

Helmut
Kirchmeyer

**System- und
Methodengeschichte
der deutschen Musikkritik
vom Ausgang des
18. bis zum Beginn des
20. Jahrhunderts**

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 78

Franz Steiner Verlag

Helmut Kirchmeyer
System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik
vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,
Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler
und Wolfram Steinbeck

Band 78

Helmut Kirchmeyer

**System- und Methodengeschichte
der deutschen Musikkritik
vom Ausgang des 18. bis zum
Beginn des 20. Jahrhunderts**



Franz Steiner Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2017

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11726-5 (Print)

ISBN 978-3-515-11728-9 (E-Book)

AN STELLE EINES VORWORTES

Dieses Buch bildet unter dem Obertitel „System- und Methodengeschichte“ den 1. Band des II. Teils der sechsteilig entworfenen „*Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*“ und ist als Teil eines Ganzen zu verstehen.

Der I. Teil ist der Handwerkslehre gewidmet, der III. Teil (Romantik und Widerromantik) der Anwendung der Systeme und Methoden auf die Komponisten vor Wagner, der IV. Teil dem zentralen Komplex der Auseinandersetzungen um Wagner, der V. Teil (Die neudeutsche Problematik) dem circumpolaren und nachwagnerischen Bereich. Grundsätzlich geht es um (nachprüfbare) Werk-, nicht um Aufführungskritik.

Die Bände 2, 3 und 4 des II. Teils sowie die Bände 1, 2, 3 und 5 des IV. Teils sind in den Jahren 1990, 1995 (nicht: 1990) und 1996, bzw. 1966, 1967, 1972 und 1990 im Gustav Bosse Verlag Regensburg erschienen. Auf die dort im Urtext veröffentlichten Quellentexte wird mit eckig geklammerten arabischen Ziffern hinter römisch II (3 Bände 1–772) bzw. IV (4 Bände 1–1992) verwiesen. Dieses Verfahren spart Text und vereinfacht das Nachschlagen. Einige Abschnitte wurden aus früheren Veröffentlichungen verbessert und erweitert übernommen.

Benutzte Quellen und Literatur sind im laufenden Text angegeben. Für weitere Literatur sei auf die Lexika Einstein, Riemann, MGG I und MGG II, auf die Ausgaben der Alten und der Neuen Deutschen Biographie sowie auf Wurzbach verwiesen. Dank der großzügigen Bereitstellung der Zeitschriftenlandschaft durch Wikisource wurden die Korrekturarbeiten erheblich erleichtert.

Entdeckte Fehler, Verwechslungen und Irrtümer oder mögliche Anregungen bitte ich, mir freundlicherweise über die elektronische Postanschrift mail@hkirchmeyer.de zukommen zu lassen.

Dem Steiner-Verlag in Stuttgart, vertreten durch Herrn Dr. Thomas Schaber, danke ich für sein Entgegenkommen und die Qualität der drucktechnischen Ausführung, Herrn Albrecht Riethmüller für die Freundlichkeit, das Buch in die Reihe der Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft aufzunehmen.

Düsseldorf-Pempelfort, im Advent 2016

Albrecht Riethmüller
zugeeignet

„Weise sind mild, aber fürchte die klugen Leute“
Friedrich Ludwig Bührlen, 1825

INHALT

An Stelle eines Vorwortes	5
Einleitung	21
I. Vorverständnis	21
II. Historische Abläufe	21
III. Gliederungen	22
1) Philologische Kritik	22
2) Geschmackskritik	22
3) Psychologische Kritik	23
4) Gegengründungen	25
5) Subjektivierte Moral	27
6) Fortschrittsparolen	29
7) Standpunktskritik	29
8) Historische Kritik	30
9) Wissenschaftliche Kritik	31
10) Parteikritik	32
IV. System und Wirklichkeit	34
1. Kapitel: Philosophische Grundlegung	35
1. Kant	35
2. Schelling	37
3. Jacobi	38
4. Oken	41
5. Hegel	41
6. Schopenhauer/Nietzsche	44
2. Kapitel: Die Geschmackskritik	45
1. Zur Systemlage. Kant – Michaelis – Reichardt – Jacobi	45
a) Kant – Michaelis	45
b) Kant – Reichardt	46
2. Geschmack und Regelungsbedarf. Weiler 1811	47
3. [Zwischentext I] Das Mozartbild bis 1797	48
a) Standard-Verhalten	48
b) Reichardts musikkritische Vorstellungen	51
c) Reichardt – Kunzen	52
d) Bretzner-Zwischenspiel	53
e) Reichardt 1805	54
f) Schaul	55
g) Nachbereitung	56

