Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 68 (1988)
Heft: 5

Artikel: Glanz und Elend der Musikkritik
Autor: Kaiser, Joachim
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164574

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: 13.12.2025

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

Joachim Kaiser

Glanz und Elend der Musikkritik*

Menschen, die an lebendiger Musik Anteil nehmen, die Konzerte hören, Opern besuchen, die sich bemühen, auf zeitgenössische Musik aufgeschlossen zu reagieren, Menschen, kurz gesagt, die der Musik einen beträchtlichen Platz in ihrem Leben einräumen und sie lieben — solche Menschen haben zur Musikkritik meist ein zwiespältiges Verhältnis. Gewiss, schon aus Gewohnheit und Neugier überfliegt man Musikkritiken, zumal solche, die zugespitzte Meinungen und einleuchtende Begründungen vortragen. Einige wenige Kritiker dürften von den Interessenten auch respektiert werden — und man achtet gewiss diejenigen am ehesten, mit deren Urteilen man am häufigsten übereinstimmt und deren Tonfall einen nicht allzu unsympathisch berührt. Trotzdem lassen auch die geduldigsten Rezensions-Konsumenten immer wieder erkennen, dass sie von der gängigen Kritik enttäuscht sind. Warum? Nun, der Rezensent äussere sich nicht verbindlich und fachkundig genug, er widerspräche den Reaktionen des Publikums oft geradezu lächerlich. Wo der Leser sich engagiert interessiert, da scheint ihm die Kritik viel zu leichtfertig-feuilletonistisch-oberflächlich — da wiederum, wo der Leser nur kurz und lebendig informiert werden möchte, salbadern ihm die Musikkritiker viel zu umständlich, oberlehrerhaft und ledern. Und offenbar machen beim Publikum sowie unter Fachleuten dann eben doch jene boshaften Pointen am meisten Effekt, die gern weitererzählt werden. Also etwa Friedrich Torbergs Formulierung: *«Der Beifall war endenwollend»,* oder jene verächtlich kurze Kritik über einen Klavierbegleiter, wo es nach einem ausführlich gewürdigten Liederabend im letzten Satz der Kritik nur vernichtend hiess: *«Am Pedal: Sebastian Peschko.»*

Natürlich haben solche Witze mit hämischer, begreiflicher Schadenfreude weit mehr zu tun als mit Sachlichkeit oder gar Liebe zur Sache. Wie dem auch sei: So geachtet einzelne Kritiker manchmal auch sein mögen, die Institution «Musikkritik» ist nicht sehr beliebt. Sie ist sozusagen nur notwendiges Informationsübel, bei dessen Betrachtung die ganz Verbitterten vielleicht sogar insgeheim fragen, ob dieses Übel denn wirklich not-

*Gekürzte und für die «Schweizer Monatshefte» bearbeitete Fassung des Vortrages vom 26. Januar 1988 in der Tonhalle Zürich anlässlich der Vereinsversammlung der Tonhalle-Gesellschaft.

wendig sei. Ich erinnere an Goethes tief bedenkenswerte Äusserung, zu Eckermann am 2. Januar 1824 gemacht, über die zerstörerische Wirkung der Tageskritik. *«Wer übrigens glauben will»,* so Goethe, *«dass vieles von der Grösse Shakespeares seiner grossen, kräftigen Zeit angehört, der stelle sich nur die Frage, ob er denn eine solche Staunen erregende Erscheinung in dem heutigen England von 1824, in diesen schlechten Tagen kritisierender und zersplitternder Journale, für möglich halte.»*

Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Grosses gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit. Die täglich an fünfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesunderes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückhält und sich nicht mit Gewalt isoliert, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, grösstenteils negative ästhetisierende und kritisierende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum in seiner Schöpfungskraft zerstört, vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser.

Offenbar existiert in Mitteleuropa ein zäher Glaube oder auch Aberglaube (aber der Aberglaube ist bekanntlich etwas besonders Haltbares) an die Notwendigkeit grosser, verbindlicher, qualitativ anständiger repräsentativer Musik-Ausübung und Musikkritik.

Alles das macht man sich, wenn man hierzulande die Musik liebt und kopfschüttelnd über manche Musikkritiken schimpft, gar nicht so recht klar. Aber wenn das kritische Echo plötzlich ganz fehlen würde, so wie es ja in vielen Ländern der Welt fehlt — dann würde auch uns etwas fehlen ...

*

Oder nicht? Die Musikkritik, ich rede jetzt von ihrem Glanz, das Elend kommt noch, stellt für die Musik eine qualifizierte Öffentlichkeit her. Genau jene qualifizierte Öffentlichkeit, die vom Rundfunk und vom Fernsehen emsig zersetzt wird.

Was heisst das? Nun, im bürgerlichen Zeitalter entstand durch den freien Austausch von begründeten Meinungen gebildeter Bürger eine spezifische Öffentlichkeit für Kunst, Musik, Literatur. Die Zeitungen sprachen auch im Namen der Aufklärung und des mündigen Bürgers. Sie weigerten sich gewissermassen prinzipiell, feudale und klerikale Setzungen oder Bevormundungen ungeprüft hinzunehmen. Das ist ein Ideal-Bild vom bürgerlich-aufklärerischen Zeitalter, zugegeben. Aber Reste dieses nicht nur von Spezialisten, sondern von Bürgern bestrittenen öffentlichen Gesprä-

ches existieren durchaus heute noch. Eben die hier beschworene, durch humanen Überzeugungs-Einsatz beglaubigte Öffentlichkeit kann für die Musik eine anständige, verantwortliche Musikkritik mitschaffen.

