nach dem, ob man ihn am Vortag freundlich gegrüsst hat oder nicht.

Aufgaben

Seit dem Hochliberalismus – mit dem Aufkommen der reisenden Virtuosen wie Paganini und Liszt – hat sich die Musikkritik immer mehr von der Werk- zur Interpretationsanalyse gewandelt. Das bedeutet: das Ephemer-Akzidentelle steht vor dem Verbindlich-Haftbaren. Bezeichnenderweise ist das parallel verlaufen zur zusehenden Musealisierung des öffentlichen Musiklebens. Ob die Sängerin eine Schwebung zu tief gesungen oder ob der Pianist eine Sekunde zu lange pedalisiert hat, attestiert dem Rezensenten zwar Zuständigkeit des Gehörs, ist aber fürs Publikum deshalb wenig erheblich nachzulesen, weil der aufmerksame Hörer dies selber hat feststellen können und der Künstler hinterher nichts mehr zu ändern vermag.

Das meint: Musikkritik sollte – bei allem Unterschied zwischen Werk-

analyse und Interpretationsbesprechung, welche zwar stets eng verknüpft sind – sich weniger an Einzelfakten halten als an Zustände, Institutionen, Entwicklungen, Konzeptionen. So ist es eine bemühende Disproportion, wenn in einer Provinzstadt das letzte Debütanten-Klavierrezital mit der «Appassionata» und dem «Minutenwalzer» rezensiert wird, in der Radiokritik aber nur vereinzelte, wenn möglich noch von den zufälligen Rezensenten-Vorlieben abhängige Sendungen der E-Musik herausgepickt werden. Kritik hätte da bei der Programmgestaltung im ganzen einzuhaken und sich zu fragen, warum etwa im gleichen Sendezyklus dreimal nacheinander ein Beethoven-Klavierkonzert eingesetzt wird – ob aus Mangel an Zeit, Geld, Interpreten oder bloss aus Gleichgültigkeit. So wie es sinnlos ist, wenn zu Beginn der Konzertsaison jeweils alle Generalprogramme notiert werden – zwar nur als blosse Aufzählung von Komponisten-, Werk-, Interpretennamen –, statt dass untersucht würde, ob die einzelnen Reihen in sich und gegeneinander so ausgewogen sind, dass sie Funktionen, welche sie lauthals vorgeben, auch erfüllen. Musikkritik, die sonst stets nur im nachhinein sich bemerkbar macht, hätte da im vornherein zu sondern, zu führen, zu stimulieren: statt des Reflektierens zählte dann das Institutionieren.

Über den eigentlichen Tagesbetrieb hinausgreifend, müsste Musikkritik seit Jahrzehnten sanktionierte Einrichtungen und Traditionen durchleuchten. So wäre zu fragen, weshalb es nach Willy Burkhards Tod während anderthalb Jahrzehnten nicht möglich war, in der grössten Schweizer Stadt ernsthaften Kompositionsunterricht an einer öffentlich subventionierten Anstalt zu empfangen, während da gelegentliche Kurse über moderne Musik eben bis Straussens «Elektra» reichten und selbst Absolventen von Meisterklassen etwa Komponisten wie Boulez und Stockhausen kaum dem Namen nach kannten, geschweige, was diese Musiker den heutigen Interpreten an technischen, gestalterischen und instrumentalen Komplexen aufgegeben haben. Zudem hätte Kritik etwa den Finger darauf zu legen, warum der Musikchef der einen Rundfunkanstalt jährlich ein Dutzend Konzerte bei der anderen, derjenige der anderen gleichviele bei dieser einen zu dirigieren beauftragt wird, wobei ein solcher Turnus – unter Ausschluss all derer, die keine Gegenleistungen zu bieten imstande sind – sich während Jahrzehnten auf Kosten der Steuerzahler durchexerzieren lässt. So könnte eben das tatsächlich wenig dankbare Feld des Personellen nicht dauernd umgangen werden, wenn etwa zu fragen wäre, warum der gleiche Rundfunkbeamte mit sachlich und sprachlich unhaltbaren «Besinnlichen Musiksendungen» das Radiopublikum während Jahren enerviert oder warum Blockflötenlehrer sich zu Honorar-Doctores emporrelationieren.

Dabei dürfte Musikkritik auch vor Machtgruppen nicht versagen. So

hätte sie – weil die Propagierung der zeitgenössischen Musik sich stets nur an den aufgeführten Partituren manifestiert – zu klären, warum gerade die einen berücksichtigt worden sind und warum die anderen nicht. Damit könnten die Juries veranlasst werden, nicht nur mitzuteilen, aus welcher Anzahl die Auswahl getroffen wurde, sondern die Refüsierung der anderen zu begründen. So liesse sich dann vielleicht durchschauen, wieso der Vorsteher eines mitteleuropäischen Tonkünstlervereins – selber Anhänger eines verstockt-hinterwäldlerischen Neo-Barockismus – erklären konnte, Zwölftonmusik – und was immer er zehn Jahre vor Schönbergs Zentenarium darunter verstand – sei «unseriös» und deshalb eben zu vernachlässigen. Doch kein Wunder, wenn man bedenkt, dass meistens auch Juries nach allen anderen als fachlichen Gesichtspunkten konstituiert werden: nach geographischen, kulturellen, sprachlichen, generations- und schulmässigen. Der über-demokratische Grundsatz des Einmal-ich-dann-einmal-du ist nicht unähnlich etwa der Wahlfarce eines Schweizer Bundesrates.