h) Wertung aus Enkel-Sicht	57
4. Genie und Gefallen	60
5. Anonymus 1803. Der Pseudo-Hiller-Dialog. Genie und Urteil	61
6. Vom Genie zum „wahren“ Genie	65
7. 1816. Ein Gastrosoph als Stichwortgeber: Über Geschmack läßt sich nicht streiten	66
8. Nachtrag. Rochlitz 1831: Geschmack als Unwert	68
3. Kapitel: Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ 1797 bis 1818.	
Friedrich Rochlitz	71
1. Voraussetzungen	71
2. Friedrich Rochlitz	72
a) Zur Person	72
b) Typenlehre	72
3. Die Fleischmann-Thesen	73
4. Rochlitzens Vier-Klassen-Theorie	76
5. Rochlitz – Fleischmann	80
6. Bedeutung und Nachteil	82
a) Systemfreiheit als Prinzip	82
b) Bedeutung	83
c) Nachteile	86
7. Horns „Fragmente“. Von der Unbegreifbarkeit der Musik	86
8. Nägeli ‚Normen‘ von 1802/03	88
9. Das Rochlitz-Vorwort	96
a) Nägeli und die „Allgemeine musikalische Zeitung“	96
b) Rochlitzens drei Punkte	96
c) Zum Musikerbildungsstand um 1800	97
10. Nägeli – Rochlitz	97
a) Einbehaltene Zukunft	97
b) Thema Sprache und Stil	98
11. Zum Verhältnis Künstler – Kritiker	99
12. Hörkritik. Schreiber und Guthmann	100
13. Friedrich Ludwig Bührlen – Aphorismen zur kritischen Lebensweisheit	102
a) Zur Person	102
b) Rochlitz – Bührlen	103
c) Juristenmentalitäten	104
d) Prinzip Aphorismus	104
e) Von der Ganzheit der Erscheinungen	105
f) Kritik als Akt der Ichheit	106
g) Kritiker-Kritik. Kunst als Ausdruck von Lebensgefühl	108
h) Kunst als Ausdruck der Zeit	108
i) Kritik als Charaktersache	109
j) Kritik als Utopie	109
k) Urteil und Negation	110
l) Verschärfte Töne	112