Der Musikkritiker sollte dabei aber nicht bloss als Vorredner oder als Abschmecker fungieren, sondern als Katalysator. Seine Aufgabe besteht im Verbalisieren. Das heisst, er hebt, wenn er es vermag, musikalische Sachverhalte ins verständliche Wort. Macht Musik diskutierbar, stellt Öffentlichkeit her. Wie oft begegne ich hochmusikalischen, durchaus erfahrenen, sensiblen Musikfreunden, die zu mir sagen: *«Ich liebe Musik, aber ich verstehe nichts von ihr.»* Damit meinen diese Schein-Ignoranten eigentlich etwas ganz anderes. Sie wollen damit zum Ausdruck bringen, dass sie keine Lust haben, sich von einem professionellen Fachmann terrorisieren zu lassen, dessen Vokabular sie nicht besitzen, dem sie im Hinblick auf *termini technici* vielleicht nicht gewachsen sind. In Wahrheit kann ein musikalischer, hörgewohnter Laie gewiss ganz genau subtil empfinden, was ihm überzeugend oder oberflächlich oder herzbewegend vorkommt — wie nur irgendein blasierter Fachmann, dem es sowieso niemand recht macht. Doch warum sollte ein leidenschaftlicher Amateur sich mit dem dialektisch und terminologisch besser gerüsteten Fachmann in ein sinnloses Duett einlassen? Darum sagt er abwehrend: *«Ich liebe Musik — aber ich verstehe nichts von ihr.»* Der Fachmann wird schon stur genug sein, auf diese wohlerwogene Gesprächsverweigerung hereinzufallen.

Genau hier liegt aber die Chance verbindlicher Musikkritik. Ins verstehbare Wort heben, was im Konzert erklang; begründete Kritik an Kompositionen und Interpretationen so üben, dass die öffentliche Diskussion nicht entschieden ist, sondern gelenkt. Die Menschen sollen instandgesetzt werden, beim Lesen, oder auch miteinander, über musikalische Ereignisse ein halbwegs vernünftiges Gespräch zu führen. Zum guten Dialog gehören natürlich Vertrauen, Erweiterung, Differenzierung, Widerspruch: alles auf einer gemeinsamen Argumentations-, Überzeugungs- und Gesprächsebene, die der gute Kritiker herzustellen hat und die dann einen Teil des öffentlichen Gesprächs bildet.

Nun könnte man menschenfreundlich fragen, warum denn die weniger informative, also die spielverderberische Kritik sein müsse. Ein schlechtes Konzert, ein schwacher Opernabend sei doch kein Unglück, und ein Künstler brauche doch nicht öffentlich zur Rechenschaft gezogen werden, bloss weil ihm mal was schief ging. Das kann schliesslich jedem passieren, jedem indisponierten Sänger, jedem Redner, jedem, der sich öffentlich produziert.

Ich antworte: Gegen Indisposition ist manchmal kein Kraut gewachsen, aber wenn ein Konzert wegen mangelnder ernsthafter Vorbereitung misslang, wegen Nichtfertigkeit, Geldgier und schlechter Kräfte-Disposition —

dann stellt dieser kleine Betriebsunfall auf den zweiten Blick doch ein Ärgernis dar. Womöglich ist sogar das matte, schwach mittelmässige, unkonzentriert abgediente Konzert noch schlimmer als ein massiv und katastrophal heftig misslingendes. Dabei geht es ja nicht nur um den Künstler, der privatim ein netter Kerl und aller Schonung bedürftig sein mag. Sondern es geht auch um die Sache, die er vertritt. Nämlich um das Werk, ja um die Kunst. Wenn etwa ein junger Mann, der alledem fern steht und nur irgendwie zufällig in die Oper geriet, nun auf eine matte uninspirierte Darbietung stösst, dann wird dieser junge Bursche denken, das ist ja alles genauso langweilig, wie ich es mir schon immer gedacht habe — und er wird nicht nach einer Wiederholung solcher Veranstaltungen lechzen. Dann aber hat er etwas — wie ich finde — höchst Wertvolles und Wichtiges für sein Leben verloren. Schuld daran ist der mangelnde Leistungswille, die mangelnde Konzentration, Vorbereitung und Ernsthaftigkeit des Künstlers. Gestrenge Kritik soll darauf hinweisen, soll bereits durch ihre Anwesenheit derartige Pleiten verhindern.

Sachkundige, geschmackvolle katalysatorische Funktion, Abwehr von Schlamperei und Imkompetenz, drittens vor allem der öffentliche Einsatz für Qualitäten, welche es schwer haben: Diese drei Funktionen können die Existenz von Kritik rechtfertigen. Darin kann ihr Glanz bestehen.

So war es denn doch der beharrliche, kritische Einsatz für den grossen englischen Beethoven-Interpreten Solomon, der 1956 schwer erkrankt (kurz vor Drucklegung des Vortrags-Manuskriptes starb er!), der Solomons Namen und seine noch vor der Vorbereitung der Langspielplatte elektroakustisch fixierten Einspielungen doch der interessierten Welt vermittelte. Solomon gilt heute als tiefsinniger Beethoven-Interpret, der die überprivate Grösse des Spätwerks zwingend hervorhebt. Karl Richter gewann seine Gemeinde dank Kritiker-Hymnen rasch, Harnoncourt gleichfalls. Es ist natürlich sehr schwer zu isolieren, wie viel bei einem Erfolg, bei einer Karriere, von der Wirkung positiver, werbender Kritiken abhängt. Auch ohne lobende Besprechungen hätte sich Horowitz gewiss durchgesetzt, und manche grossen Künstler — wie Wagner oder Joseph Kainz — haben sich gegen die offizielle Kritik durchsetzen müssen. Trotzdem gibt es ein paar Test-Möglichkeiten. Hier sei der Hinweis auf zwei eigene Erfahrungen gestattet. Ich schrieb nach Gidon Kremers Münchner Debüt, ich hielte den damals noch ziemlich unbekannten Russen für *«den interessantesten Geiger der Welt»* (der interessanteste muss übrigens keineswegs auch der beste oder der tonstärkste sein). Daraufhin verkaufte Gidon Kremers Plattenfirma plötzlich Zehntausende von Kremer-Aufnahmen, die bis dahin wie Blei in den Kellern gelegen hatten. Daraufhin sagte Karajan — so erzählte er mir selber —: *«Man muss dem Kaiser nicht alles glauben.»* Und der alte Herr fuhr, was ich toll finde, nach London, wo Kremer

