

Friedrich Geiger: Verdikte über Musik im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, hrsg. von Heiko Hausendorf, München 2007, S. 283-295.

Friedrich Geiger

Verdikte über Musik im 19. und 20. Jahrhundert

Einführung

Die „Praxis des Sprechens und Schreibens über Kunst“, der dieser Sammelband gewidmet ist, möchte ich für das Gebiet der Musik in einem bestimmten Ausschnitt¹ und aus einer bestimmten Perspektive skizzieren: Es kommt mir in erster Linie auf jene ebenso tiefsitzenden wie weitgehend unhinterfragten Überzeugungen an, die außerhalb des eigentlich ästhetischen Bereichs wurzeln, aber doch das sprachliche Urteil über Kunst wesentlich mitbestimmen. Zwar lässt sich dies mit Blick auf alle Künste mehr oder minder deutlich beobachten. Doch gerade die Musik scheint, aufgrund ihres flüchtigen, nichtsprachlichen und begriffslosen Materials, besonders anfällig für außerästhetische Fundierungen des Urteils, seien diese nun ideologisch, religiös, sozial, regional oder anders motiviert. Funktionsbereiche, die außerhalb der Kunst liegen, bestimmen demnach das Sprechen über Musik massiv mit.

Um dies in dem gegebenen Rahmen möglichst klar illustrieren zu können, greife ich als Untersuchungsgegenstand Verdikte heraus, also vernichtende Urteile über Musik. In erster Linie von der kritischen Zunft² produziert, bieten diese Extrembeispiele des ästhetischen Urteils gegenüber maßvollen Äußerungen den Vorzug größerer Plastizität. In Rage erst rückt mancher Autor mit dem heraus, was er im tiefsten Innern denkt und weniger gereizt vielleicht für sich behalten hätte. Zugleich jedoch bürgt der Umstand, dass dies dann niedergeschrieben und zum Druck gegeben wurde, auch dafür, dass das Gesagte nicht im bloßen Affekt, sondern in Prinzipiellem wurzelt, das hier entrüstet nach außen gekehrt wird. Indem ohne Rücksicht und Diplomatie zu Protokoll gegeben wird, was jeweils schlecht sei an der Musik, zeichnet sich scharf ab, wie sie erlebt wird und welche Ansichten über sie in Umlauf sind. Inhalte und Merkmale des Musikdiskurses treten hervor, die auch das weniger echauffierte, alltägliche Sprechen und Schreiben kennzeichnen – nur eben weniger offenkundig.

Die Materialgrundlage für meine Ausführungen bilden zwei Sammlungen, die zusammengenommen den Zeitraum des 19. und 20. Jahrhunderts abdecken. Ihnen entstammen sämtliche im Folgenden genannten Beispiele (die in den betreffenden Bänden mühelos aufzufinden

¹ Eine allgemeine „Theorie und Analyse des Sprechens über Musik“ hat Ursula Brandstätter mit ihrem 1990 in Stuttgart erschienenen Buch *Musik im Spiegel der Sprache* vorgelegt (Brandstätter 1990).

sind und darum hier nicht einzeln nachgewiesen werden müssen). Die erste Sammlung edierte Nicolas Slonimsky, der amerikanische Dirigent russischer Herkunft und vielseitige Musikschriftsteller, 1953 unter dem Titel *Lexikon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*.³ An den Berichtszeitraum dieser Anthologie, der sich vom Beginn des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erstreckt, schließt unmittelbar die Dokumentation *Verdikte über Musik 1950-2000* an, die ich selbst besorgt habe.⁴ Beide Sammlungen werden zusätzlich zu dem üblichen Register durch Indices erschlossen, die in alphabetischer Reihenfolge die Beschimpfungen und Vorwürfe aufführen, mit denen Musik im Einzelnen belegt wurde:

INVECTICON	
INDEX OF VITUPERATIVE, PEJORATIVE AND DEPRECATORY WORDS AND PHRASES	
ABERRATION Prokofiev, 132 Stravinsky, 203 Wagner, 248	ADVANCED CAT MUSIC Wagner, 235
ABNORMALITY Schoenberg, 155	AFFIRMATION OF CACOPHONY Schoenberg, 165
ABOLITION OF RHYTHM Debussy, 90	AGONIZED BRAVURA ON A POCKET HANDKERCHIEF Liszt, 113
ABORTIONS Debussy, 95 Prokofiev, 132 Varèse, 216 Wagner, 241	AGONIZING COLIC Liszt, 119
ABSENCE OF STYLE, LOGIC AND COMMON SENSE Debussy, 102	AGONY Liszt, 112, 118 Scriabin, 172 Strauss, 185 Varèse, 213 Wagner, 247
ABSENT MELODY Wagner, 222	ALCOHOLIC STIMULUS (of a big baboon) Berlioz, 59
ABSINTHE (musical) Debussy, 93	ALGEBRA (in a pejorative sense) Berlioz, 59 Ravel, 138
ABSOLUTE BEWILDERMENT Beethoven, 47	AMOEBIA WEEPS Webern, 250
ABSTRUSE Berg, 55 Brahms, 70	AMOROUS CAT (chromatic meows of) Bizet, 63
ABSURD Chopin, 84 Wagner, 224	AMOROUS CAT (forlorn wail of) Liszt, 117
ABSURDITY Copland, 86 Debussy, 89 Puccini, 136	ANARCHIST (musical) Schoenberg, 155 Debussy, 90
ACID HARMONIES Scriabin, 172	ANARCHISTIC Schoenberg, 149 Wagner, 248
ACIDULOUS MELODIES Ruggles, 146	ANARCHY (musical) Moussorgsky, 127 Schoenberg, 153, 165
ACOUSTICAL SHOCK Reger, 140	