m) Kunstgesetze als Annäherungswerte	113
n) Fazit. Kritik ohne produktiven Einfluß.....	114
14. Anonymus 1818	115
15. Erwartungshaltung	116
16. Kunstphilosophie	116
17. Nachtreter: Ernst Woldemar 1826.....	116
18. Carl Maria v. Weber als Musikkritiker.....	119
19. Banalitäten. Termindruck und Mitarbeiterprobleme.....	121
4. Kapitel: Zwischen den Stilen	122
1. Vorverständnis.....	122
2. Christian Friedrich Michaelis	123
a) Zur Person.....	123
b) Zuordnung	123
c) Kantkommentare.....	124
d) Über den Geschmack. Von der Liberalität des Kunsturteils.....	128
e) Hörer-Kritiker-Typologie.....	129
f) Die acht Kritiker-Qualitäten.....	131
g) Von der vierfachen Wurzel der Unaussprechlichkeit des künstlerischen Eindrucks	132
h) Sehnsucht nach dem Gestern.....	133
i) „Altes und Veraltetes“	134
j) Nachsatz	135
3. Karl Borromäus von Miltitz.....	137
a) Allgemeines	137
b) Kritiker und Publikum. Die Vier-Gruppen-Theorie	138
c) ‚Bemerkungen‘ 1820	139
d) Berichterstattung aus dem Rückwärts	140
e) Miltitz 1840	143
f) Weltsicht.....	144
g) Der Miltitz-Fink-Disput 1834.....	145
h) Über Originalität.....	145
5. Kapitel: Gegenründungen. „Berliner Allgemeine musikalische Zeitung“, „Caecilia“ und andere	147
I. Abschnitt: Die Berliner allgemeine musikalische Zeitung.	
Ein Kapitel Adolf Bernhard Marx. Berlin zwischen 1824 und 1830.....	147
1. Zur Gründung	147
2. Berlin gegen Leipzig.....	148
3. Programmatik und Meinungsvielfalt. Beispiel Spontini.....	149
4. Fachmusikertum und die Folgen.....	151
5. Zur Methodik. Leitartikel 1824	152
a) Selbststörung als Programm. Musik und Politik.....	152
b) Unparteilichkeit. Kritikerfrage gleich Standpunktsfrage	153
c) Musikkritische Propädeutik	156

d) Stufen der Urteilsbildung	158
e) Anspruch und Realität.....	159
f) Grundsätze nach 1824.....	159
6) Nachschau Methodik. Der Epilog 1824	162
a) „Standpunkt“ Marx. Wertung Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung.....	162
b) Die höhere Periode der Tonkunst. Gegenwart aus Vergangenheit. Nationalstolz.....	163
c) Ziel Bildungsreform. Marx als Pädagoge.....	165
7. Parteienzeitung.....	166
8. Neuorientierung 1825. K. Schirmer.....	166
9. Meinungsvielfalt als kritisches Prinzip. Zum Satz vom Widerspruch.....	168
a) Setzung und Gegensatzung.....	168
b) Kampf gegen Fehlurteil aus Willkür, geistiger Beschränktheit oder nicht beherrschtem Handwerk	169
10. Zeitbegriff als Standpunkt. Sache ohne Person	171
11. Privilegienverlust. Musik als gemeinschaftliches Gut.....	173
12. Musikkritik als Form der Musikwissenschaft.....	174
13. Mitarbeitermangel.....	175
14. Wiederholte Thematik. Grundsatzartikel 1828.....	177
15. Verfehltes Verteilerprinzip. Innere und äußere Folgen. Kunst als Feindschaft.....	178
16. Musikkritik als Gewissenspflicht. Standpunktskritik und soziale Verantwortung.....	181
17. Marx in der Kritik	184
18. Abgesänge	185
19. Der Abschied.....	186
20. Nachwort. Persönliche Daten	187
II. Abschnitt. Die zweite Konkurrenz. Gottfried Webers „Caecilia“	188
1. Vorverständnis.....	188
a) Zur Person.....	188
b) Die neue Zeitschrift	188
2. [Zwischentext II] Erscheinungsstatistik bis zur Gründung der Schumann-Zeitschrift (1834(1))	191
a) Band-Heft-Folge.....	191
b) Heftdaten	191
3. Mainz gegen Leipzig	193
4. Webers musikkritische Ansätze	194
a) Von Kant zu Schelling	194
b) Publikum als Wertbegriff.....	194
c) Funktion Rezension. Zweckmäßigkeit vor Spekulation.....	201
d) Juristisches Vorverhalten	203
e) Kritik als Autorität	204
f) Phänomen Undurchführbarkeit	206
5. Problem Anonymität	208