das Brahms-Konzert spielte. Begeistert engagierte er ihn sogleich für Festspiele und Plattenaufnahmen. Zweites isoliertes Wirkungsbeispiel: Ich rezensierte einmal die ausserordentlich noblen Memoiren des grossen Cellisten Pablo Casals. Was für ein aufrechter, tapferer Künstler. Nur im letzten Absatz fügte ich hinzu, bei den Calsals-Memoiren handle es sich gewiss um ein sittlich bedeutungsschweres, wunderbar hochstehendes Werk — doch das lustigste Cellistenbuch, das ich je gelesen hätte, mit wunderbaren unbekannten Anekdoten über Richard Strauss und Furtwängler und manchen anderen herrlich unseriösen Musikergeschichten, das seien wohl doch Gregor Piatigorskys hinreissend amüsante Erinnerungen *«Mein Cello und ich.»* Ein paar Tage später telephonierte der Wunderlich-Verlag aus Tübingen gereizt, wie ich dazu käme, ein Buch zu nennen und zu loben, das längst vergriffen und überhaupt nicht vorrätig sei. Die Leute verlangten es jetzt ärgerlicherweise. Ich antwortete arrogant, das sei mir auch noch nie passiert, für lobende Kritiken beschimpft zu werden. 14 Tage später rief der Verlag noch einmal sehr höflich an: Es hätten so viele Leute das Buch haben wollen, dass der Piatigorsky nun neu aufgelegt werde. Und man danke mir sehr. Solche nachprüfbaren Wirkungen können positive Kritiken haben.

Wenn der Interessent mehrere Kritiken nacheinander gelesen hat, fragt er: Ist das nicht alles furchtbar «subjektiv»? Gänzlich unnachprüfbar, unfalsifizierbar — abgesehen von den vielen schlampig-falschen Tatsachenbehauptungen? Eindeutige Beweise gibt es in der ästhetischen Sphäre offenbar nicht. Und der Kritiker «A» fand es wunderbar frisch gesungen, konstatierte beweglich rasche Tempi und begeisterten Riesenapplaus, während der Kritiker «B» matte, schwache Stimmen vernahm, langatmig verschleppte Tempi hörte und bloss einen kurzen, rasch versikkernden Höflichkeitsbeifall. Da muss man denn doch fragen, ob die beiden Herren wirklich in der gleichen Opernpremiere gesessen haben. Wenigstens über die Länge und Heftigkeit des Applauses sollte doch Einmütigkeit herzustellen sein. So räsoniert der ärgerliche Laie immer wieder.

Ich will deutlich zu machen versuchen, warum die «Subjektivität» von Kritiken kein Elend ist, sondern nur dann ein Elend darstellt, wenn man ein Bild vom «Wahren» und «Zutreffenden» hat, das entweder von den Methoden der Naturwissenschaften geprägt ist oder von den Verfahrensweisen der Juristerei, die gegebene Gesetze anwendet. Wer die Methoden der Physik oder die Gesetzestafeln der Juristerei verabsolutiert, dem wird alles Ästhetische immer so erscheinen, als ob da nur Linien im Wasser gezogen würden. In der Kunst ist das anders. Bei kritischer Urteilsfindung im Bereich von Musik wird man nicht dadurch objektiv unanfechtbar, dass man alle subjektiven Faktoren ausmerzt und wie ein toter Hörapparat lauscht, die Geschwindigkeit mit der Stoppuhr feststellt, Relationen kühl

abwägt. Im Gegenteil: Es ist wünschenswert und sogar ausserordentlich schwer, wirklich subjektiv, wirklich unabgelenkt rein «persönlich» zu reagieren! Falls mir das gelingt, falls ich plötzlich im Konzert, in der Oper subjektiv empfinde, der Bernstein macht zwar den *«Fidelio»* anders, als ich es hörte, anders auch, als ich es bisher für richtig hielt — falls ich spüre, dass Bernsteins freie oder forcierte Interpretation mich betrifft, mir etwas deutlich macht, was ich noch nicht wusste und fühlte, mich beglückt, obwohl es nach Ansicht sämtlicher Musikologen der Welt vielleicht «falsch» ist — dann bin ich meiner Sache sicher.

Es ist heutzutage ungemein schwer, rein persönlich zu reagieren! Wir haben viele plausible, anerkannte Wertdeutungen verinnerlicht. Etwa: Rubinstein, der grosse Chopin-Spieler, der weniger gute Beethoven-Interpret. Wir sind umgeben, ja gefangen in einem Gehäuse aus Vorbildung, Informiertheiten, Klatsch, Fachmannsüberzeugungen. Wenn ich dagegen in meiner Seele einen Eindruck rein subjektiv empfange — dann bin ich nicht «zu subjektiv», sondern dann geht mir etwas auf.

Und wenn es mir gelingt, diese Vision der Sache zu beschreiben, plausibel zu machen, mitzuteilen — dann nörgelt auch selten jemand: «zu subjektiv». Sondern dann habe ich Glück gehabt und die Öffentlichkeit lässt es sich gern gesagt sein.

Zugegeben, man kann nicht «beweisen», aber man kann mit Kopf, Herz und Präzision durchaus diskursiv verstehbar machen. Niemand kann nachmessen, ob Christa Ludwig «besser» singt als Elisabeth Schwarzkopf. Aber wenn man präziser argumentiert, wenn man erläutert, wie sang die Schwarzkopf Mozart und die Ludwig Mozart, wie artikulierte die Schwarzkopf Schubert und die Ludwig Schubert, warum «lag» der Christa Ludwig Mahler näher und der Schwarzkopf vielleicht der «späte» Strauss — dann hat das mit blossen, ohne weiteres umkehrbaren Geschmacks-Urteilen nichts mehr zu tun. Es kommt dann vielmehr darauf an, was ein Hörer von der Musik will, zu welchen Erwartungen er sich von der Komposition animiert glaubt, wie die Interpreten diesen Erwartungen entsprechen oder ihnen widersprechen. Darüber lässt sich vielleicht keine hundertprozentige, aber doch fast immer eine grosse, plausible Einigkeit herstellen, nicht etwa unter Umgehung der Subjektivität, sondern mit rückhaltlosem, bewusstem Einsatz derselben.

*

Und was hat es mit den grotesken Widersprüchen zwischen den Kritiken auf sich, die oft so gross sind, dass man keinem etwas glauben möchte, weil jeder etwas anderes sagt?

Ich will nichts beschönigen. Manchmal wirkt es schlicht lächerlich, wie der eine Kritiker *hü* schreit und der andere *hott* flüstert. Trotzdem bereitet mir auch dieses Problem keine allzu schlimmen Kopfschmerzen. Absurde Gegensätzlichkeiten können beispielsweise davon abhängen, dass es dumme, ahnungslose, stumpfe oder verlogene Kritiker gibt. Aber dumme, ahnungslose, stumpfe, verlogene Zeitgenossen existieren überall, sie beweisen nichts, ausser eben ihre Existenz.