Abb. 1: Slonimsky, Nicolas: *Lexikon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time*, (Paperback) New York, 1953/2000, S. 253.

² Grundlegend zur Musikkritik aus linguistischer Sicht Christiane Thim-Mabrey (2001).

³ Eine Paperbackausgabe des mehrfach wieder aufgelegten Buchs erschien 2000.

⁴ Geiger 2005. Der Band enthält ein Nachwort (S. 225-236), auf das sich der vorliegende Beitrag stützt.

Index zu den Verdikten

Abfälle, musikalische

Stockhausen: *Plus-Minus*; siehe auch: Müll; Unrat

abgedroschen

Ultravox: *Vienna*; siehe auch: banal

abgeschmackt

Maffay: *X*; siehe auch: geschmacklos

abscheulich

Beatles: *Abbey Road*; *Let It Be*

abseitig

Boulez: *Polyphonie X*

Affigkeiten, dünnflüssige

Burdon: *Survivor*

ahistorisch

Jefferson Airplane: *Jefferson Airplane*; Ligeti: *Le Grand Macabre*

Akademismus

Hindemith: *Nobilissima visione*

Akkordeon-Band in der Bierhalle

Joplin: *Kozmic Blues*

albern

Henze: *Moralities*; McCartney: *Pipes Of Peace*; siehe auch: kindisch

Allerweltseinfälle

Hindemith: *Nobilissima visione*

alt

Jones: *Reload*; siehe auch: greisenhaft; unjung

Altersparlando

Clapton: *Clapton Chronicles*

altmodisch

Saga: *Full Circle*; Schönberg: *Pierrot lunaire*; siehe auch: anachronistisch; antiquiert; gestrig; historisch anmutend; Konservativismus; Modernität, geringe; pseudomodern; reaktionär; Regression; Rückständigkeit, kompositorische; überholt; verblaßt; verstaubt

am Text vorbei

Wagner: *Das Liebesverbot*; siehe auch: Musik, unadäquate

amateurhaft

Coryell: *Difference*; Joplin: *Kozmic Blues*; Waldron: *Free At Last*; siehe auch: dilettantisch

Abb. 2: Geiger, Friedrich: *Verdikte über Musik 1950-2000. Eine Dokumentation*, Metzler: Stuttgart, 2005, S. 189.

I. Metaphorik

Bei der analytischen Lektüre dieser Texte fällt als erstes der reichliche Gebrauch von Metaphern auf. Die Gründe hierfür liegen in der erwähnten Begriffslosigkeit der Musik und ihrer hermetischen Fachterminologie, die nur Experten etwas sagt. Mehr als Literaturkritiker, die mit ihrem Gegenstand das Medium der Sprache teilen, mehr auch als Kunstkritiker, die in der Regel sichtbare Objekte besprechen, fühlen sich deshalb Musikkritiker auf anschauliche Vergleiche angewiesen, um ihren Lesern die Vorgänge und Wirkungen vermitteln zu können, die sie selbst beim Hören eines Werks registriert haben. Seit sich das kritische Schreiben über Musik von einem reinen Fachdiskurs in den Anfängen zu einer eigenen Sparte entwickelte, die ein breites Publikum anzusprechen hatte — also seit der stetig wachsenden Partizipation des Bürgertums an den Künsten und dem Aufkommen entsprechender Periodika zu Beginn des 19. Jahrhunderts —, seitdem hat eine dezidiert bilderreiche Sprache im Musikfeuilleton Tradition.⁵

Welche außermusikalischen Gebiete sind es nun, die in den Verdikten bei der Rekrutierung metaphorischen Materials besonders gern aufgesucht werden? Die Antwort fällt für den gesamten Zeitraum ähnlich, lediglich in der Gewichtsverteilung etwas unterschiedlich aus: Während das 19. Jahrhundert hindurch und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein vor allem Vergleiche aus dem Tierreich beliebt waren, stammen sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt aus den Sphären der Kochkunst einerseits, der Jurisprudenz andererseits. Allen drei Bereichen ist gemeinsam, dass sie Teile elementarer Lebenswirklichkeit darstellen, die allen Menschen vertraut sind und sich daher zur Verdolmetschung anscheinend besonders eignen.