Funktionen

Zu ärmlich ist der Einwand, deshalb sei Musikkritik nicht mehr möglich, weil sie ohnehin in Subjektivität versande. Das Gegenteil trifft zu: weil es meistens an Subjektivität fehlt – aus Rücksichten auf Personelles, Mangel an Courage, Furcht vor Verketzerung –, will es oftmals zu entschiedener Stellungnahme nicht mehr kommen. Subjektivität und Objektivität – als ob es Aufgabe des Kritikers wäre, ein unumstössliches Urteil zu fällen.

Künstler brauchen eigentlich keine Kritik: sie wissen selber, wenn sie ungenügend sind; bei Stümpern ist Kritik fruchtlos: selbst der wohlmeinendste Rat kann sie nicht erleuchten. Dabei geht der Anspruch an die Kritik meistens von einer falschen Forderung aus: der Kritiker ist weniger bestimmt für die Hebung des Künstlers als für die Veränderung des Publikums. Seine Rolle ist vorerst nicht die des Merkers, sondern die des Vermittlers. So führt das Ziel der Kritik – nach Eliots Worten – zur «Erhellung von Kunstwerken» und zur «Verbesserung des Geschmacks».

Die Aufgabe des Kritikers wäre damit die Bestimmung und dadurch die Förderung der nicht fixiert-anerkannten Werte. Dabei steht Kritik zwischen Fakten und Spekulation – nicht unähnlich dem, was Schlegel in seiner Leipziger Rezension über Lessings «Vom Wesen der Kritik» meinte mit der Stellung der Kritik «als ein Mittelding der Historie und der Philosophie». Deshalb arbeitet der Kritiker mit Argument, Gegenargument und Vergleich. Der schlüssige Beweis muss ihm im Ästhetischen versagt blei-

ben; er begnügt sich mit dem erhellenden Hinweis. Dabei gelingt ihm in Glücksfällen die Charakterisierung des Kunstwerks: wertfrei, wie es die Psychoanalyse schon vor Jahrzehnten von der Phänomenologie übernommen hat.

Oftmals wird damit – wie schon Hebbel darauf hinwies – «Kritik wieder Produktion». Kein Wunder, wenn dabei die schneidend-gescheitesten Kritiken nicht stets auch die luzid-zutreffendsten sind. So lauert denn gerade bei den Star-Kritikern die Gefahr, ob der narzisstischen Freude an der eigenen Brillanz über den Gegenstand hinaus- und damit an ihm vorbeizuzielen: da wird Kunstkritik zu Exhibition und erinnert an Alfred Kerr, der behauptet haben soll, dass Rezensionen weder um des Publikums noch um des Rezensierten, sondern um des Rezensenten willen verfasst würden.

Dabei wäre eine Honorierung der kritischen Leistung zu fordern: eben nicht nur ein Preis der Kritik, sondern auch einer für Kritik. Die Medaillen – einst den schöpferischen Musikern vorbehalten – sind schon seit einiger Zeit auch an die Interpreten übergegangen, denn so viele preiswürdige Komponisten gibt es gar nicht. Doch erschöpft sich zusehends auch der Vorrat an Interpreten, so dass man vielenorts schon bei den Klavierlehrern angelangt ist. Die nächsten müssen – sinnigerweise – die Kritiker sein – aus der Einsicht, dass ein überdurchschnittlicher Kritiker fürs Musikleben stets noch mehr leistet als ein unterdurchschnittlicher Musiker.

Damit würde Musikkritik auch äusserlich nicht mehr sekundär, sondern aequo loco betrachtet – nicht unähnlich Schumanns Forderung in seiner «Zeitschrift für zukünftige Musik» nach Redakteuren vom Range des «blind gewordenen Kantor an der Thomasschule» und des «taub in Wien ruhenden Kapellmeisters». Nur: dazu fehlt es nach wie vor an einer Kritik der Kritik. Doch müssig, danach zu verlangen, denn diese Jury wäre – es ist zu befürchten – ebenso nach drittrangigen Gesichtspunkten zusammengesetzt wie die schon bestehenden und deshalb von vornherein zwecklos.

Trotzdem – oder gerade deswegen – sind die Anforderungen an den Musikkritiker nicht hoch genug zu stellen. Er sollte – selbstverständlich mit gründlichen Kenntnissen und Praxis in Musik – nicht nur umfassend gebildet, sondern auch interessiert sein. Versteht er sich nur auf Musik, so werden seine Ansichten immer drastischer zu Fachidiotismus schrumpfen. Darum wird es notwendig sein, dass sich ein Musikkritiker auch für Literatur, Theater, Ballett, Film und bildende Künste interessiert, aber auch für Soziologie, Ökonomie und Politik nicht nur ein hochmütiges Lächeln übrig hat. Denn Einsichten in – sogenannt – musikalische Verhältnisse und Veränderungen dürften ohne solche in gesellschaftliche heute kaum mehr möglich sein. Damit leistete Musikkritik einen Beitrag zum Selbstverständnis des Menschen.