Lassen wir also die Narren und die Schwindler aus. Aber selbst gleichwertige Kritiker produzieren bekanntlich manchmal diese fürchterlichen Bewertungs-Unterschiede. Ist das nicht ebenso evident wie bedenklich?

Im Augenblick, beim Zusammenprall mit einem undurchschaubaren und aggressiven Gegenstand — sagen wir, mit der grossen, meiner Ansicht nach fehlkalkulierten Oper *Europeras 1+2* von John Cage oder bei der ersten Begegnung mit einem so talentierten und einseitigen Pianisten wie Pogorelich —, da können gleichgebildete Kritiker gewiss diametral verschieden reagieren. Aber es wird nicht lange dauern: dann hat sich das öffentliche Urteil eingependelt. War man nach zwölf Stunden noch sehr auseinander — nach sechs oder gar zwölf Jahren herrscht doch weitgehend Einigkeit über die Kunst von Pogorelich, die längst nicht so gross wie die eines Lipatti ist, aber auch längst nicht so unbedeutend wie die des zunächst grotesk überschätzten Dimitri Sgouros.

Doch sogar wenn sich die Kritiker fortdauernd widersprechen, besagt dies nichts über die Triftigkeit von Kritik. Sondern es beweist, dass verschiedene Menschen, zumal in verschiedenen Lebensaltern, Verschiedenes wollen. Als ich von Furtwängler geprägt war, wäre mir des blutjungen Gulda Mozart-Spiel motorisch-klar und doch zu seelenlos derb vorgekommen. Wer indessen mit den Ohren der neuen englischen Sachlichen ode der Original-Instrument-Hammerklavier-Enthusiasten den Gulda hört, dem dürfte dessen Mozart beinahe schon zu beethovenähnlich und dramatisch-gefühlvoll sein. Es können also durchaus beide einander widersprechenden Kritiker auf ihre Weise im Recht und in einem Teil der Wahrheit sein. Es können auch beide, so sehr sie sich zu widersprechen scheinen, Unrecht haben. Nein, Subjektivität und Verschiedenheit begründen kein Elend — solange die Subjektivität sich an der Sache erklärt und die Verschiedenheit sich von ihren Voraussetzungen her verstehen lässt. Trotzdem wollen Kritik-Konsumenten den elenden Rezensenten aus der Subjektivität-Not helfen. Sie wünschen, jeder Kritiker besässe erkennbare handliche, immer weiter zu verfeinernde Massstäbe und teilte diese Massstäbe seiner lesenden Umwelt auch hübsch genau mit.

Auch das Elend vermeintlicher Massstablosigkeit ist keines. Natürlich möchte der von scharfer Kritik Verletzte wissen, woher, aus welcher Ecke, der Angriff kommt. Bist du ein Linker, ein Konservativer, willst du den

frommen Bach oder den notorisch objektiven, willst du Literatur-Oper, geht es dir um die reine Form oder um den erregenden, menschenverändernden Appell in der Kunst? Du darfst nicht nur Geschmacksurteile absondern.

So wird man doch fragen dürfen. Auf den Kritikersatz: *«Nach meinem Geschmack ist es eben keine sehr gute Musik»*, reagierte Schönberg schneidend folgendermassen: *«Es ist das Wort Geschmack, das mich aufregt, in meinem Lexikon steht es für Arroganz und den Überwertigkeitskomplex der Mediokren.»* Der Mittelmässigen also. Wir wissen, was Schönberg meint. Trotzdem dürfen wir nicht auf den Geschmack verzichten, und es uns im Besitz sicherer Massstäbe wohl sein lassen. Damit erst begänne das wirkliche Elend. Denn: Wenn ein Kritiker lebendig reagiert, dann sollte er durchaus Erfahrung, Wissen, wohlerworbene Einsichten ins Mögliche und Wünschbare besitzen, so sollte er soviel wie möglich über Ästhetik, Theorie, richtig und falsch und die Forderungen des Notentextes nachgedacht haben. Doch sein Wissen und seine Erfahrungsmassstäbe dürfen nicht wie eine Rüstung, wie eine Optik oder eine Idelogie zwischen ihm und dem zu kritisierenden Gegenstand stehen. Sondern die Begegnung mit dem Neuen Werk und der Neuen Interpretation muss dem Kritiker seine Einsicht bringen. In meiner Jugend gab es Malbücher, deren Seiten so imprägniert waren, dass die lustigen Bilder, obzwar vorhanden, erst erschienen, wenn man als Kind darauf herumkritzelte, dann allmählich trat das Bild hervor. Ich weiss nicht, ob dergleichen heute noch hergestellt wird. Der Kritiker sollte einem solchen Malbuch ähneln. Und er darf das Bild, das bei der Begegnung mit dem Objekt entstehen wird, nicht von vornherein ganz genau kennen. Es muss in ihm etwas Konkretes da sein. Aber etwas Veränderbares. Eine Mischung aus Prinzip, Offenheit und Erfahrung. Halb hat man die Massstäbe in sich, halb entreisst man sie dem Objekt, das manchmal neuer Massstäbe bedarf. Die Massstäbe blank geputzt vorzeigen, sie mit sich führen wie der Frauenarzt die Geburtszange, kann man nicht. Da ist es wie mit dem festen Standpunkt, der als charaktervoll gilt. So wie ich im Theater manchmal anders reagiere, als es sozusagen meinen Vorlieben entspricht — mir liegt, grob gesagt, Claudels pompöser Katholizismus nicht, und ich finde ihn doch faszinierend, ich schwärme für Brendels todessüchtigen Schubert und frage mich dann gegen meine subjektive passionierte Sentimentalität, ob Schubert nicht verkleinert wird, wenn er so klingt, als wäre er bloss eine Vorstufe von Gustav Mahler — so erschiene es mir als ein Ausdruck nicht von Charakterlosigkeit, sondern von Freiheit, wenn der Marxist Bach mehr lobt als Brecht, und der Theologe Sartre aufregender findet als Küng. Nicht mit festen Massstäben aufwarten können, nicht an seelische, moralische, nationale und soziale Standpunkte gebunden sein: Darin sehe ich weniger eine Not, als eine Freiheit.