Was zunächst die Tiere angeht, so gibt es kaum eine Kreatur, die in Slonimskys Sammlung nicht erscheint – vom Käfer bis zum Schimpansen, vom Specht bis zum Krokodil führt der Index nahezu alles auf, was krecht und fleucht. Ein Tier allerdings ist mit großem Abstand am meisten vertreten, und das ist die Katze – vorzugsweise in dem bis heute sprichwörtlich gebliebenen abwertenden Ausdruck „Katzenmusik“.⁶ Wie auch die anderen zoologischen Vergleiche zielt diese Invektive so gut wie ausschließlich gegen progressive Musik. Kompositorisch Innovatives wird auf diese Weise als Karikatur von Musik geschmäht, als akustisches Zerrbild, das sich zu „richtiger“ Musik verhalte wie Tierlaute zur menschlichen Stimme. Mit einer *ars humana*, so legen die Autoren nahe, hat diese neuartige Musik nichts mehr gemein.

⁵ Siehe hierzu Stumpf 1996 sowie Thim-Mabrey 2000, S. 261-289.

⁶ Siehe näher hierzu Geiger 2004.

Der Vergleich ästhetischer Eindrücke mit solchen der Zunge und des Gaumens hingegen — die Metapher des Geschmacks — kam bekanntlich schon früh in mehreren europäischen Sprachen auf (Vgl. Vgl. Stierle/Klein/Schümmer 1974). Der Höhepunkt ihrer schillernden Entwicklung, die hier nur erwähnt werden kann, lag im 18. Jahrhundert, wo das Ideal des ‚bon goût‘, das Vermögen, in künstlerischen, geistigen und moralischen Dingen richtig zu urteilen, die ästhetischen Debatten beherrschte. In Texten über Musik, das zeigen die Verdikte, hat die Geschmacksmetapher bis heute einen festen Platz. Da ist nicht nur allgemein von mangelndem, schlechtem oder ganz fehlendem „Geschmack“ die Rede, sondern ganz konkret auch vom Schönklang, der „fad schmeckt“, von „Jamaika-Aroma“, von „bittersüßen Kantaten“ und „sauren Harmonien“, von „musikalischem Absinth“ und „bierhafter Musik“ oder auch einem „Sound-Soufflé“. Während die eine sich beschwert, der Komponist habe zwar „ein paar Salzkörner in die Suppe streuen“ wollen, „angerichtet“ sei aber „doch eher eine Süßspeise“, protestiert ein anderer gegen die musikalische Vermischung von „Vanillepudding“ und „Knoblauch“. Wo dem Rezensenten das kompositorisch Angerichtete allzu schwer im Magen lag, „unverdaulich wie Hummersalat“, wird folgerichtig eine „musikalische Kolik“ diagnostiziert.

Vom Essen oder Trinken zu sprechen, wo Musik gemeint ist, bringt zunächst den ganz pragmatischen Gewinn, dass sich auf diese Weise musikalische Erfahrungen, die schwer zu beschreiben sind, vermitteln lassen. Will ein Kritiker kundtun, dass er die Klangsprache eines Musikstückes öde und ohne Reiz fand, dass seiner Ansicht nach etwas Entscheidendes fehlte, kann er viel deskriptive Energie investieren oder sich der Fachsprache bedienen — beides wird die breite Leserschaft kaum erreichen. Spricht er hingegen von einer „salzlosen Harmonik“, evoziert das bei jedem eine prägnante sinnliche Erinnerung, die das Gemeinte ohne Umweg erschließt.

Doch neben diesem kommunikativen Zweck verfolgt die auf den Gaumen zielende Ausdrucksweise, wie bewusst auch immer, einen strategischen. Denn sie heischt, insgeheim oder offen, das Einverständnis der Leser mit dem Urteil des Autors, indem dieser für seine subjektive Meinung die sinnliche Unmittelbarkeit und Objektivität von Urteilen wie „süß“, „sauer“, „bitter“ oder „salzig“ in Anspruch nimmt. Bestimmte Geschmacksempfindungen sind intersubjektiv, sonst ergäben weder Kochbücher noch Weinfibeln einen Sinn. Wer daher auf den Geschmackssinn rekurriert, suggeriert damit zugleich die Allgemeingültigkeit seines Urteils.

Dieser Absicht kommt die Metapher vom Geschmack vor allem deshalb entgegen, weil sich in ihr mehrere Ebenen vermischen. Es geht einmal um das Schmecken als das elementare Vermögen, beispielsweise Essiggurken als sauer und eine Torte als süß zu erkennen. In der Musik entspräche dem etwa die Fähigkeit, laut und leise, hoch und tief, schnell und langsam zu unterscheiden. Es

handelt sich um eine Stufe sinnlicher Primäreinschätzungen, auf der in der Tat die Urteile der meisten Menschen konvergieren. Es besteht Einigkeit über die Maßstäbe, objektive, überprüfbare Aussagen sind bis zu einem gewissen Grad möglich.

