

# EINLEITUNG

## I. VORVERSTÄNDNIS

Objektwertungen unterliegen den seit Aristoteles für uns gültigen Gesetzen der Logik. Ihnen zufolge ist Sehen Sein am Gesehenen, oder, weitergedacht, Selbstsein am Gesehenen. Jede Objektwertung setzt demnach drei Bedingungen: das Objekt, das gesehen werden soll, sofern es gesehen werden kann; den Sehenden, sofern er sehen will; und die Bestimmbarkeit des Sehvorgangs als persönlichkeitsbezogenen philosophisch-ästhetischen Akt, wobei Objekte während des Beobachtungsverfahrens ihre Struktur verändern können, weil die Relativität von Raum und Zeit auch für das in Raum und Zeit beobachtete historische Objekt gilt. Und während Gesehenes und Sehender nach ihrer eigenen Art sind, bestimmt der Sehvorgang das, was überhaupt in den Blick gelangen kann, gleich ob wir ihn Vorverständnis, Vorurteil, Maßstab, auch Ideologie nennen wollen. Daß der Sehvorgang dabei anders als das Objekt in seiner Eigenart nicht vom Sehenden zu trennen ist, daß ein Objekt seine eigene Art in seiner eigenen Zeitzone nie verliert, sondern immer das bleibt, was es ist, macht den Sehvorgang mit dem Sehenden als Existenz identisch. Das Subjekt als wertende Instanz sucht sich den Sehvorgang, der zu ihm paßt. Das Urteil, das ein Subjekt am Ende abgibt, ist damit gleichzeitig ein Urteil des Subjektes über sich selbst.

## II. HISTORISCHE ABLÄUFE

Die Geschichte der deutschen Musikkritik verläuft als Parallelbewegung zur Geschichte des deutschen Idealismus, der in diesem Zusammenhang als Auflösung der Erfahrungswelt in Bewußtseinsprozesse verstanden wird. Insofern ist unabhängig von allen Individualbeziehungen zwischen Kritiker und Künstler jedes Werturteil von übergeordneten Anschauungskategorien abhängig, die sich im Geschichtsverlauf verändern, teilweise überlagern, jedoch eine schlüssige Abfolge morphologischer Prozesse ergeben. Sie binden das individuelle Urteil in einem größeren formalen Zusammenhang und damit auch die inhaltliche Aussage. An hervorstechenden historischen Markierungsdaten fehlt es nicht: die Jahre um 1790, 1806, 1824, 1834, 1846 und 1852 gehören dazu. Sie nach unseren derzeitigen Vorstellungen von Geschichte in Urteilsperioden zu gliedern, um Hilfen für die Bestimmung des eigenen Standpunktes zu gewinnen, ist folgerichtig. Die damaligen Erkenntnisse über die untrennbare Verquickung von zeitgenössischer philosophischer Aussage und zeitgenössischem Urteil haben bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren.

### III. GLIEDERUNGEN

#### 1) Philologische Kritik

Danach ist die Musikkritik des 18. Jahrhunderts bis zum Aufkommen der Bachsöhne eine formale Kritik gewesen, die man auch als philologische oder objektive Kritik bezeichnet. Die Frage nach der künstlerischen Qualität war eine solche nach der satztechnischen Stimmigkeit. Der Kritiker mußte Fachmann sein. Die Dilettantenkritik späterer Zeit oder gar der sogenannte ‚gute Schreiber‘ von heute waren ebensowenig gefragt wie eine (als unseriös empfundene) Kritik nach bloßem Höreindruck ohne Einsicht in die Partitur. Die Kritiker, die damals die Szene beherrschten, waren maßgebende musiktheoretische Kapazitäten, ein Mattheson etwa, der das satztechnische Wissen seines Jahrhunderts formulierte, ein Marpurg, der die erste, noch ein Jahrhundert später vorbildliche Geschichte der Fuge schrieb, ein Scheibe, der die Bachsöhne förderte und den Vater maßregelte. Sie alle besaßen in der überkommenen Kompositionsregel ein für sie unumstößliches Kriterium, mit dem sie neue Kunstwerke beurteilten. Es funktionierte, solange die Voraussetzung, nämlich der strenge Satz, gesellschaftlich funktionierte. Die Irritationen setzten ein, als man sich nicht mehr so sicher war, ob der Wert eines Musikstückes mit dem satztechnischen Verfahren allein zu bestimmen sei. Es war die Geniezeit, also die Zeit der Bachsöhne, die das barocke Formenwesen beiseite schob, weil sie erkannt hatte, daß ein Stück satztechnisch bedenklich und trotzdem voll Musikalität sein konnte. Es führte zu einer erdrutschartigen Werteverchiebung, die 1790 mit Kants Kritik der Urteilskraft ihre philosophische Begründung erhielt. Kant wies nach, daß es keine Kunstbewertungsmaßstäbe mit Verbindlichkeitscharakter geben kann. Regeln aus bestehenden Kunstwerken abzuleiten und für andere, neu geschaffene oder sogar neu zu schaffende Kunstwerke zwingend zu machen, ist ebenso undenkbar, wie später entwickelte Kunstbegriffe auf frühere Kompositionen zu übertragen – das war das Fazit der Kritik der Urteilskraft, mit der Kant einen in der Geschichte der Kunstbewertung bis heute nicht herausgezogenen Pflöck einschlug. Sie machte jegliche Regelkritik fraglich. Kants Wirkung auf die deutschen Dichter, insbesondere auf Schiller, führte zu einer kunstästhetisch geprägten Philosophie wie Dichtung, die es in dieser Form weder vorher noch später gegeben hat. Damit endete die erste große Epoche der Geschichte der deutschen Musikkritik.