«Aber ist es nicht fürchterlich für Sie, immer kritisch hinhören zu müssen, gar nicht unbefangen geniessen zu können» — fragen freundliche Mitmenschen mich oft, die Mitleid empfinden mit meinem Intellektuellen-Kritiker-Elend. Zugegeben: Man hört, weil der Beruf es so will, immer aufmerksam zu. Ich zum Beispiel hasse Hintergrundmusik. Wenn man bei manchen feinen Leuten eingeladen ist und aus dem Nebenraum fiedelt leise, feine Barockmusik, dann weiss ich erstens, dass die feinen Leute keine feinen Leute sind, und zweitens leide ich, weil man grosse Musik entweder wirklich hören soll oder gar nicht, aber keineswegs als Untermalungs-Gedudel, als Geräuschkulisse. Doch so reagiere ich ja nicht als «Kritiker», sondern total. Gehe ich privatim in ein Konzert, stören mich die falschen Töne nicht weniger, als wenn ich sie mir *ex officio* anhören muss. Man ist doch nicht beruflich feinhörig und in der Freizeit taub. Ja, selbst die Urteilspflicht hat nicht nur mit der Situation zu tun, sondern mit dem Temperament. Kritik ist nichts bloss Abgeleitetes. Es gibt auch eine kritische Leidenschaft. Falls einem wirklichen Kritiker etwas besonders missfällt oder gefällt, dann *will* er es sagen. Dann *will* er davon überzeugen, wie gut oder wie schlecht der Regisseur die *«Götterdämmerung»* begriffen habe. Das Kritisieren ist ein spontaner Impuls, keine scheussliche Verpflichtung — wobei ich gern zugebe, dass der Beruf, wie jeder andere, auch ganz schön mühselig sein kann, nämlich dann, wenn der leidige Mittlere sich aufplustert, wenn Wichtigtuerei irgendwelcher Zelebritäten ernstgenommen werden will, wenn der graue Routine-Alltag herrscht und nicht das frische Abenteuer des Besonderen. Doch welcher Beruf wäre ohne solche Schattenseiten der Alltags-Routine?

*

Im zweiten Teil war die Rede von jenem Elend der Musikkritik, das den Nicht-Rezensenten auffällt. Man bedauert den Kritiker wegen der unaustilgbaren Gefahr seiner «Subjektivität», wegen der Schwierigkeit, zu den richtigen «Massstäben» zu gelangen und respektgebietende Standpunkte zu vertreten. Und empfindet es als elende *déformation professionelle,* dass der Kritiker gar nicht mehr anders als kritisch nörglerisch reagieren kann. Dass man mit dem Gerede von den Massstäben, unbewusst vielleicht, die produktive Reaktionsfreiheit des Kritikers einschüchtern will, dass jeder Standpunkt, wie jede Grenze, beim Intellektuellen und Ästheten auch die Versuchung zur Veränderung und Übertretung einschliesst, dass endlich Kennertum den entspannten Kunstgenuss wahrscheinlich einerseits erschwert, aber anderseits, weil man eben zu wissen und zu fühlen glaubt, was die grosse Leistung, die Menschheitssternstunde des gelungenen Werkes tatsächlich bedeutet und enthält, möchte ich dagegen halten. Diese

Elendsarten der Musikkritik sind mir also zwar nicht unbekannt, aber ich erachte sie weder als sehr wichtig noch als unüberwindlich. Es gibt Schlimmeres — und davon soll die Rede sein.

Was mich an der journalistischen Tageskritik am meisten stört, ist die Verführung zur Leichtfertigkeit, zur Heuchelei, zum Tonfallschwindel und zur Kompetenzanmassung. Clevere Kritiker, die sich nicht trauen zuzugeben, dass und was sie nicht verstanden haben, verstehen konnten, drücken sich geschickt um alle Probleme herum, heucheln Kompetenz, tun so, als ob. Das hängt mit vielem zusammen. Zum Beispiel damit, dass die schönen Künste in manchen Zeitungen ohnehin nur eine nette, geduldete, belächelte Nebensache darstellen. Das soll amüsant und nicht zu lang sein, soll zuvorkommend allgemein-verständlich formuliert erscheinen. Alles nicht so wichtig. Dann kann schon passieren, dass irgendein kaum vorbereiteter junger Schnösel, der einigermassen elegant zu formulieren versteht, leichthin die Halbjahres-Arbeit eines angestrengten professionellen Opern-Teams beurteilt, durch den Kakao zieht. Ich rede hier keineswegs von Bestechung, Lüge, sträflicher, bewusster Voreingenommenheit. Das sind kriminelle Delikte oder Charakter-Schwächen, die keiner Diskussion wert sind. Aber der clevere Musikjournalist «lügt» nicht, sondern er sichert sich ab, er lässt durchblicken, er würdigt maliziös oder tadelt in so respektvoll hohem Ton, dass er eigentlich doch gelobt zu haben scheint.

Diese Übel sind — gewissermassen prinzipiell — nicht vermeidbar. Natürlich kann man fordern, so wie kein Chirurg ohne Examen seinen Patienten den Bauch aufschneiden darf, so sollte auch kein Kritiker ohne gründliche Ausbildung, Doktorhut oder Professorentitel auf die Künstler losgelassen werden. Doch wer so denkt, hat nicht begriffen, was die publizistische Öffentlichkeit darstellt. Und dass Kritik mehr mit Kunst zu tun hat als mit erlernten Regeln und dem «Stand der Forschung».