Diese Ebene überlagert indes eine zweite, nämlich der Geschmack als wertende Instanz. Diese befindet — pauschal gesagt — darüber, ob eine Speise „gut“ oder „schlecht“ schmeckt, respektive in der Musik, ob ein Werk „gefällt“ oder nicht. Beide Ebenen, der bloße Sinneseindruck wie die Wertung, sind normativ. Doch während die Normen der ersten Ebene auf anthropologischen Gegebenheiten beruhen, sind die der zweiten verabredet: Bei Kuttelsuppe packt die einen das Grausen, während die anderen ins Schwärmen geraten — ähnlich verhält es sich mit Musik von Peter Maffay oder Giacomo Puccini, um zwei beliebige Beispiele herauszugreifen. Zahlreiche Normengefüge, die auf je verschiedenen Konventionen basieren, existieren folglich nebeneinander.

Der Vereinbarungscharakter, der diese plurale Normativität kennzeichnet, verweist auf ihren außerästhetischen Ursprung, der in Ideologischem, Religiösem, Landestypischem oder anderweitig wurzeln kann. Besonders hohe Bedeutung kommt, wie es scheint, der sozialen Komponente des musikalischen Urteils zu. Gruppen definieren sich über Grundsätze, die ihre Mitglieder teilen. Daher dient Essen ebenso gesellschaftlicher Distinktion wie Musik: Wer im Vier-Sterne-Restaurant Ketchup ordert oder in der Pommesbude nach Dijon-Senf verlangt, grenzt sich auf ähnliche Weise aus wie jemand, der im langsamen Satz eines Beethoven-Konzerts verklärt die Wunderkerze schwenkt oder umgekehrt im Beach-Club den DJ bittet, *Parsifal* aufzulegen. In allen Fällen „geht das nicht“, ist das Verhalten „unmöglich“. Gesetze existieren, die — wie der Blick auf die Verdikte zeigt — so ungeschrieben nicht sind. Und durch die Vermengung der subjektiven und objektiven Normen, die in der Geschmacksmetapher eo ipso stattfindet, profitieren die individuellen Überzeugungen von der fraglosen Geltung solcher Einschätzungen, die alle teilen.

Beinahe noch unmittelbarer verhilft die Verwendung der juristischen Metaphorik dazu, die subjektiven Normen mit der Dignität objektiver Geltung auszustatten. Bei der Lektüre der Verdikte schält sich nach und nach ein veritables Rechtswesen im Bereich der Musik heraus. Das beginnt bei Begriffen wie „Urteil“ oder eben auch „Verdikt“. Es setzt sich fort über die Selbstinszenierung des Kritikers als „Kunstrichter“ oder Anwalt, der es mit (künstlerischen) Parteien zu tun hat, in deren Interesse er plädiert, es tritt in der gebräuchlichen Wendung vom „Fall“ eines Komponisten oder Werkes hervor und reicht bis zur Anrufung eines imaginären „Kulturgerichtshofs“ in einer Invektive gegen Arnold Schönberg aus dem Jahr 1954 [sic].

Diese sprachliche Affinität der Musikkritik zur Sphäre des Rechts hat ebenfalls eine lange Tradition. Gefestigt wurde sie dadurch, dass die Autoren, deren kritischer Stil Schule machte, häufig

gelernte Juristen waren — E. T. A. Hoffmann zählt ebenso dazu wie Robert Schumann, Eduard Hanslick oder Heinrich Heine.⁷ Das scheint kein Zufall, sondern verweist auf eine grundsätzliche Prägung des musikkritischen Diskurses, der ja seinerseits bereits der Etymologie des Wortes „Kritik“ nach ein richtender und urteilender ist, durch das sprachliche Handwerkszeug der Jurisprudenz.

Das entsprechende Vokabular in den Verdikten suggeriert, es herrsche auf musikalischem Gebiet so etwas wie ein objektives, positives Recht. Dieses manifestiere sich in künstlerischen Gesetzen — beziehungsweise, juristisch ausgedrückt, künstlerischen Normen, „die für eine unbestimmte Vielzahl von Personen allgemein verbindliche Regelungen“ enthalten (wie das *Rechtswörterbuch* (1992, S. 493) von Carl Creifelds den Terminus „Gesetz“ definiert).

Aus welchen Quellen speist sich dieses *ius musicum*? Zunächst wird häufig auf eine Art musikalisches Naturrecht gepocht, das in der menschlichen Natur gründe und für alle Zeiten Gültigkeit besäße. Diese Vorstellung liegt beispielsweise jenen Verdikten zugrunde, die avancierte Kompositionstechniken als widernatürlich verurteilen, weil das menschliche Gehör nicht dazu geschaffen sei, beispielsweise die in der atonalen Musik herrschenden Tonbeziehungen wahrzunehmen. Auch Musik, die in hohem Maß auf technisches Instrumentarium zurückgreift wie etwa die elektroakustischen Werke der 1950er und 60er Jahre, zog regelmäßig den Vorwurf der „Entmenschlichung“ auf sich. Er gründet ebenfalls auf der Überzeugung, dass der Musik *qua natura* bestimmte Grenzen gesetzt seien, jenseits deren sie dem vielzitierten „Normalmenschen“ nicht mehr zugänglich, sondern ganz und gar entfremdet sei.