#### 2) Geschmackskritik

Kant hatte nachgewiesen, daß Kunsturteile nicht von objektivierten Begriffen, sondern von unverbindlichen Geschmacksregularien abhängig sind. So ist die Zeit bis etwa 1806 von Auseinandersetzungen zwischen den alten Regelkritikern und den neueren Geschmackskritikern bestimmt. Das führte nicht unbedingt zu besseren Urteilen, wie das Beispiel Mozart lehrt; denn für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit eines Urteils ist es belanglos, ob sich der Kritiker einer Regel oder einem, ohnehin selbst wieder modisch zugeordneten Geschmack, verpflichtet fühlt. Seine indivi-

duellen Fähigkeiten können mit der einen Methode so gut wie mit der anderen erfolgreich sein oder versagen. Gerade die Mozartkritik des 18. Jahrhunderts zeichnet sich dadurch aus, daß es sie im eigentlichen Sinne nicht gibt: in einem Zeitungsbestand von Zehntausenden von Seiten einige Dutzend Berichte, in der Mehrzahl bloß notizenartige und vielfach noch dazu fehlerhafte Werkaufzählungen einiger weniger Stücke. Mozart, der Regelabweichler, der Mann mit den eisernen Ohren, ja, hört man die Italiener, der Komponist ohne Gefühl, war vom Instrumentarium der alten kritischen Methode nicht recht zu fassen; aber auch die folgende Geschmackskritik mußte ihn dann verfehlen, wenn der Kritiker einen Mozart unverträglichen Geschmack entwickelt hatte, wie etwa Spazier oder Reichardt. Reichardt war als erster namhafter Musikjournalist Kantianer und begründete, wenn auch etwas glücklos, den modernen periodischen Musikjournalismus. Zu Mozart stand er in einem gebrochenen Verhältnis, weil sein Geschmack auf die Modekomposition des ausgehenden 18. Jahrhunderts gerichtet war. Jetzt stritt man sich über Geschmack wie vormals über Regeln. Der mehr und mehr selbständig aufblühende Musikmarkt begünstigte dauerhafte, periodische Presse. Nicht mehr die Berufsmusiker allein beherrschten das Feld, auch nicht die sogenannten Kenner und Liebhaber. Vielmehr sorgte die ungeahnte Ausweitung des Konzertwesens für das Aufkommen einer neuen Hörschicht, die zu einem großen Teil aus Orientierung suchenden, musikliebenden Dilettanten bestand. Nach und neben verschiedenen Versuchen ohne langfristigen Erfolg, vermochte sich endlich seit Ende 1797 für einige Jahrzehnte die „Allgemeine musikalische Zeitung“ des klassisch orientierten Friedrich Rochlitz zu behaupten. Sie erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, das dank einer vernünftigeren sächsischen Zensurpolitik das hessische Frankfurt als Zentrum des Nachrichtenkreuzes Berlin-Wien-Paris-St. Petersburg abgelöst hatte. Im Rochlitzschen Nachrichten- und Beurteilungsrahmen vollzog sich die Auseinandersetzung der alten mit der neuen Musikkritik, die ihren Systemausdruck in Schellings Vorstellungen von einer Subjekt-Objekt-Identität und damit einer spirituellen Übereinstimmung von Kunstwerk und Kritiker fand. Sie war außerhalb der technischen Regeln und Normen aufzuspüren, weil über Regeln und Normen allein ein künstlerisches Objekt nicht zu begreifen ist. Dessen Spiritualität läßt sich nur von jemandem erfahren, der sich aus eigener Genialität in ein Kunstwerk hinein zu versetzen vermag. Geist erkennt nur, wer selbst vom Geist ist. Mit der Zustimmung zu dieser Anschauungsweise trat die Geschichte der Musikkritik in ihre zweite große Phase ein. Nach der objektiv formal philologischen Kritik des 18. Jahrhunderts und der von der Geschmackskritik bestimmten Übergangszeit brach sich die subjektive oder psychologische Kritik Bahn.

### 3) Psychologische Kritik

An die Stelle des Wissens von Regeln und Normen durch den Fachmann trat das Empfinden von der Sache; aber auch die geschmacksorientierten Regelwidrigkeiten des sogenannten Genies aus Wollen oder Nichtkönnen wurden von der neuen frühromantischen Besonnenheitstheorie des ‚wahren‘ Genies, wie es jetzt hieß, ab-

gelöst. Der neue Kritikertyp hatte nachzuempfinden, aufzufassen, zu begreifen, und verständlich zu machen, was sich geistig, nicht technisch im Kunstwerk abspielte. Er hatte den Vorstellungen des Komponisten nachzugehen und allenfalls Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung dieser Vorstellungen in der Realität der Erscheinung des Kunstwerkes festzuhalten. Das Verfahren selbst war zwingend. Wenn schon außerhalb der eigenen Erfahrungen gewonnene Regeln keine Beweiskraft mehr haben konnten, wenn umgekehrt der bewußte Verstoß gegen Regeln oder das Nichtbeherrschen der Regeln kein Charakteristikum des jetzt ‚wahren‘ Genies, sondern Unvermögen war, dann hatte man vorerst die Gefahr eines neuerlichen Dilettantismus gebannt. Die ersten Jahrgänge der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ zeigen, wie der Prozeß logisch, aber nicht schmerzlos verlief. Persönlichkeiten wie Nägeli mit seinen viel zitierten Normen von 1802/03, aber auch Michaelis, Militz, Fleischmann, Horstig, Guthmann und natürlich Rochlitz selbst bezeugen den angestregten Versuch, sich auf die neue kritische Situation einzustellen, je nach Charakterstruktur und Ausbildungsstand mit mehr oder weniger Erfolg. Viele der älteren Kritiker haben es auch in der Rochlitz-Zeitung nie geschafft.