a) Zur Situation	208
b) Gottfried Weber	211
6. [Zwischentext III(1)]: Der Fall Woldemar. Beethovenpolemik in der „Caecilia“ 1827	214
a) Vorbemerkung	214
b) Woldemar	217
1) Pseudonym Ernst Woldemar = Klurname Heinrich Hermann	217
2) Woldemar: Zur Person	218
c) Der Verlauf	219
1) Woldemars Aufforderung an die Redaktion	219
2) Gottfried Webers Anmerkung	220
3) Beckers Erwiderung	221
4) Redaktionspolitik. Grossheim, Fröhlich, Weiler	223
5) Woldemars „Replik“	225
d) Nachwort	226
7. Die Gassner-Utopie	228
III. Abschnitt. Gescheiterte Konkurrenzen	228
1. Die „Musikalische Eilpost“	228
2. Allgemeine Musikzeitung und Münchener allgemeine Musikzeitung. Franz Stoepel	229
3. Ein Satire-Kommentar der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“	230
6. Kapitel: Die Allgemeine musikalische Zeitung 1818 bis 1848	232
1. Die Übergaben	232
2. Gottfried Wilhelm Fink	233
3. Die Vorworte Finks	234
4. Niedergangssymptome. Geschmacksvorstellung als Parteilung	238
5. Das kritische Prinzip. Wertungsneutralität als Stillstand	239
6. Definitionsprobleme	241
a) Altklassisch – klassisch – romantisch – biedermeierlich – neuromantisch – neudeutsch	241
b) Zur Opposition. Fink und die neuromantische Schule 1838	242
c) Zum Vergleich Fink-Schumann	243
7. Der Dorn-Fink-Streit	245
a) Dorns Rezension von 1828	245
b) Der Artikel	246
c) Webers Nachwort	249
d) Das Marschner-, Vorspiel‘	250
e) Finks erste Antwort	253
f) Finks zweite Antwort	257
g) Fazit	259
8. Bedrängnisse von allen Seiten	260
9. Topos Unparteilichkeit und andere Phrasen	261
10. Finks Abgang	263
11. Johann Christian Lobe	263

a) Zur Person.....	263
b) Zur Sache.....	264
c) In der Kritik. Fehleinschätzungen, Enttäuschungen	264
d) Modell Vollkommenheit	265
e) Funktion Rezension	266
f) Lobes Fortschrittsbegriff.....	266
12. 1848. Das Ende der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“	269
7. Kapitel: Die Neue (Leipziger) Zeitschrift für Musik 1834 bis 1845.	
Robert Schumann.....	273
1. Marktsituation	273
2. Struktur	273
3. Leipzig gegen Leipzig. Konkurrenzwertungen.....	275
4. Zielobjekt Klaviermusik	276
5. Das Programm	277
6. Gustav Nauenburgs „rationelle“ Kritik.....	278
7. Das neue musikkritische Vokabular. Der Salon.....	284
8. Sinnfragen. Vom Streit über eine begriffslose Musik. Sobolewski	287
9. Das vielgespaltene Kritiker-Ich	292
a) Doppelkritiken	292
b) Schumanns Modell Eusebius-Florestan-Raro	293
c) Literarischer Anspruch.....	294
10. Projekt Stereotyp-Rezension.....	295
11. Kritik und Kritik der Kritik bei Schumann und anderen. Bloßstellungen	296
12. Wider die ‚Mäkler‘. Aporien.....	300
13. Zielscheibe Philister.....	302
14. Musikphilosophie als kritische Propädeutik. Carl Ferdinand Becker.....	303
15. [Zwischentext IV]: Der Schumann-Schilling-Streit	304
16. Ergebnis Historische Kritik. Eduard Krüger.....	310
a) Zur Person.....	310
b) Der Aufsatz.....	311
8. Kapitel: Zwischengründungen.....	318
I. Die Signale für die musikalische Welt 1843. Bartholf Senff.....	318
1. Markt-Voraussetzungen	318
2. Prinzip unterhaltende Kürze	319
3. Humor und Satire als musikkritische Methode.....	321
4. Prinzip ohne Deutung	323
II. Persona ingrata. Herrmann Hirschbachs Musikalisch-kritisches Repertorium	324
1. Standpunkt, Maßstab, Wertung, Parteilung.....	324
2. Hirschbach vor der Gründung des Repertoriums	325
3. Gründung des Repertoriums	327
4. Persona.....	328
5. Ingrata	329
6. Zwischenträgeri und Intrigen. Zur Realität des kritischen Handwerks.....	331