Mächtig herrscht daneben die Idee eines musikalischen Gewohnheitsrechts, das sich in langjähriger Übung herausgebildet hat. Vor seinem Hintergrund werden Verstöße gegen die Gebote einer bestimmten Gattung, einer bestimmten Funktion, die die Musik erfüllen soll, oder eines bestimmten Stils angeprangert — beispielsweise Deskriptives in einer Sinfonie, zu wenig Arien in einer Oper, mangelnde Tanzbarkeit von Clubmusik, ein magerer Improvisationsanteil bei einem Jazzkonzert oder Streicher auf einer Speed-Metal-Platte. Die Musik, so der Vorwurf, löst nicht ein, was man mit Fug und Recht von ihr erwarten darf.

Schließlich zeichnet sich auch die Annahme eines gesetzten musikalischen Rechts ab, das es einzuhalten gelte. Hierzu gehören unter anderem alle handwerklich-technischen Maximen, deren Verletzung als Dilettantismus verhöhnt wird — sei es die misslungene Instrumentation eines Orchesterwerks, fehlerhafte Harmoniefortschreitungen oder das amateurhafte Saxophonsolo auf einer Jazzplatte. Jeder Konservatoriumsschüler könne das besser, heißt es in der Regel, während im

⁷ Vgl. zur Geschichte der deutschsprachigen Musikkritik den konzentrierten Abriss von Helmut Kirchmeyer (1990), S. XVII-XXVI.

popmusikalischen Bereich analog die vielberufene Schülerband als degradierender Vergleichsmaßstab dient, der eine lediglich infantile Beherrschung des Metiers insinuieren soll.

Mit der Annahme eines solchen *ius musicum* hängt zusammen, dass über Musik häufig wie über Verbrechen gesprochen wird. Für kompositorische Werke finden sich kriminalisierende Metaphern wie „Tatbestand“, „grober Unfug“, „Stimm-Mord“, „Verbrechen gegen die Musik“, „Grausamkeitsverbrechen“ oder sogar „Kapitalverbrechen“; für die Tätigkeit des Komponierens hat sich die pejorative Wendung „ein Werk verbrechen“ eingebürgert. Entsprechend werden die Urheber von Musik nicht selten als „Täter“, „Scharlatane“, „Betrüger“ oder ähnliches inkriminiert. Ebenso gängig sind Varianten und Auffächerungen des Schuldbegriffs wie „auf dem Gewissen haben“, sich „zuschulden kommen lassen“ oder „ohne Skrupel“. Kurz gesagt, evoziert die Sprache der Verdikte gewissermaßen eine imaginäre Verhandlung, in der sich der Komponist mit seinem Werk einer Öffentlichkeit „stellt“, die der Kritiker zu vertreten beansprucht.

II. Abwertungsmuster und Klischees

Bereits die Ebene des Vokabulars offenbart somit, in den Allusionen an das Tierreich, die Sphäre des Geschmacks und die des Rechts, die Normativität des musikalischen Urteils im Berichtszeitraum. Diese Normativität materialisiert sich überdies in bestimmten Voreingenommenheiten und Erwartungshaltungen, die — so legen die Verdikte nahe — jeweils von vielen Menschen geteilt werden und sich sprachlich vor allem in zwei weiteren Ebenen ausformen: einer eher strukturellen, die man als Abwertungsmuster bezeichnen könnte, und einer eher inhaltlichen, den Klischees.

Sechs Abwertungsmuster begegnen am häufigsten. Das erste spielt einen Komponisten gegen sein eigenes Schaffen aus. Entweder hat er mit früheren Werken Maßstäbe gesetzt, denen das zu besprechende nun nicht standzuhalten vermag — oder es handelt sich bei dem zu besprechenden Werk um ein frühes, das noch nicht die Klasse der späteren (und meist bekannteren) erreicht. In beiden Fällen bleibt, so der Vorwurf, der Komponist unter seinem eigenen Niveau und löst die Erwartungen, die man mit seinem Namen verbinden darf, nicht ein. Im populären Musikdiskurs ist diese Urteilsfigur nicht weniger beliebt, in der Regel allerdings in der ersten Variante, die einen Qualitätsverfall konstatiert. Man denke etwa an das rituelle Kopfschütteln beim jeweils neuesten Album der Woodstock-Legende Joe Cocker oder an die indignierte Diagnose eines „Ausverkaufs“ von Punkbands wie den Clash oder den Ramones an das musikalische Establishment.