Doch die subjektive Kritik stieß ebenfalls bald an ihre Grenzen. Dort, wo sprachgewaltige Dichter wie E. Th. A. Hoffmann ihren Empfindungen über Jahrhundertgenies, wie Gluck, Mozart oder Beethoven freien Lauf ließen, entstanden Rezensionen, die zu Literatur wurden. Wenn sich Rochlitz der lange verkannten Meister annahm, öffnete er Türen in versperret gehaltene Räume, zeigte das neue System, was es zu leisten vermochte. Aber auch im Zeitalter der Romantik waren die sogenannten wahren Genies als Künstler und Kritiker nur dem Namen nach häufiger, überwogen vielmehr mit der Zeit betuliche biedermeierliche Beschränktheit und schlafmützige Selbstgerechtigkeit. Künstlerische Bildung sollte doch kein aristokratisches Privileg mehr sein; Popularität hatte Beweiskraft bekommen. Nunmehr fand jedermann bei sich Empfindungen, Gefühle, innere Bewegungen, die er, sofern man ihn ließ, mit Anteilnahme äußerte – undenkbar für den Fachstolz des Berufsmusikers noch Jahrzehnte zuvor. Aber wenn schon die Wirkung eines Kunstwerks aus diesem selbst heraus und aus seiner Beziehung zum Geschmack der Zeit zu erklären war – mit welchem Recht sollte man dann Werke kritisch angehen können, die sich auf bestimmte Publikumsbedürfnisse eingestellt und damit einen zahlungskräftigen Markt erworben hatten; wie sollte man umgekehrt Werke verteidigen können, die die Mehrzahl kalt ließen, auch wenn sie künstlerisch weit besser als die erfolgreichen waren, dank einer beherrschten Satztechnik, die doch nicht mehr aktuell zu sein hatte?

Aber das Musikleben bestand nun einmal nicht nur aus den geistigen Höhenflügen einiger weniger Genies und überragender Interpreten. Es gab längst ein ernst zu nehmendes Konzertleben der Variationen- und Potpourri-Spieler und die Fülle der Dilettanten, die davon begeistert, und die der Fachleute, die es nicht waren. Wie sollte, wie mußte man sich beispielsweise einem Leopold v. Meyer gegenüber verhalten, einem der materiell erfolgreichsten Konzertpianisten zwischen 1800 und 1850, der mit eigenen Paraphrasen und Tanzmusik-Potpourris ein Vermögen verdiente und sich rühmte, nie in seinem Leben öffentlich eine Beethoven-Sonate gespielt zu haben?

Jetzt geriet auch die Kantnachfolge in ihre Aporie. Verwarf man die Regel als kritische Norm, das immanent Außergewöhnliche als unwahr genial und ersetzte die bisherigen Regulative durch Geschmacksbegriffe von ‚schön‘ und ‚nicht schön‘, während für das allzuviel Komponierte keine Begeisterung der Fähigen aufkommen konnte – wie wollte man dann noch Wertunterschiede begründen? So wurde nach dem Ausscheiden seines Gründers aus der einstmals bahnbrechenden Rochlitz-Zeitung ein vielfach wertneutrales und eher gleichgültiges Rendanturblatt, verkümmerten Korrespondenzberichte zu langweiligen Aufzählungen, wer was wo gespielt habe. Die Krise der zweiten Phase der Geschichte der Musikkritik entwickelte sich zwangsläufig aus der Realität des praktischen Musizierens. Auf der einen Seite philosophische Axiome, die verbindliche Werturteile über Kunst in Frage stellten und alles dem Geschmack und den persönlichen Empfindungen überließen, über die aber nicht zu diskutieren war, weil jeder seinen eigenen und vor allem einen anderen Geschmack hatte – und eine Musikerschaft, die sehr wohl Unterschiede zwischen guter und schlechter Musik, zwischen Künstlerischem und Nichtkünstlerischem zu machen wußte, und die nicht bereit war, einen Geschmack, der sich, um in heutiger Terminologie zu sprechen, subkulturell ansiedelte, nur deshalb unangetastet zu lassen, weil nach der jetzt neuen philosophischen Lehrmeinung alles vom subjektiven Empfinden eines Einzelnen und einer Mehrheit von Einzelnen und der daraus abgeleiteten Zweckmäßigkeit her zu beurteilen sei.

#### 4) Gegengründungen

So kam es 1824 zu zwei Gegengründungen, beide von pragmatischen Juristen geleitet, die gelernt hatten, Dinge nicht unentwegt in der Schwebe halten zu können, sondern irgendwann zum Spruch kommen zu müssen: die „Berliner allgemeine musikalische Zeitung“ von Adolf Bernhard Marx und die „Caecilia“ [Cäcilia] von Gottfried Weber in Mainz. Beiden Redaktionen war gemeinsam, sich nicht mehr mit Urteilen zu begnügen, die sich auf Regeln oder auf Geschmack beriefen, sondern Begründungen zu verlangen, warum man so und nicht anders urteilte. An die Stelle der subjektiv gestalteten, auch dichterisch eingekleideten Behauptung von Empfindungen, trat die zu begründende Auseinandersetzung mit dem Werk, sofern sie sachlich war, als Kritik, sofern sie unsachlich war, als Polemik. So las man in der „Caecilia“ als Werkkritik entweder ganz ausführliche, sich über Seiten hinziehende Abhandlungen, oder dort, wo dazu kein Platz war oder kein Anlaß bestand, notizenartige Kleinberichte unter Berufung auf die Autorität eines Fachmannes. Die „Caecilia“ zog sich bald aus der Tageskritik zurück; die Berliner scheiterte nach einiger Zeit vor allem am Korrespondenzwesen und ihrer systembedingten Widersprüchlichkeit. Indem sie primär auf die Begründung eines Urteils abhob und sekundär auf das, was dabei am Ende als Ergebnis herauskam, überforderte sie mit dem dadurch eintretenden, sich gegenseitig widersprechenden Meinungspluralismus ihre Leserschaft, zumal es ja grundsätzlich – das gehörte zum Redaktionsprogramm und wurde streng eingehalten – Professionelle und nicht Laien waren, die diese Urteile verfaßten und denen man sich nicht mehr wie früher mit dem Hinweis