7. Hirschbachs Dreier-These.....	332
8. Ansichten	333
9. Mißerfolge ohne Aussicht.....	335
III. Carl Gaillard und die „Berliner musikalische Zeitung“ 1844.....	336
1. Zur Gründung, Anfang und Ende	336
2. Otto Langes Vorwort.....	341
3. Flodoard Geyers Forderungen	344
4. Banalitäten am Rande. Jul. Weiss und die drei Klassen	345
IV. Die Teutonia oder Dr. med. Julius Schladebach.....	345
1. Die Teutonia 1846.....	345
2. Julius Schladebach alias Wise.....	345
3. Schladebach in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung	347
4. Schladebach in der Teutonia	349
V. Sonderfall „Allgemeine Wiener Musik-Zeitung“ 1841.....	350
1. Österreichs Musikzeitungen bis 1841 und Schmidts Vorbild	350
2. August Schmidt.....	351
3. Wiener Musikkritik vor 1850.....	355
4. Das Ende.....	357
VI. Sonderfall „Berliner Musik-Zeitung Echo“ 1851.....	358
1. Ernst Kossak	358
2. Kossaks erkenntnistheoretischer Ansatz.....	358
3. Die Gegenründung.....	359
9. Kapitel: Stilfiktion als kritisches Prinzip.	
Die Neue Berliner Musikzeitung 1847	361
1. Programm Fortschritt.....	361
2. Der Typ	361
3. Otto Lange	362
4. Zur These von der vergleichenden Kunstkritik.....	363
5. Langes Vorworte	364
6. Noch einmal Flodoard Geyer.....	367
7. Definition Fortschritt als kritisches Prinzip oder Rückschritt als Fortschritt	369
8. Abgleich Berlin-Leipzig Brendel-Lange.....	370
9. Stilfiktion als Beurteilungsmaßstab. Die neue Apriorität	371
10. Überschlagendes Selbstbewußtsein	374
11. Schutzmaßnahmen. Ehrengericht.....	375
12. Der Geyer-Lange-Streit	377
13. Das Ende der Fiktion: Kritik als Weisendes, Kunst als das Gewiesene	380
10. Kapitel: Die Neue Zeitschrift für Musik 1845 bis 1852	
(die „Brendelsche Zeitung“)	383
1. Zur Person.....	383
2. Franz Brendels dritter Standpunkt. Die Historische Kritik.....	384

a) Vorspiel Krüger	384
b) Das Brendel-Programm	384
3. Chiffre 87. Feindbild Indifferentismus und Kriticismus.....	389
4. Adolph Tschirch und die Forderung nach Neuheit in Form und Inhalt	390
a) Der erste Aufsatz.....	390
b) Der zweite Aufsatz	391
5. Standortsbestimmung. Geschichtstheoretische Kritik	392
6. Hegel-Dämmerung.....	395
7. Der Prinzipienstreit Schäffer – Brendel – Krüger – Dörffel.....	399
a) Die Schäffer-Thesen	399
b) Brendels Erwiderung	399
c) Der Fall Krüger. Utopien und Einlassungen. Verlust als Konsequenz.....	400
d) Schäffers 2. Artikel. Differenzierungen. Fach- und Tageskritik.....	402
e) Antworten Dörffel und Krüger	405
f) Schlußwort Brendel.....	406
g) Schlußwort Schäffer	406
h) Brendels apologetische Krüger-Kritik.....	407
i) Religiöse Polarisierungen. Moralvorstellungen	408
j) Vom Standpunkt zur Partei	409
k) Zusammenfassung	410
l) Carl Gaillards Kommentar	412
m) Noch einmal Schäffer. Ein verspätetes 2. Schlußwort	413
8. Zauberformel ‚überwundener Standpunkt‘	416
9. Die Brendel-Opposition. Opposition von außen.....	419
a) Vorwort	419
b) Fink und die Allgemeine musikalische Zeitung	420
c) Ludwig Bischoff und die Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler	421
d) Der Schucht-Brendel-Gottwald-Streit.....	421
1) Lobes letzter Versuch	421
2) Schucht	422
3) Antwort Brendel	423
4) Schuchts Replik.....	424
5) Gottschald.....	426
10. Die Brendel-Opposition. Opposition von innen	429
a) Vorwort	429
b) Der Koßmaly-Streit	430
1) Der Anlaß	430
2) Der Koßmaly-Artikel	431
3) Die Brendel-Erwiderung	432
c) Der Dörffel-Brendel-Streit.....	433
1) Der Anlaß	433
2) Diskussion und Ausgang	434
11. Topos Alt-Neu	436