Das zweite Muster funktioniert ganz ähnlich, bloß dass hier dem Komponisten nicht das eigene, sondern ein fremdes, in irgendeiner Form konkurrierendes Œuvre vorgehalten wird. Klassiker aus

dieser Sparte sind beispielsweise der Vergleich zwischen den musikdramatischen Werken von Wagner und Verdi, in späterer Zeit der Vergleich von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* mit Alban Bergs *Wozzeck*, der in aller Regel zu Zimmermanns Ungunsten ausfällt, oder die polemische Gegenüberstellung der Beatles und der Rolling Stones, wobei das Credo je nach Glaubensrichtung wechselt.

Im dritten Fall wettern Vertreter des konservativen Lagers gegen innovative Tendenzen, die überlieferte Grundlagen in Frage stellen. Dazu gehören die Anwürfe gegen die „Zukunftsmusik“ von Berlioz, Liszt und Wagner oder – im 20. Jahrhundert – Arnold Schönbergs Zwölftontechnik ebenso wie die Tiraden über den Free Jazz. Verdikte dieser Couleur gipfeln häufig in der Feststellung, das betreffende Werk habe den Anspruch verwirkt, noch Musik genannt zu werden. Diese Sorte von Attacken war bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, als die Moderne schließlich in den Schulbüchern angekommen war, bei weitem die verbreitetste. Das erklärt auch, weshalb die Tiervergleiche, die wie erwähnt gegen musikalische Progressivität gerichtet sind, in diesem Zeitraum dominieren.

In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erhielt dagegen neben diesem Muster ein weiteres, das sich dazu umgekehrt verhält, mehr und mehr Gewicht: Fürsprecher des musikalischen Fortschritts verdammen hier Werke, in denen sie rückwärtsgewandte Tendenzen erblicken. Durch die Jahre gab etwa das Œuvre von Hans Werner Henze eine bevorzugte Zielscheibe derartiger Beschüsse ab. Die steile Karriere dieser Wertungsfigur nach 1950 spiegelt getreu den Einfluss wider, den das Musikdenken Theodor W. Adornos — hauptsächlich vermittelt durch seine Schrift *Philosophie der neuen Musik* von 1949 — auf die deutschsprachige Kritik und Wissenschaft ausübte. Adorno entfaltete darin die Vorstellung, es existiere eine stetige, zwingende Fortentwicklung des „musikalischen Materials“ in eine bestimmte Richtung, die er von Schönberg („der Fortschritt“) erfasst und von Strawinsky („die Regression“) verfehlt sah. Sich hierauf stützendes, einsträngiges Fortschrittsdenken und Adornismen, die sich bis in Stileigentümlichkeiten zahlreicher Verdikte hinein verfolgen lassen, beschränkten sich keineswegs auf den Bereich der Kunstmusik, sondern prägten auch den Habitus von Pop-Organen wie *SOUNDS* oder *Spex*. Im Jazz gaben vor allem die Projekte von Miles Davis, der sich seit dem Ende der sechziger Jahre an der Rockmusik orientierte, Anlass zu heftiger Kritik aus dem progressiven Lager.

Das fünfte Muster scheint dort durch, wo von der Warte der musikalischen Hochkultur aus über Musik hergezogen wird, die an die „niederen Instinkte“ des Publikums appelliert. Gemeint sind damit in erster Linie Werke, die dem Bedürfnis und dem Wunsch nach Unterhaltung entgegenkommen. Dabei fällt vor allem auf, wie tief das Verdikt über das Unterhaltende in einem Argwohn gegen die körperliche Dimension der Musik wurzelt. Was unterhält, spricht immer auch oder sogar wesentlich

die Physis an, das zeigen schon im allgemeinen Sprachgebrauch Epitheta wie „spannend“, „aufregend“, „mitreißend“ oder die sprichwörtlichen Sitze, in denen es das Publikum nicht mehr hält. Sehr häufig ist im Grunde diese Körperlichkeit gemeint, wo gegen Unterhaltung gewettert wird. Dahinter steht das hochkulturelle Ideal vom Musikhören als einer konzentrierten Tätigkeit des Geistes, während körperlicher Mitvollzug als Kennzeichen niederer Gesellschaftsschichten verpönt ist. Der indignierte Blick, der im Konzertsaal den fußwippenden Nachbarn trifft, entspringt dem gleichen Affekt sozialer Distinktion wie etwa die Koppelung von Ausdrücken wie „Amüsierbedürfnis“, „allein auf die Nerven abzielend“ und „aufpeitschend trivial“ in den Verdikten über Opern des italienisch-amerikanischen Komponisten Gian Carlo Menotti.