auf die nicht vorhandene fachliche Kompetenz des Autors so ohne weiteres entziehen konnte. Von der Systematik her war diese Linie richtig, weil konsequent. Doch so wegweisend die Verlagerung des Urteils von übergeordneten Regeln und subjektiven Empfindungen weg zur seriösen Begründung auch war: die zeitgenössischen Leser fühlten sich je länger um so stärker von diesem Journalismus verwirrt, weil sie nicht mehr wußten, woran sie waren, wenn sie über denselben Gegenstand von verschiedenen Verfassern nicht nur unterschiedliche, sondern in einzelnen Fällen geradezu entgegengesetzte Bewertungen abgegeben lasen. Daran änderten auch die mehrfachen Redaktionserklärungen nichts, ein Kunstwerk lasse nun einmal nicht nur eine einzige Betrachtungsweise zu. Marx hielt das Verfahren sieben Jahre lang durch, quälte sich mit der Beschaffung auswärtiger Fachleute für sein Blatt, fiel auf Berufsmusiker herein, die sich selbst außerordentlich und die Konkurrenz weniger oder gar nicht gut fanden, und setzte seinen Lesern mit einander aufhebenden Urteilen von zum Teil schmerzhafter Schärfe zu. So war dann 1831 wieder dieselbe Marktsituation wie sieben Jahre zuvor entstanden; allerdings hatte sich die psychologische Situation von Musiker- und Kritikerschaft gründlich verändert. Der Name Kant war verblaßt, Schelling bereits überlebt, und das ausufernde Konzertwesen verlangte Entscheidungen. Zudem hatte die einstmals so stürmisch betriebene Demokratisierung des Musiklebens einen nur für weltfremde Idealisten unerwarteten Verlauf genommen. Die Verbreitung der Musik ins Volk hinein sollte dessen Bildungsstand erhöhen, doch nun war das Gegenteil dieser schönen Schwärmerei eingetreten. Es herrschte minderwertiges Theater, Amüsierkultur, Geschmacksverderbnis, Effekthascherei, und dazu Genieverkennung wie eh und je mit der bevorzugten Hinwendung zur beruhigenden Gedankenlosigkeit klingenden biedermeierlichen Spiels, als Feierabendvergnügen ohne tiefere Bedeutung, oder, wie man 1842 in Laubes „Zeitung für die elegante Welt“, nachgedruckt noch im wissenschaftlich gedachten Schillingschen „Jahrbuch des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft“ lesen konnte: der Musikbesuch böte die Möglichkeit, mehrere Stunden lang an nichts zu denken [IV,40+66]. Jetzt bekam die Musikkritik zwei neue Funktionen. Sie sollte durch Belehrung im Guten dem Tiefstand der Geschmacksbildung entgegen wirken und das Volk erziehen, was immer darunter gemeint war, und zum ersten Mal hatte sie den Kampf gegen ein Publikum zu führen, das sich der sogenannten Geschmacksverbesserung widersetzte und sich seine Umerziehung verbat. Der Kritiker als Pädagoge: das war die Konsequenz der Marxschen Wirksamkeit. Marx gab seine Zeitung auf, um als Musikpädagoge eben jene Bildungsmaßnahmen zu betreuen, die vonnöten schienen, um wieder das richtige Verhältnis zum Kunstwerk zu gewinnen. Mit diesem Auftrag stellte Robert Schumann in der zweiten Jahreshälfte 1834 der im Zeitverständnis zusehends matt werdenden „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ seine „Neue Zeitschrift für Musik“ entgegen.

## 5) Subjektivierte Moral

Schumann begann mit einer für die damaligen Verhältnisse unerhörten Bloßstellung des schlechten Geschmacks. Die Zeit der „unnützen Complimente“ sei vorbei, formulierte er. Salonkomponisten, neuneapolitanische Opernkomponisten, der ganze Bereich des hohlen Pathos, gemeint sind Meyerbeer und die Pariser Große Oper, waren im Visier, aber mit ihnen, und das war das Neue daran, auch das Publikum, das sich an solchen Sachen ergötzte. Aus dem ehemaligen „*in tyrannos*“ eines Schiller wurde das „*in philistros*“ der Neuromantiker. Zum ersten Mal wurden Musik, Musikhören und Musikhörer im streng protestantischen Sinne moralisiert, und mit dem zunehmenden Verständnis von Kunst als Ersatzreligion führte Schumann eine Entwicklung weiter, die bei Wagner ihren vielfach gescholtenen Höhepunkt erreichte. Mit dem Sakralisierungsprozeß war ein leidenschaftliches Bekenntnis zur Musik des umstrittenen späten Beethoven verbunden, die nicht nur ein Musikstil, sondern ein Fanal war, an dem sich alt und neu schieden.

Mit Schumann erreichte die psychologisch-subjektive Kritik ihren Höhepunkt. Sie richtete sich nie gegen noch unbekannte Kleinmeister, die um ihre Existenz rangen, nie gegen stilbildende Musiker, sondern ausschließlich gegen die anerkannten Modegrößen der Zeit – das unterschied die Kritik der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wohlthuend von dem, was sich inzwischen in anderen Journalen abspielte. Dort lobte man mitunter alles, was einen Namen hatte, und überging, was (noch) unbekannt war oder schätzte es als gering ein. Schumann führte ein neuartiges, schon dialektisches Vokabular in die Kritik ein, als er zwischen Musik und Musik unterschied, die einmal seicht, geschmacklos, verlogen, hohl und dergleichen sein sollte, ein andermal edel, aufrichtig, ehrlich, und so weiter – Jahrzehnte später wird noch „gesund“ dazu kommen. Die Kritik vollzog sich in unterschiedlich deutbaren Qualitätsaussagen, die ihre Begründung im fachlichen Subjektivismus des Kritikers fanden. Musikkritik wandelte sich vom Kunstrichtertum mit vorwiegend idealistischem Bezug oder dem Anliegen blanker Information für den, der es gerne genauer wissen wollte, zum Sprachorgan einer eigenständigen Kunstästhetik. Das war mehr als bloß eine neue Musikzeitung, das war ein neuer Zeitungstyp. Was brachte es einer subjektiven Kritik schon, daß der eine diesen, der andere jenen Standpunkt einnahm, daß alles zu erklären, zu begründen, zu vertreten war, wenn demgegenüber eine neue künstlerische Idee ihren Durchbruch versuchte, die Herkömmliches nicht nur als überholt, sondern als schädlich empfand. Schumann entwickelte eine Art Erkenntnistheorie der Musikkritik, als ihm die Kritikuntauglichkeit der Empfindung als solcher bewußt wurde, sofern man nicht zuvor die Qualität der Empfindung geprüft hatte; daß Kritik nicht dort stattfand, wo sich jemand aus was für Gründen auch immer von einer Reihe möglicher Urteile eines aussuchte, wenn dabei nicht gesagt wurde, warum er auf dieses und nicht auf ein anderes abhob; daß unabhängig von Geschmack, Erfolg und allgemeiner Meinung die künstlerische Wirklichkeit einer Komposition nicht aus dem Blick geraten durfte, die wiederum der Fachmann und nicht der Laie feststellte; daß die poetische Beschreibung von Musik als kritische Methode nur wenigen sprachbegabten Großen zugestanden werden durfte und darüber hinaus bei den Nachahmern eher peinlich wirkte; und daß die Mu-