12. Revolutions-Euphorien	438
13. Neu erwecktes Nationalgefühl. Vergleiche.....	444
14. Zeitungskriege	446
15. Scheidepunkt Meyerbeers „Prophet“. Zur Divergenz von Kritikerurteil und Publikumsgeschmack.....	450
16. Gründung der Tonkünstler-Vereine.....	452
17. Die Leipziger Tonkünstler-Versammlung vom 28. Juli 1849	453
18. Der Weber-Uhlig-Streit 1851. Politische Inhalte?	456
19. Die Auflösung (Selbstvernichtung) der Musikkritik. Programm Wagner	457
11. Kapitel: Von der Parteikritik zur parteilichen Kritik.....	459
1. Musikkritik ohne System-Begründung	459
2. Musikkritik gleich Wagner-Liszt-Kritik	460
3. [Zwischentext V] Der unbekannte Liszt.....	460
4. Brendel nach 1852	464
5. Systemerstarrung und politische Sprachentwicklung.....	465
6. Die Parteien. „Wagner“ und „Anti-Wagner“	466
7. [Zwischentext VI] Zentrum Wagner	467
a) Zum Vorverständnis.....	467
b) Früher Wagner	467
c) Bedeutung.....	470
d) Reflexion statt Begriffslosigkeit	474
e) Prinzipiendenken	475
f) Hemmungen	475
g) Ballenstedt	476
h) Die atheistische Wendung	477
i) Aufgehobene Negation	478
j) Problem Christentum.....	478
8. Zerriebener Zwischenstand. Johannes Brahms.....	479
9. Ausblicke	482
12. Kapitel: Von der wissenschaftlichen Kritik zur virtuellen Musikgeschichte.	488
I. Der Weg in die Ideologien.....	488
1. Zur allgemeinen Situation.....	488
2. Hans Vaihinger. Die Philosophie des Als-ob	489
II. Vorform: Der ‚Fall Hanslick‘	490
1. Vorverständnis.....	490
2. Zur Quellenlage	491
3. Ziel und Methode.....	491
4. Ableitungen und Dialektik.....	492
5. Entgleisungen. Der Wiener Schmah	493
6. Sprache als Waffe. Topoi	496
7. Warum Hanslick?.....	497
8. Merker – Hanslick – Beckmesser	499
9. Die Tannhäuser-Kritik von 1846.....	500

a) Vorgeschichte	500
b) Zum Artikel	501
c) Wagners Reaktion	502
10. Die Nottebohm-Affaire	503
11. Chrysender – Hanslick. Hintergründe.....	506
12. Wahrheit und Dichtung oder Wahrheit und Selbstschutz?.....	506
13. Die Beckmesser-Tragödie	509
14. Opposition als kritisches Prinzip	509
15. Hanslick, Wagner und Böhler	510
16. Standortfrage und Herkunft	511
17. Nachrufe.....	515
III. Virtuelle Musikgeschichte.....	516
1. Vorverständnis.....	516
2. Normative Kraft des Faktischen	516
 An Stelle eines Nachwortes. [Vorläufiges] Fazit	 519
 Register	 521

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 versperrt 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-