Ich will das zu erläutern versuchen. Man hat ja — zumal in Diktaturen — oft auf die Kritik eingewirkt. Joseph Goebbels verbot die «Nachtkritik», worüber durchaus zu diskutieren wäre, denn dass jemand unmittelbar nach einer fünfstündigen Oper ein Urteil durchtelephoniert, lädt wirklich zu verhängnisvollen Irrtümern ein. Trotzdem bin ich strikt dagegen, dass man unbedingt ein erfolgreiches Musikstudium hinter sich gebracht haben muss, wenn man öffentlich Kritiken schreibt. Und zwar aus folgendem Grund: Die Medizin kann fixieren, welche Methoden der Kardiologe im Jahre 1988 bei welchen Herzerkrankungen unbedingt einzuhalten hat. Doch kann eine Akademie oder eine Universität verbindlich festlegen, wie — ob tonal, oder zwölftönig, oder aleatorisch, oder postmodern — heutzutage komponiert werden muss? Das entscheidet sich im Verlauf der Zeit, in der freien Entwicklung der Geister, Geschmäcker, Stile: das darf kein Professor dekretieren. Er kann ja Bücher darüber schreiben. Aber dass der

Staat gewissermassen Auslese betreiben darf, welche Kritiker mit welchen Meinungen an die Öffentlichkeit dürfen, scheint mir sehr problematisch. Man bekommt dann Leute mit Titeln, «approbierte Beckmesserei». Doch unsere Öffentlichkeits-Vorstellung im musischen Bezirk läuft darauf hinaus, dass jeder als Vertreter des Publikums, der Jugend, der Kirchen, der Wandervögel, der Bauern, der Hoteliers, sich grundsätzlich muss öffentlich äussern dürfen, falls er einen Verleger findet, der ihm vertraut, der es mit ihm wagt. Es kann ja niemand dazu gezwungen werden, die betreffende Zeitung oder Zeitschrift zu kaufen. Doch Meinungen — die sich nicht gegen das geltende Recht vergehen — müssen die Chance haben, öffentlich zu wirken.

Natürlich haben Zeitungsredakteure oft erlebt, was für ein Unrecht geschehen kann, wenn ein geschickter, inkompetenter Kunst-Intrigant sein böses Süppchen für die Öffentlichkeit kocht. — Darum hat man alte Regisseure, Theaterleute, Musiklehrer und Dirigenten gebeten, doch ihrerseits Kritiken zu verfassen. Seriöse Leute vom Fach, bei denen nichts passieren kann. Nur: Diese Experimente gelangen selten oder nie. Publizistisches Temperament, der Äusserungstrieb, die Neugier und nicht zuletzt die Schreibe-Kunst sind Dinge, die man nicht prüfen kann, und die mit noch so grosser professioneller Beschlagenheit nichts zu tun haben.

Es muss sich also nach wie vor jeder, der das Zeug dazu zu haben scheint und dem ein Redakteur oder ein reicher Herausgeber vertraut, öffentlich äussern dürfen. Das Elend journalisitischer Leichtfertigkeit, geschickten Tonfallschwindels, intriganter Bestechlichkeit lässt sich nicht durch Prüfungen aus der Welt schaffen. Manchmal sehen oder fühlen relativ ahnungslose Schreiber mehr und Richtigeres als die Fachleute. Berühmte Professoren, denen die Musikwissenschaft ihre Standardwerke verdankt, haben sich bei der Beurteilung der Gegenwartsmusik fast immer geirrt. Wie heisst es in Wagners wunderbarem Meistersinger-Text: *«Für den ist alles verloren / und Meister wird der in keinem Land / denn wer als* Meister *geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.»*

An dieser Schwierigkeit wird sich also wenig ändern lassen, leider, und auch am nächsten nun zu benennenden Elend gar nichts. Man weiss, dass negative Kritiken, sogenannte Verrisse, besondere Aufmerksamkeit erregen. Schadenfreude verbindet die Menschen. Wer tüchtig reinhaut, statt immerfort vornehm «zwar — aber» zu säuseln, er dürfte bald als gefürchteter und bekannter Kritiker gelten. Ein Temperamentsclown, den niemand schätzt, den aber jeder liest. Was für eine Versuchung!

Dabei ist ein objektiver Notstand mitzubedenken. Verrisse schreiben sich leichter, lesen sich überzeugender. Das ist niemandes Schuld. Solange es in freier Wirtschaft und kapitalistischen Systemen das Phänomen der «Werbung» gibt, der Anzeigen und des Anpreisens der eigenen Produkte

— und wir sollten ja daran interessiert sein, die soziale Marktwirtschaft so lang und menschenwürdig wie möglich zu halten — so lange beschädigt die Werbung die Glaubwürdigkeit aller positiven Worte und lässt die negativen um so glaubhafter erscheinen. Es ist sehr schwer zu beschreiben, ein Gegenstand sei rein, sei leuchtend weiss, sei unbefleckt, strahlend hell, ohne dass es wie Waschmittel-Reklame klingt, phrasenhaft unecht. Die negativen Vokabeln sind durch die Werbung nicht abgenützt — sie wirken viel ehrlicher, persönlicher, treffender. Wer nicht ein Schriftsteller von Rang ist, der kommt gegen diese Wettbewerbs-Verzerrungen auf dem Wortmarkt kaum an! Man muss viel Takt, viel Gehör für Obertöne und richtig zu wählende Worte haben, um ohne Phrase und ohne Kitsch öffentlich dartun zu können, dass man seelisch bewegt, erschüttert, verwirrt, bezaubert war und inwiefern man dies alles war. Dazu gehört viel Engagement, viel unerlernbare Begeisterungsfähigkeit, viel Kunst. Wo dieses Engagement, diese Begeisterungsfähigkeit, die Kunst nicht oder nicht mehr da sind, verdorrt Musikkritik zum geschwätzigen Elend und zur albernen Schulmeisterei.

*

Ich sagte, das Kritiken-Schreiben habe mit Kunst zu tun. Ich füge hinzu, dass auch diese Kunst fleissiges Studium voraussetzt. Es lässt sich durchaus definieren, was zur Abfassung einer lesbaren Kritik gehört. Die Kritik richtet sich nicht nur an eine schrecklicherweise sogenannte Zielgruppe — ein widerlicher Begriff aus dem Militärischen, man assoziiert sofort Fadenkreuz, Kimme, Korn, Maschinengewehr. Wie gesagt, man schreibt nicht nur für eine Zielgruppe. Sondern die gelungene Kritik muss sowohl den Besucher des Konzertes interessieren, als auch dem Künstler selbst etwas sagen, sowie schliesslich allen den Lesern verständlich sein, die nicht im Theater sassen, sondern bloss die Kritik zur Kenntnis nehmen. Und wenn ich über ein schwieriges modernes Werk schreibe, werde ich mehr analytisch argumentieren; wenn ich eine Operette kritisiere, sollten mich mehr die Stimmen und die Kostüme beschäftigen; wenn ich auf einen begabten Nachwuchs-Künstler zu stossen glaube, dann darf auch ganz exakt über Probleme seiner Technik und seiner weiteren Entwicklung spekuliert werden. Die Frage, *«für wen schreiben Sie, Herr Kritiker»,* ist darum gedankenlos. Es kommt darauf an. Wer über ein Freiluft-Konzert genauso schreibt wie über die tiefgründige Auseinandersetzung des Alban-Berg-Quartetts mit spätem Beethoven, der hat von den Forderungen des Metiers keine klare Vorstellung.