sikkritiker im wertenden Geschäft auf die Darstellung von richtig und falsch nicht verzichten konnten. Aber richtig war da unter Umständen auch nur das, was man selbst tat, falsch das, was man beim Gegner zu Recht oder zu Unrecht aufspürte. Nur kamen jetzt jene neuen Begriffe in die Kritik hinein, vor denen sich Schumanns Vorgänger sehr gehütet hätten, und die in falschen Händen Unheilvolles bewirken konnten (und später ja auch Unheilvolles bewirkten), Begriffe, die geschmackliche Imponderabilien sogar als pseudoreligiöse Moralkriterien freisetzen und mit denen man dann unter großen Worten alles mögliche bewerkstelligen konnte: viele Jahrhundertgrößen sollten es bald auf besonders schlimme Weise zu spüren bekommen.

Als Schumann mit seinem Weggang nach Düsseldorf von der journalistischen Bühne abtrat und seinen meinungsbildenden Einfluß verlor, wurde binnen weniger Jahre der neue kritische Weg noch deutlicher. Auch Fink von der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ war 1842 ausgeschieden, und zwischen diesen beiden seriösen Musikblättern schoben sich seit 1843 mit dem Aufkommen der neuerlichen Popularisierungswelle die „Signale für die musikalische Welt“, eine zeittypische Neugründung, die sich auf die Gattung der Satire stützte. Keine Musikzeitung des ganzen Jahrhunderts ist als historische Quelle so fragwürdig, keine hat so viele bewußt falsche Nachrichten in die Welt gesetzt, wie die „Signale“ des Bartholf Senff aus Leipzig. Sein geschäftlich von Jahr zu Jahr erfolgreicher werdendes Unternehmen benötigte nicht unbedingt Fachleute und Kenner weder als Berichterstatter noch als Leser, auch wenn er reichlich darauf zurückgriff. Seine Zielgruppe war im Gegenteil jene Musikamüsier-Gesellschaft, die gleicher Weise Fink wie Schumann samt Nachfolgern bekämpften, die Senff aber mit möglichst kurzen Berichten, daher ‚Signale‘, scheinbar umfassend versorgte.

Zeitungen sind Ausdruck von Denkweisen. Ihr Erfolg ist das äußere Zeichen vorhandener oder nicht vorhandener sittlicher, hier: künstlerischer Maßstäbe, sprich Wertvorstellungen. Die waren inzwischen mit dem bewußten Ernstnehmen subkultureller Erscheinungen aus merkantilen Überlegungen so verworren, daß sich für die „Signale“ ein idealer Nährboden gebildet hatte. Ihre Berichterstattung war bissig, amüsan, respektlos, auf Dauer fad wie aller Dauerwitz um seiner selbst willen, oft giftig, gehässig, verlogen und betont verletzend, häufig nur scheinbar informativ, geschäftsorientiert, allem Grundsätzlichen abhold und ausschließlich den Tagesbedürfnissen zugewandt, dabei in der Beurteilung bedeutender neuer Ereignisse vielfach im philiströsen Sinne rückständig. Hin und wieder schlugen Ernst und Verantwortung durch und bewiesen, daß die Redaktion sehr wohl um die wirklichen Zusammenhänge Bescheid wußte, auch wenn man sie um der Klientel willen nicht oder anders formulierte. Und zum ersten Mal gelang es mit Erfolg, unter dem Deckmantel der angeblichen Befriedigung von Informationsbedürfnissen eine Musikfachzeitschrift gezielt als Verlagshaus-Zeitung zu korrumpieren: Gut ist, was im eigenen Verlag erscheint; über das, was sonst noch herauskommt, wird entweder überhaupt nicht oder wegwerfend und nur dann anständig gesprochen, wenn es anders gar nicht mehr geht. Das Primitivmodell der Musikzeitung als nicht einmal unterschwelliger Verlagswerbeträger ist schon im 19. Jahrhundert ein Kapitel für sich.

### 6) Fortschrittsparolen

Die Schumann-Nachfolger, allen voran Franz Brendel, hielten nichts mehr von subjektivistischer Meinungskritik. Mehr und mehr drängte man auf wieder überprüfbare Maßstäbe, die nicht länger in der persönlichen Auffassung oder der eigenen Autorität abgespeichert sein sollten. Der neue Maßstab, der von Brendel für die Musikkritik aufgegriffen wurde, hieß Fortschritt, der philosophische Gewährsmann hieß Hegel. Durch Marx war nachgewiesen worden, daß es so viele Wertbestimmungen geben mußte wie Meinungen zur Sache. Damit offenbarte sich das Kunstwerk in der Totalität der Meinungsvielfalt, unterlag das Werturteil erneut einer Relativierung, weil selbst die sich durchsetzende Meinung keineswegs die richtige sein mußte, so lange man noch an wahr und falsch festhielt. Ferner sah man, daß die Aufführungspraxis zeitbedingten Moden unterlag, daß man Stücke heute anders spielte als noch vor einigen Jahren. Man erlebte, wie Musikstücke aus der Vergessenheit auftauchten und andere dafür in die Vergessenheit zurücksanken, und man wollte den Grund dazu herausfinden. Man begriff, daß die Kritik der Schelling-Nachfolge mit dem historischen Prozeß harmonisiert werden mußte, daß die Geschichte der Musik offensichtlich unabhängig von der Meinung darüber verlaufen war und es erst der tatsächlichen Entwicklung vorbehalten blieb, ob ein Kritiker bestätigt oder ins Abseits gestellt wurde. Auch die Vermittlung der Schellingschen Spiritualität auf dem Umweg über den Philosophen Lorenz Oken erscheint im nachhinein als zeittypisch, weil Oken den Entwicklungsgedanken in die Philosophie einbrachte, der für materialkundige Musiker sicherlich handwerksgerechter war. Der tastende Vorstoß in die historische Kritik, mit der die dritte große Epoche der Geschichte der deutschen Musikkritik zu bezeichnen ist, erfolgte noch vor Brendel durch den Hegelianer Eduard Krüger.