Hierzu wiederum spiegelverkehrt beschimpften im 20. Jahrhundert die Anwälte des Populären und Allgemeinverständlichen häufig Musik, die einen intellektuell-künstlerischen Anspruch hervorkehrt, als elitär. Auch dieses sechste Abwertungsmuster verläuft, wie alle anderen, quer zu den üblichen Rubriken der „E-“ und „U-Musik“, indem es hier wie dort gleichermaßen greift. So sahen sich die Beatles wegen der studioteknischen Raffinesse ihrer letzten Alben ganz ähnlich dem Vorwurf des „Gekünstelten“ und „Artifiziellen“ ausgesetzt, wie er etwa gegen die elektronische Musik von Karlheinz Stockhausen laut wurde. Der Spott über die „serious music“ von Stan Kentons Bigband oder die Ablehnung, die dem zwölftönigen Jazz des Trompeters Don Ellis entgegenschlug, bilden das Pendant zu den Sarkasmen über jene bedeutungsschwangeren, vorzugsweise altgriechischen Werktitel, die in der Avantgarde der 1960er Jahre in Mode kamen.

Massiv geprägt zeigen sich die Verdikte von zahlreichen Klischees unterschiedlichen Inhalts. Äußerst wirkungsmächtig sind zunächst die Nationalklischees, in denen gängige Vorurteile und verbreitete Ansichten über bestimmte Nationen auf deren Musik abgezogen werden. So stehen in der deutschsprachigen Musikkritik die Werke amerikanischer Komponisten von vornherein unter dem Verdacht, geschichtslos, synkretistisch, seicht und kommerziell zu sein, da ihnen die kulturelle Noblesse des alten Europa abgehe. Bei europäischen Künstlern, die vor dem Nationalsozialismus in die USA flohen, wird — wie bei Kurt Weill — stereotyp ein unausweichliches Absinken der Schaffensqualität diagnostiziert. Sie können jenen „europäischen Maßstäben“ nicht mehr genügen, die auch mit Blick auf andere Kontinente, etwa Asien, gern in Anschlag gebracht werden. Aber auch innerhalb Europas kursieren althergebrachte Überzeugungen, wonach sich etwa die französische Musik durch maßvolle Eleganz, die italienische durch Kantabilität, die russische durch Gemüt oder die deutsche durch Tiefe auszuzeichnen habe — wo dies den Autoren nicht in ausreichendem Maß der Fall scheint, folgt die Schelte auf dem Fuß.

In engem Zusammenhang mit den nationalen stehen die weltanschaulichen Klischees. So zehren

die Urteile über Giacomo Meyerbeer oder Leonard Bernstein auch lange nach 1945 noch von jenem Antisemitismus Wagnerscher Provenienz, der dem „Judentum in der Musik“⁸ rundweg die schöpferische Potenz abspricht und ganz selbstverständlich von Epigonentum, Plagiat und Stilgemisch ausgeht. In die Beurteilung der Werke von Dmitrij Schostakowitsch hingegen spielt regelmäßig ein Ekel vor politisch kontaminierter Musik mit hinein, häufig in Verbindung mit einem antikommunistischen Affekt, wonach es ausgeschlossen erscheint, dass unter der sowjetischen Diktatur Musik von Rang entstehen konnte. Den Jazzdiskurs hingegen prägen massiv allerhand eingefahrene Ansichten, die sich aus der Projektion von Rassenvorurteilen auf musikalisches Gebiet ergeben.

Eine zentrale Gruppe bilden ferner Personalklischees, die über bestimmte Komponisten in Umlauf sind. Häufig funktionieren sie so, dass aus der spezifischen Begabung für ein bestimmtes Teilgebiet der Musik im Umkehrschluss die Unfähigkeit für andere gefolgert wird. So gilt etwa Robert Schumann als ein glänzender Schöpfer von Klavierliedern und Klaviermusik, der aber bedauerlicherweise kein Talent zur Instrumentation besessen und bei größeren Formen notorisch den dramaturgischen Faden verloren habe. Ergänzend hat es sich eingebürgert, sein Spätwerk von der beginnenden Geisteskrankheit überschattet zu glauben. Die Literatur über Ferruccio Busoni indessen liefert ungezählte Beispiele für die Denkfigur, nach der ein so brillanter Pianist unmöglich auch als Komponist etwas taugen könne. Das grundsätzliche Misstrauen gegenüber dem Virtuositentum, das hier mitschwingt, hallt auch in ähnlichen Fällen wie Franz Liszt oder Artur Schnabel nach (vgl. Riethmüller 2001). Künstlerinnen und Künstler aus dem populären Bereich sehen sich in kaum geringerem Maß mit derartigen Zuschreibungen konfrontiert (die hier allerdings häufig auch als zielgruppengerechte Images seitens des Managements lanciert werden).