Für die Abfassung der Kritik ist es gut, eine Leit-Idee oder zwei zu haben und darzustellen. Man muss diese Thesen so vorzuführen verstehen,

dass die Argumente, welche die These stützen, alle notwendigen Informationen mitliefern über was, wer, wann, wie. Dann nimmt der Leser, der den Opernabend erlebt hat, die Argumente interessiert zur Kenntnis, weil er die These begreifen möchte. Aber auch der nichtinformierte Leser in einer andern Stadt erfährt, was wann war. Also: Man muss das Seine so darstellen können, dass die notwendigen Informationen, die zu geben sind, als Glieder eines Gedankenzusammenhanges erscheinen. Eine Kritik, die aufzählt: *«Da war der König und da war die Königin. Und nun wenden wir uns dem Dirigenten zu»* — eine solche Zensuren-Anhäufung beweist, dass dem Kritiker keine These einfiel und dass er nicht schreiben, sondern nur abhaken kann. So schwierig ist das.

Das Schlimme bei alledem: Wer seinen Beruf nicht oder nur dem Anschein nach beherrscht, wer üble Fehler begeht, unvorbereitet schwätzt und sich tödlich irrt, der hat normalerweise die Folgen zu tragen — aber ausgerechnet als Kritiker muss er für solche Fehler, falls er sich nur einigermassen geschickt abzusichern versteht, nicht zahlen. Das verdirbt den Charakter.

Schreibt man, jahrelang, an einem Buch — und das Konzept zu diesem Buch erweist sich als falsch, als unergiebig, als unproduktiv — dann muss man für einen solchen Fehler zahlen. Denn das Buch kostet Lebenszeit und ist nun ein Flop. Auch jeder Filmproduzent muss sein Versagen ausbaden, ja überhaupt jeder Mensch, der Waren anbietet und dabei Irrtümer begeht. Dem Kritiker schaden Irrtümer nicht so sehr, falls er sie nur geschickt verpackt, falls er nicht so unklug ist, idiotisch falsche Tatsachenbehauptungen zu verbreiten. Wie oft habe ich schon zähneknirschend Rezensionen gelesen, wo offenkundig war, dass der Schreiber von der Sache keine Ahnung hatte, sich mit Phrasen oder Klappentexten durchmogelte, dabei die dicksten Irrtümer riskierte — und in Wahrheit fast nichts riskierte, weil man mit Charme, Schlauheit und dem Alibi der «subjektiven Meinung» schon ganz hübschen Unfug unter die Leute bringen kann.

Dabei finde ich übrigens nicht, dass Kritik immer produktiv sein müsse. Auf dieses Wort haben die Interessenten sich geeinigt, die im Grunde wollen, dass der Betrieb bleibe, wie er ist, und dafür zugestehen, es dürfe ein wenig genörgelt werden. Wie sieht nun die wahrhaft produktive Kritik aus? Darüber ist viel zu lernen, wenn man beobachtet, wie die Komponisten einander mit ihren Werken kritisieren. Beethovens fast hysterische, keuchende Dringlichkeit stellt eine Kritik dar an Mozarts unerschütterlicher Stilsicherheit, an Mozarts Gefühl für die Grenzen des musikalisch Schicklichen. Die Kadenzen, die Beethoven fürs Mozartsche d-Moll- und c-Moll-Konzert schrieb, sind eine solche Kritik oder die Abwandlung, die Beethoven in seinem Klavierquintett op. 16 dem Rondo des Mozartschen Es-Dur-Konzerts KV 482 gegeben hat, bedeutet ein kritisch-produktives

Weiterdenken. So «kritisierte» Beethoven Mozart. Brahms entwickelnde Phantasie wieder hat ihrerseits die etwas selbstsichere Dreiklangs-Urstoffmentalität, diesen lapidaren Natur-Ton Beethovens kritisiert. Chopin hat Beethovens As-Dur-Sonate op. 26 gekannt, oft gespielt und in seiner b-Moll-Sonate polnisch-stolz kritisiert. Brahms' Verhaltenheit und Schwerfälligkeit wiederum war eine Kritik an Chopins vornehmem Feinsinn, an Chopins Hang zum Luxus. Und Schönbergs gestische Ausbrüche stellen wiederum eine Art Kritik an Brahms' spätbürgerlich-resignierendem, privatem Melancholisch-Sein dar.

Indem man solche Beziehungen verbalisiert, wird deutlich, was zur Kritik gehört: Der Kritiker muss sich ins kritisierte Objekt hineinfühlen, hineinverwandeln können, um dessen Eigentümliches und um dessen Grenzen zu erspüren. Dabei stossen wir auf ein weiteres Elend des kritischen Tuns: Der vielbeschäftigte Kritiker wird zum Aussengeleiteten. Man hört bestimmte Stücke immer wieder, wird unversehens und unvermeidlich zum Spezialisten. Der schwierigen 2. Sonate von Boulez begegne ich fast nie — der *«Appassionata»* im Lauf der Jahre vielhundertmal. Dabei müsste ich doch heikle Stücke Nonos oder Ligetis häufiger hören, statt seltener als Beethovens op. 57. Das heisst: Aus dem Kritiker wird leicht eine Un-Person, ein Produkt der Programme. Wenn er nicht wirklich gegensteuert — also das liest, was nicht auf dem Bestseller-Tisch liegt, das hört, was nicht zu den Favoriten des Betriebes zählt — dann ist er verloren.

Manchmal scheint mir, als sei der Kritikerberuf, trotz all dieser Schwierigkeiten und Anfechtungen, doch eine Sache hauptsächlich für junge Leute. Wenn ein fünfundzwanzigjähriger temperamentvoller Sänger-Rezensent schreibt, der Fischer-Dieskau sei miserabel, er habe keine rechte Stimme, huldige dem Sprechgesang usw. — dann weiss jeder, was das bedeutet. Der junge Mann ist offenbar ein Belcanto-Fan und bringt das zum Ausdruck; aber der Fischer-Dieskau ist der Fischer-Dieskau — und was er für die Kultur des Liedgesangs, auch für die Pflege der modernen Liedkunst tat, ist ein interpretationsgeschichtliches Faktum. Und der Fünfundzwanzigjährige wird in ein paar Jahrzehnten auch anders darüber urteilen.