### 7) Standpunktskritik

Der Übergang von der subjektiven zur historischen Kritik geschah ebenso fließend wie seinerzeit der von der objektiven zu subjektiven Kritik. Anders als zu Zeiten von Marx war die Zahl der bildungsbeflissenen und schreibgewandten Musiker inzwischen hoch genug, und diese waren auch kritischen Auseinandersetzungen gewachsen. Die Zeit der sprachlich holprigen Ergüsse aus dem Anfang des Jahrhunderts, da man mitunter schwerfällig um Begriff und Ausdruck rang, war einer Zeit des flüssig interessanten Duktus der in der Schule des „*Jungen Deutschland*“ groß werdenden Musikkritiker gewichen. Jetzt ging es um die Synchronisierung von zeitgenössischem Werturteil, übergeordnetem musikalischen Entwicklungsprozeß und dem musikkritischen Einzelstandpunkt. Der Standpunkt war so sehr ein Ergebnis der subjektivistischen Kritik, daß man in der Übergangsphase von subjektiver zu historischer Kritik geradezu von einer Standpunktskritik als Bindeglied sprechen könnte. Das Wort ‚Standpunkt‘ war zu einer Art Zauberwort geworden. Das Urteil über ein Werk wurde doch vom Standpunkt des Beurteilers aus abgegeben. Je mehr man erkannte, daß die Verschiedenartigkeit der Urteile nur aus der Verschieden-

artigkeit charakterbedingter Standpunkte zu erklären war, um so mehr verlangte man im vorhinein die Preisgabe des Standpunktes des Kritikers durch diesen selbst, um sicher zu stellen, woran man mit ihm war. Er sollte seiner Kritik eine eigene programmatische Erklärung voranstellen, mit der er dem Leser Rechenschaft darüber abzulegen hatte, wie er grundsätzlich zu seinem Gegenstand stehe. Die Kritik sollte dadurch relativiert, der Subjektivismus auf das zurückgeführt werden, was er wirklich war: nämlich Meinung eines Einzelnen, der sich unter Meinungsbeeinflussung eine allgemeine oder wenigstens eine weitere Gültigkeit seiner Ansichten zu verschaffen sucht, die ihr als aus dem Subjektivismus abgeleitet gar nicht zusteht. So stritt man sich zunächst wieder einmal nicht über Werke, sondern über Standpunkte. Unversehens, aber folgerichtig, kam das Wort vom „überholten“ oder „überwundenen Standpunkt“ auf, das schnell zum Schlagwort wurde, weil auf der Kritikerseite der Standpunkt so der historischen Veränderung unterworfen war wie auf der Komponistenseite das Kunstwerk.

### 8) Historische Kritik

Die historische Kritik lieferte erstmals seit vielen Jahren wieder übertragbare Maßstäbe. Erfolg ist nicht mehr bestimmendes Wertkriterium. Nicht das Publikum entscheidet über Wert oder Unwert einer künstlerischen Sache, sondern deren historische Stimmigkeit. Über Kunstgeschichte ist anders als im politischen Raum nicht demokratisch zu befinden, wo Stimmen gezählt, nicht gewogen werden. Die Höhe der Kunst bestimmt sich aus ihr selbst. Man hatte erfahren, daß sich Manieren abschliffen, Aufführungspraktiken schon im Zeitraum einer halben Generation verbrauchten, daß Kunst eine eigene Immanenz besitzt, daß man 1847 nicht mehr so wie 1784 komponieren konnte, daß sich Originalität an dem beweisbar machen ließ, was an Neuem dazu kam. Damit mußte sich auch der Maßstab eines Kritikers, der den historischen Standort des Kunstwerks nur bestimmen, nicht über ihn als Realitätsgegenstand entscheiden kann, der historischen Überprüfung stellen, und diese entlarvte nur zu oft diejenigen, die sich auf ihn beriefen, als Kritiker von gestern. Die Hoffnung auf eine Tätigkeit jenseits subjektiver Meinungsbildung führte die Musikkritik in ein bis dahin nie erlebtes Hochgefühl, das bis zur Vorstellung eines Umkehrverhältnisses gedieh: die Kritik als die leitende, der Künstler als die zu leitende Instanz. Mit der historischen Kritik stieg das Selbstbewußtsein der Kritiker nach und nach unangemessen an. Vergleicht man die selbstquälerischen Weisheitslehren eines Bühlens aus den zwanziger Jahren, die tiefsinnig um Vernunft und Gerechtigkeit der Musikkritiker kreisten und Kunsturteile am Ende nur noch als Charakterentscheidungen deuteten, mit dem überströmenden Selbstbewußtsein der Kritiker der Jahrhundertmitte, die sich auf ihre neuen historischen Maßstäbe beriefen, so offenbart sich die gewaltige Veränderung. Die Musikkritik stand auf der Höhe ihres Anspruchs.