Eine vierte Rubrik umfasst schließlich eine Reihe ästhetischer Klischees, womit gewisse reflexhafte, scheinbar selbstverständliche und daher nicht näher begründete Postulate an die kompositorische Faktur gemeint sind. Hierzu gehören beispielsweise die Forderung nach Reinheit des Stils, die zur Verdammung polyidiomatischer Konzepte als „Stilgemisch“ oder „Stilkonglomerat“ führt; die Forderung nach musikalischem Zusammenhang, der hörbar sein müsse und nicht allein „auf dem Notenpapier“ existieren dürfe; das Einklagen klassischer Ideale wie „Maß“, „Ordnung“ und „Ausgewogenheit“; die in klerikaler Tradition wurzelnde Beschwerde über „mangelnde Textverständlichkeit“ oder das Pochen auf „Originalität“ respektive die Schmähung von „Epigonalität“ in Fortschreibung der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts. Die meisten dieser ästhetischen Klischees lassen sich historisch weit zurückverfolgen. Im musikkritischen Diskurs

⁸ Siehe neuerdings Fischer 2000.

fungieren sie als Abkürzungen wirkungsmächtiger Denktraditionen, die das Urteil über das fragliche Werk in hohem Maß mitbestimmen. Analysiert man diese Traditionen, so zeigen sie sich in aller Regel stark von Ideologien ihrer Ursprungszeit kontaminiert, die massiv auf den Musikdiskurs durchschlugen und in dieser vermeintlich unpolitischen Enklave, gleichsam ins Ästhetische verkleidet, fort dauerten.⁹

III. Fazit

Das Sprechen und Schreiben über Musik, so lässt sich zusammenfassen, spiegelt somit viel weniger unmittelbar, als man annehmen könnte, die eigentlich ästhetischen Erfahrungen, die beim Hören gemacht werden. Der Aufwand, um Erfahrungen dieser Kategorie angemessen zu beschreiben und dadurch wirksam mitzuteilen, ist anscheinend bei der immateriellen und begriffslosen Kunst Musik erheblich größer als bei anderen Künsten, das Risiko des Scheiterns höher (wie in jedem Konzert während der Pause leicht zu beobachten ist).¹⁰ Der naheliegende Ausweg ist die Flucht in die Bewertung. Die ästhetische Erfahrung prallt sofort gegen ein Normengefüge, vor dem sie evaluiert wird. Das Resultat bildet den Inhalt des ausformulierten Urteils, das deshalb dazu tendiert, mehr über die Normengefüge als über den ästhetischen Gegenstand selbst auszusagen. Dabei bleibt abschließend nochmals zu betonen, dass diese Struktur nicht allein für die Verdikte gilt, sondern an ihnen nur besonders deutlich hervortritt. Es handelt sich um einen Grundzug des musikalischen Diskurses allgemein. Dieser Grundzug erklärt auch, weshalb in musikalischen Angelegenheiten die normative Autorität des Experten, sei sie nun begründet oder angemaßt, weit mehr Gewicht besitzt als in anderen Kunstsparten – oder, umgekehrt formuliert, die Hemmungen des Laien, sich zu äußern, am größten sind.

⁹ Siehe für das deutsche Bürgertum des 19. Jahrhunderts ausführlich Hentschel 2006.

¹⁰ Zu den kommunikativen „Aufgaben“ des Beschreibens, Deutens, Erläuterns und Bewertens im Sprechen über Kunst sowie zu dem sozialen Risiko, das ihm anhaftet, siehe Hausendorf 2005.

Literatur

Brandstätter, Ursula (1990): *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Metzler: Stuttgart.

Fischer, Jens Malte (2000): *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation*, Insel: Frankfurt am Main.

Geiger, Friedrich (2004): „Katzmusik‘. Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation“, in: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, hg. von Gert Mattenklott, Felix Meiner: Hamburg, S. 155-175.

Geiger, Friedrich (2005): *Verdikte über Musik 1950-2000. Eine Dokumentation*, Metzler: Stuttgart und Weimar.

Hausendorf, Heiko (2005): *Die Kunst des Sprechens über Kunst – Zur Linguistik einer riskanten Kommunikationspraxis*, in: *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, hg. von Peter Klotz, Christine Lubkoll, Rombach: Freiburg, S. 99-134.

Hentschel, Frank (2006): *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1833*, Gustav Bosse: Regensburg.

Kirchmeyer, Helmut (1990): *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. II. Teil: System und Methodengeschichte. Zweiter Band: Quellen-Texte 1791-1833*, Gustav Bosse: Regensburg.

Rechtswörterbuch (1992), begründet von Carl Creifelds, hg. von Hans Kauffmann, 11. Neubearb. Aufl., Beck: München.

Riethmüller, Albrecht (2001): „Die Verdächtigung des Virtuosen — Zwischen Midas von Akragas und Herbert von Karajan“, in: *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Vorlesungen zur Kulturgeschichte*, hg. vom Herbert von Karajan Centrum, Paul Zsolnay: Wien, S. 100-124.

Slonimsky, Nicolas (1953/2000): *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time* (1953), Norton: New York und London (Paperback).

Stierle, Karlheinz / Klein, Hans-Dieter / Schümmer, Fritz (1974): Art. „Geschmack“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Bd. 3, Schwabe: Basel, Sp. 444-456.

Stumpf, Heike (1996): „...wollt mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“ *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang: Frankfurt am Main u. a.

Thim-Mabrey, Christiane (2001): *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*, Peter Lang: Frankfurt am Main u. a.