Aber wenn ein älterer, prominenter Kritiker dergleichen schriebe, eine Autorität — dann geschähe Unrecht. Ohnehin haben Kritiken sozusagen berühmter Kritiker private und kulturpolitische Folgewirkungen, die sehr bedenklich sind. Statt dass die interessierte Öffentlichkeit die Meinung des Kritikers als eine diskutable Meinung tatsächlich diskutiert, entsteht ein Abhängigkeitsverhältnis. Am 7. und letzten Band von Proust's *Recherche,* er heisst: *«Die wiedergefundene Zeit»,* ist dieses Abhängigkeits-Verhältnis, das den Leser mit einem bevorzugten Publizisten verbindet, elegant beschrieben: *«Man liest Zeitungen, wie man liebt, mit verbundenen Augen.*

Man versucht den Dingen nicht auf den Grund zu gehen. Man hört die süssen Reden des Chefredakteurs mit an, wie man den Worten seiner Geliebten lauscht...»

*

Über einen jungen Pianisten, der mittlerweile Gott sei Dank irgendwo Professor ist, schrieb ich, als er am Beginn seiner Karriere stand und in München einen allzu ehrgeizigen, nach meinem Gefühl misslungenen Klavierabend gegeben hatte, unter dem Titel *«Unbezwungene Gipfel»* eine ziemlich negative Kritik. Ich begegnete dem Künstler ein halbes Jahr später in privatem Kreis. Ein netter junger Mann. Auf meine Frage, ob er Reaktionen bemerkt habe, antwortete er, alle fest ausgemachten Konzerte, in Deutschland und in Schweden, seien nach meiner Kritik unter irgendeinem Vorwand abgesagt worden. Er habe kein einziges Angebot mehr erhalten — obwohl ihm vorher wer weiss was alles versprochen worden sei.

Was heisst das? Es heisst doch, dass die öffentlichen Kulturverwalter im Konflikt-Fall nicht zu ihren Meinungen zu stehen wagen, vielleicht weil sie in Wirklichkeit gar keine reellen Meinungen haben. Wenn jemand aus gutem Grund den Herrn X für begabt hält und engagiert — dann muss er doch nicht sofort seine Meinung ändern, falls der Kritiker Y den Betreffenden für weniger begabt hält! Was wird aus der katalysatorischen Funktion innerhalb einer anständigen, diskursfähigen Öffentlichkeit, wenn diese Öffentlichkeit das Gespräch mit der verbindlichen Kritik entweder verächtlich gar nicht erst führt oder aber, sklavisch, die eigene Meinung sofort modisch fallenlässt. Auch das gehört zum Glanz und Elend von Musikkritiken.

In Zürich hat jahrzehntelang ein Mann über Musik geschrieben, der den Charakter, ja die Ehre der Zunft grossartig-bescheiden bestätigte und stärkte. Die Älteren werden ihn gewiss noch kennen, so wie auch ich ihn persönlich noch kannte: Es war der unvergessene Willi Schuh. Gewiss, zur Tragik seines Lebens gehörte, dass er die grosse Richard-Strauss-Biographie, die er sich vorgenommen hatte, nicht mehr zu Ende zu schreiben vermochte. Vielleicht stand er dem bewunderten Strauss zu nahe, vielleicht setzte ihm die Krankheit allzu sehr zu, vielleicht war es der Tod seiner Gattin, über den er nicht hinwegkam. Wir wissen ja, dass Friedrich Rochlitz, der grosse Kritiker, den Beethoven hoch respektierte und als Biographen wünschte, seine Beethoven-Biographie auch nicht zu schreiben vermochte. Doch Willi Schuh, der so schön, so liebenswert, so engagiert und kundig über Strauss und Mozart, Schütz, Strawinsky und Chopin geschrieben hat, rettete einst die Würde seines ganzen Berufsstandes. Es war 1933. In Deutschland hatte Hitlers Machtergreifung stattgefunden. Alle Welt wendete sich aus vielen Gründen, einige davon mögen sogar ver-

ständlich gewesen sein, denn die Not war gross, von der Weimarer System-Zeit ab. Der literarische Wortführer dieser System-Zeit, Thomas Mann, wurde über Nacht zur Unfigur. Gegen den Wagner-Vortrag Thomas Manns *«Leiden und Grösse Richard Wagners»* gab es einen öffentlichen Aufstand, gab es einen Protest, an dem viele Thomas-Mann-Gegner, viele Opportunisten, aber leider auch, wahrscheinlich nur nebenher und nur telephonisch informiert, Richard Strauss und Hans Knappertsbusch, teilnahmen. Das geistige München, das offizielle Deutschland, scheusslich vereinigt im Hass auf Thomas Mann.

Da schrieb hier in Zürich der junge Willi Schuh, er war mit achtundzwanzig Jahren Kritiker an der «Neuen Zürcher Zeitung» geworden, die Wahrheit. Er nahm Thomas Manns leidenschaftliches Wagner-Bekenntnis in Schutz, redete verblendeten Protestlern ins Gewissen. Thomas Mann dankte ihm bewegt. Und schon damals breitete sich die Ahnung aus, dass der tapfere junge Kritiker sachlich und moralisch recht hatte. Die Protestler begannen, sich zu schämen. Auch dergleichen kann Musikkritik bewirken. So mag die Erinnerung an Willi Schuh uns ermutigen, nicht bloss übers allzu menschliche Elend einer heiklen Institution zu jammern, sondern auch an den Glanz anständiger Musikkritik zu glauben.

«Der Arzt soll und darf nichts anderes tun als Leben erhalten; ob es ein Glück oder Unglück sei, ob es Wert habe oder nicht, dieses geht ihn nichts an; und masst er sich einmal an, diese Rücksicht in sein Geschäft aufzunehmen, so sind die Folgen unabsehbar und der Arzt wird der gefährlichste Mensch im Staat».

Der Mediziner Christoph Wilhelm Hufeland (1762—1836)