Am frisch entstandenen Kunstwerk mußte – das neue Zauberwort kam jetzt in Mode und durfte nirgends mehr fehlen – der ‚Fortschritt‘ gegenüber dem vorangegangenen Werk erkennbar sein, sonst war es Produkt eines überholten Standpunk-

tes. Man fragte nicht mehr nur nach der Kraft des Eindrucks, man fragte von nun an nach der Neuheit des Produktes, weil die Musik fortzuschreiten hatte, wie alle anderen kulturellen Erscheinungen auch – wohin, das blieb im künstlerischen Bereich allerdings offen, weil es mehr als umstritten war. Die vierte Erfolgs-Musikzeitung um die Mitte des Jahrhunderts, die „Neue Berliner Musikzeitung“, trat Ende 1846 ausdrücklich unter dem Banner des Fortschritts an, so relativiert dieser Begriff in der Stadt des Historismus auch immer war. Hier wie in der inzwischen von Franz Brendel übernommenen ehemals Schumannschen „Neuen Zeitschrift für Musik“ trug man die Forderung nach der neuen Objektivität aus, gab es wieder ein falsch und ein richtig von der Sache her, war Urteil nicht mehr Meinung, so seltsame Blüten das Verfahren gerade auch in Berlin trieb. Dort wollte man allen Ernstes dem Komponisten verbieten, sich über Kunstwerke journalistisch-kritisch zu äußern, weil der Komponist immer befangen sei, und dort verwickelte man sich in seitenlange Grundsatzauseinandersetzungen über diese oder jene Form, wie sie in Wahrheit – dieses „in Wahrheit“ ist nicht nur in diesem Zusammenhang ein verräterisches Indiz – auszusehen habe, um daraus Rückschlüsse auf ein zeitgenössisches, zur Kritik anstehendes Stück derselben Form zu ziehen. Jeder Kantianer hätte das Verfahren als unseriös verworfen. Und mehr und mehr forderte man, die Kritik müsse wissenschaftlich betrieben werden, eine Brendelsche Lieblingsargumentation. Nicht lange blieb offen, was nach Brendel darunter zu verstehen war.

#### 9) Wissenschaftliche Kritik

Musikkritik wissenschaftlich zu betreiben, bedeutete, die Kritik am Kunstwerk mit dessen Entstehung und den Bedingungen seines Umfeldes zu verknüpfen. Ziel der Kritik war nicht mehr allein das (angeblich) Gute oder (angeblich) Schlechte, sondern die Einbeziehung der kunstgeschichtlichen Daten im weitesten Sinne, um aus deren Erhebung vor allem die Bestimmung des Standortes des befragten Stückes innerhalb der Musikgeschichte und damit die von Wert oder Unwert, Zukunft oder Nicht-Zukunft zu bestimmen. Immer häufiger ist in dieser Zeit von der Zukunft die Rede – „*Zukunftsmusik*“ wird bald ein neues Schlagwort werden. Zukunft, das hieß: Analyse und Deduktion haben den wissenschaftlichen, also den historischen Wert oder Unwert eines Stückes ermittelt. Daraus lassen sich Rückschlüsse ziehen. Alles Weitere ist Sache der Zeit, die jedes Ding braucht, und das besorgt eben ‚die Zukunft‘. Einer kritischen Kapazität wie Brendel, der größten, die das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Musikbereich hervorgebracht hat, konnte nicht entgehen, daß Wirkung allein keine Klärung in der Sache brachte, daß Wirkungsgeschichte nur einen verkümmerten Aspekt im Erscheinungsbild des Kunstwerks und zwar den phänomenologisch unwichtigsten vermittelt, solange damit nicht freigesetzt wird, warum die Wirkung so und nicht anders erfolgt. Das Marxsche Prinzip der Meinungsvielfalt war ja nicht verloren gegangen, nur war der Kritiker als Standpunktkritiker selbst historisch relativiert worden und hatte sich mit seinem Standpunkt über dessen Richtigkeit im Zeitablauf zu rechtfertigen. Erst die Verbindung der verschiedenen Situationen um das Kunstwerk herum macht das

Einzelereignis in einem ganzen Feld kommunizierender Ereignisse verstehbar. Im 20. Jahrhundert wird Karl Jaspers lehren, daß sich der Mensch in jedem Augenblick in einer bestimmten ‚Situation‘ befindet. Für das Kunstwerk als Produkt des Menschen gilt nichts anderes. Das Kunstwerk entsteht aus einer bedingten historischen Situation, es verschränkt sich mit anderen Situationen, die ebenso bedingt sind, und die Kunstgeschichte besteht aus nichts anderem als aus Abfolge und gegenseitiger Durchdringung sich immer wieder neu bildender Situationen. Diese Situationsgeschichte des Kunstwerks wird damit zur Geschichte der Kunst überhaupt und läßt in seinen Zusammenhängen alle Einzelereignisse in ihrer eigenen Zeitzone um so klarer erkennen, je genauer man die Situationsbedingungen zu ermitteln versteht. Damit wurde die letzte Phase der Geschichte der deutschen Musikkritik eingeleitet. Zwangsläufig vollzog sich dieses wissenschaftliche, man darf nunmehr, auch zeitgeschichtlich terminologisch begründet, sagen: dieses musikwissenschaftliche Verfahren außerhalb der mehr oder weniger gut geschriebenen, letztlich unverbindlichen und damit fachlich überflüssigen Meinungen, zu denen auch der gesamte Bereich des Phrasen- und Versatzstück-Journalismus wie der Populärbiographien in systemgeordneten Verlagsprogrammen mit Umschichtung des längst Bekannten gehört einschließlich der privaten Erfahrungen reproduzierender Künstler, die man haben, aber, für die Produktionsgeschichte der Kunstwerke belanglos, auf diese Weise nicht kritisch begründen kann. Dieses Verfahren nannte Brendel Parteikritik.

