

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2017)
Heft: 137

Artikel: Zwischen Cuitlacoche und Natt : Wünsche an eine zeitgenössische Musikkritik
Autor: Brotbeck, Roman
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927411>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

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

Zwischen Cuitlacoche und Nattō

Wünsche an eine zeitgenössische Musikkritik

Roman Brotbeck

Im Rückblick auf die vergangenen 30 Jahre beschreibt der Autor die neuen Anforderungen, denen sich die Musikkritik aktuell stellen muss. Nach dem Ende der einstigen Ideologien erkennt er derzeit neue Zwänge und Trends, und er plädiert dafür, die Offenheit und Freiheit der heutigen Musikwelt als Chance wahrzunehmen.

Wie war doch Musikkritik vor etwas mehr als dreissig Jahren noch einfach: Da gab es Progressive und Reaktionäre, und die neuere Musikgeschichte war einfach einzuteilen: Neoklassizismus, Britten, Hindemith und Frank Martin waren reaktionär, Mahler, Schönberg, Boulez, Nono, Stockhausen und Lachenmann waren progressiv, wobei schon damals Nono und Lachenmann als die wahren Progressiven verehrt wurden, denn politisches Engagement bzw. das richtige politische Bekenntnis waren wichtig: Die Glasperlenspiele von Boulez und dessen Umgang in der französischen Haute-Volée wurden misstrauisch beäugt und die mystischen Veitstänze von Karlheinz Stockhausen erst recht. Das erklärt auch, weshalb ein Werk, das heute wohl nur noch als sozialistischer Kitsch qualifiziert würde, einen enormen Erfolg hatte, nämlich das Oratorium *Erniedrigt-Geknechtet-Verlassen-Verachtet* von Klaus Huber für Mezzosopran, Tenor/Sprecher, Bassbariton, Knabensopran, 16 Einzelstimmen, grossen gemischten Chor, fünfzig Instrumente in bis zu sieben Gruppen, Tonbänder, Video-Tape, 4–5 Dirigenten auf Texte von Ernesto Cardenal, Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesús, George Jackson und des Propheten Jesaja (UA 1983 in Donaueschingen). Dieses monumentale Oratorium, das die nicaraguanische Revolution und ihren Führer Daniel Ortega geradezu naiv feiert, galt damals als Sternstunde der Neuen Musik und wurde auch als solche gelobt. Nur wenige wagten auf das Missverhältnis zwischen der Anklage der Armut und den verschwenderischen Mitteln hinzuweisen. Und wer gar zu fragen wagte, wie viele Gesundheitszentren mit diesem Geld im völlig unterversorgten Nicaragua hätten gebaut werden können, war eben ein Reaktionär, der von der negativen Dialektik der zeitgenössischen Musik überhaupt nichts verstanden hatte. So einfach war das damals, als ich in der Neue-Musik-Szene musikkritisch mich zu betätigen begann (für einen Adorno-Proselyten war das zu

spät gesetzte Reflexivpronomen eine perennierende Pflicht ... es war wie ein Abzeichen dafür, dass man der richtigen Gemeinschaft angehörte!).

DAS DECKELCHEN

Es gab sie noch, diese EINE RICHTIGE Musikgeschichte, an der man sich orientieren und mit der man alles differenziert abgleichen konnte. Was nicht zum Haupttrend gehörte, wurde liebevoll als interessanter Abweg oder spannende Sackgasse bezeichnet. Die Grossen, insbesondere die Wiener Schule mit dem Zentralgestirn Schönberg und in der Auslegung ihres Apostels Adorno blieben das Referenzsystem. Dabei passte die Musikkritik meist wie das Deckelchen aufs Kompositionstöpfchen, denn auch die Komponisten folgten diesem System. Gerade Adornos Allerweltsheilmittel, nämlich seine Chimäre vom musikalischen Material und dem jeweils vordersten Stand, den es zu repräsentieren habe, um ästhetischer Wahrheit zu entsprechen, führte dazu, dass jeder Komponist den Normverstoss, die Innovation, und war sie noch so aufgesetzt, suchte, um musikgeschichtliche Relevanz zu beanspruchen; jeder wollte auf dem Catwalk der Musikgeschichte seine singuläre Markierung hinterlassen. Zwar waren in den frühen 1980er Jahren die alten Modelle schon etwas verblasst; man erkannte schon damals, dass die Serialität nicht der Weisheit letzter Schluss sein könne, aber sie garantierte – wie ein Kollege es damals formulierte – immerhin eine minimale kompositorische Kohärenz und sei ein gutes Antidot gegen Kitsch.