#### 10) Parteikritik

Die Forderung nach Parteikritik wurde von Brendel zu Beginn des Jahres 1852 leitartikelhaft proklamiert, aber schon wenige Monate zuvor von Theodor Uhlig sinngemäß vorbereitet, als er die ‚Selbstvernichtung‘ (andere benutzten den Ausdruck ‚Selbstauflösung‘) der Musikkritik verlangte. Mit dem Erreichen des historischen Bewertungsverfahrens sahen sie für eine Musikkritik im Sinne früherer Zeit keinen Raum mehr. Natürlich verstand Brendel unter Parteikritik nicht das, was man im Assoziationsverfahren heute darunter verstehen würde. Parteikritik bildete für ihn die legitime Fortsetzung der historischen Kritik, die als Oberbegriff die zweite Hälfte des Jahrhunderts bestimmte, auch wenn man darin ein zunehmend depressives Lebens- und Kunstverständnis sehen mag. Es drückte sich in der Philosophie Schopenhauers aus, die bezeichnenderweise ab Winter 1852 auf dem Umweg über England in Deutschland aufgenommen wurde. Parteikritik hieß, auf der tragenden Grundlage einer wissenschaftlich historischen Kritik ein endgültiges Urteil über ein Kunstwerk zu ermöglichen, um dieses dann je nach Ergebnis entweder offensiv zu vertreten oder ebenso offensiv zu bekämpfen. Der mit Kritik beauftragte Wissenschaftsvertreter darf nicht unberührt neben seiner Sache stehen, sondern er hat eine Position einzunehmen. Diese Position erhält er nicht willkürlich, sondern als Ergebnis einer wissenschaftlichen Analyse mit einem für sie bedingten Rüstzeug, das er professionell zu beherrschen hat. So zu tun, als ginge einen das, was man untersucht, weder im guten noch im schlechten Sinne an, nimmt dem wissenschaftlichen Urteil seine Bedeutung. Die Musikwissenschaft, wie sie jetzt hieß und wie

sie ab 1850 allmählich auch institutionell zum Durchbruch gelangte, ist wesentlich die Nachfolgerin der historischen Kritik nach deren Auflösung in die Parteikritik in der Terminologie Brendels, der selbst mit der Übernahme der Musikgeschichtsausbildung am Leipziger Konservatorium dieses Fach systemimmanent errichtete. Tatsächlich ist sie es ja auch und nicht etwa die Feuilletonkritik gewesen, die den weiteren Verlauf der Kunstproduktion, sei es als Komposition, sei es als Reproduktion beeinflußt hat. Ohne ihre Arbeiten, angefangen von den Urtextausgaben der frühen fünfziger Jahre bis zur Erforschung des Historischen Instrumentariums und der Wiederentdeckung der historischen Aufführungspraxis wäre die Musikszene von heute nicht denkbar. Umgekehrt wunderte man sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts über die tatsächliche Wirkungslosigkeit der Zeitungskritik auf Komposition, Interpretation und Musikleben. Die Feuilletonkritik gehörte mit dem Wegfall der Konzessionierung nach 1848 zur Standardausstattung der politischen Zeitungen, nachdem die belletristischen Blätter untergegangen waren. Zur Unterscheidung von der neuen wissenschaftlichen Kritik sprach man von ihr als von der Tageskritik, die sich beeinflussend, werbend, abwerbend, vermittelnd nur noch an den Leser wandte, den Künstler dagegen bloß wirtschaftlich, nicht mehr fachlich erreichte, eine Entwicklung, die sich in dieser Form schon mit dem Aufkommen der psychologischen Musikkritik angebahnt hatte. Damit stimmt überein, daß es musikkritische Grundlagenauseinandersetzungen, wie sie vor allem die vierziger Jahre hervorgebracht haben, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr gegeben hat – warum auch, alles Wesentliche war ja längst gesagt, die Spekulation über Kunstbewertung einer gesicherten Methode gewichen. Arbeiten über Musikkritik, wie sie sich immer noch finden, erschöpfen sich überwiegend entweder in schon dissertationsartigen, bereits historisch orientierten Untersuchungen oder in ziemlich beiläufigen, mitunter schlimm banalen Gelegenheitsaufsätzen und Aphorismen, die auf die künstlerische Entwicklung keinen Einfluß mehr ausüben, während die Feuilleton- und Tageskritik zur Klärung in der künstlerischen Sache geistesgeschichtlich bedeutungslos wurde. Sie bekam mit ihrer kulturpolitischen Werbe- und Abwerbe-Funktion eine soziokulturelle Macht über die Massen. Sie beeinflusste nicht mehr die großen Entwicklungszüge der Kunst, wohl den investierenden Geldgeber, der mit Kunst handelt und der abgeschreckt oder ermutigt werden kann, sich einzusetzen oder es bleiben zu lassen. Aus diesem Grunde bewegte sich die Feuilletonkritik ab 1850 auf diejenigen zu, die, mit oder ohne Fachkenntnisse, im feuilletonistischen Sinne gut zu schreiben verstanden. Bezeichnenderweise setzten sich im geregelten Verhältnis Künstler-Kritiker von der Mitte des 19. Jahrhunderts an auch die einstmals umstrittenen, bei uns etwas verschämt Ehrenkarten genannten Theater- und Konzertfreikarten durch. Die Zeitung wird Teil des Geldgeschäftes im Dreiecksverhältnis Künstler-Publikum-Presse und muß daher grundsätzlich keinen Eintritt mehr bezahlen. Sie verabschiedet sich zur gleichen Zeit vom Bereich der eigentlichen Kunstgeschichte und wird in Vorwegnahme von Quotenüberlegungen Gegenstand der Wirtschaftsgeschichte.

#### IV. SYSTEM UND WIRKLICHKEIT

Die Qualität eines Urteils ist systemunabhängig. Das System gibt einen Rahmen vor, innerhalb dessen sich der Urteilende bewegt, und oft dürfte dem Urteilenden nicht einmal bewußt sein, daß seine Form des Urteils von Kategorien abhängt, die er sich nicht selbst ausgesucht hat. Das richtige oder falsche Urteil in der künstlerischen Einzelsache vollzieht sich in und mit jedem System, weil es von einem Individuum mit seinen ihm zukommenden mentalen und soziokulturellen Komponenten bestimmt wird. Weder vermag ein funktional gutes System einen zeitblind auftretenden Kritiker von einem falschen Urteil abzuhalten noch ein fragwürdiges System einen zeitoffenen Kritiker daran zu hindern, ein richtiges Urteil abzugeben, dessen Aussage auch nach längerer Zeit noch Bestand hat. Über das, was richtig, unrichtig oder falsch gewesen ist, entscheidet erfahrungsgemäß die jeweils übernächste Generation.