Auch das marginale Publikumsinteresse für zeitgenössische Musik wurde schon damals diskutiert, aber bei Adorno hatte man ja gelernt, dass die allenthalben so nervende Neue Musik nur der Stachel im Fleisch der alle Widersprüche verdrängen-

den Barbarei sei. Wer diese Dissonanzen liebte, war also schon mal ein besserer Mensch! Auch das durfte und musste man als Musikkritiker, der sich für die gute und nicht zu hinterfragende Sache Neue Musik einsetzte, zwischendurch mal durchblicken lassen.

WUNDERBARE OFFENHEIT

Heute sind diese «goldenen Zeiten» vorbei. Der Fortschritts-glaube ist eingebrochen, die sich selbst definierende und belobigende Avantgarde ist als intellektuelle Arroganz demon- tiert, und mit dem Fall des Eisernen Vorhangs und der Auf- deckung der eigentlichen Verbrechen in den Volksdiktaturen des Ostblocks und anderswo zerfielen auch noch die letzten marxistischen Utopien. Auch die einst als «richtige» und nicht korrumpierbar verehrten Revolutionäre vom Schlage eines Daniel Ortigas sind inzwischen zu kleinen Putins geworden. Umgekehrt stürzten sich die «befreiten» Komponisten des Ostblocks nicht auf die fortgeschrittenen Kompositionstech- niken des Westens, sondern blieben oftmals ihren tonalen Stilen treu.

Die musikalische Welt ist heute ein Global Village geworden, in dem alle Musikrichtungen und -stile Gleichwertigkeit bean- spruchen. Vieles vermischt sich, und der geschichtsphiloso- phisch untermauerte Fetisch einer einzigen – europäischen – Musikgeschichte ist verdorrt. In den meisten Ländern werden auch Rock, Jazz und Ethno von der öffentlichen Hand gefördert. Adorno, der 1933 das Verbot von «Negerjazz»¹ durch den gleich- geschalteten nationalsozialistischen Rundfunk ausdrücklich begrüßte, wird sich schon mehrfach im Grab gedreht haben!

Hinzu kamen neue Strömungen wie die frei improvisierte Musik und die experimentelle Live-Elektronik, die einen prekär aufrecht erhaltenen Werkbegriff endgültig auflösten. Und in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts dominieren heute Namen, von denen man vor dreissig Jahren noch kaum etwas wusste: Luc Ferrari, György Kurtág, Harry Partch, Giacinto Scelsi, Walter Smetak, Kaikhosru Shapurji Sorabji, Galina Ustvolskaya, Ivan Wyschnegradsky und viele andere.

Eigentlich wären das wunderbare Zeiten, denn sie würden grösstmögliche Freiheit erlauben. Die Musikkritiker könnten ohne ästhetische Verhaltensregeln schreiben, sich auf Neues einlassen, ihre Eindrücke offen äussern, auch Befremdendes benennen, ihren Standpunkt reflektieren, Störendes und Geschmackloses kritisieren, und zwar differenziert, denn für unbegründete, aber rhetorisch wirksame Verrisse, wie auch ich sie als Kritiker früher so gerne formulierte, ist die Zeit ein- fach vorbei.

NEUE EINSCHRÄNKUNGEN

Umso merkwürdiger finde ich, dass von dieser Freiheit so wenig Gebrauch gemacht wird. Da gibt es nach wie vor noch den Typus des Kunstrichters, der in altem Stil bewertet und im Indikativ über gut oder schlecht befindet, auch wenn ihm die musikgeschichtliche Entwicklung die Grundlagen für solches Gehabe unter den Füßen weggespült hat. Bedauer- licher finde ich allerdings, dass die wunderbare Offenheit der heutigen Musikwelt von neuen und quasi selbstgewählten Ideologien in Frage gestellt wird; denn es gilt, die gesellschaft- lichen Trends zu berücksichtigen: Interkulturalität, Diversity,



*Ein tableau piège von Daniel Spoerri (*1930), der als Erfinder der Eat-Art gilt. Zentrale Themen in Spoerris Werk sind der Geschmackssinn des Menschen und das Hinterfragen von Essgewohnheiten. Foto: zVg*

Gender, kulturelle Teilhabe etc. Das sind zwar berechnete gesellschaftliche Anliegen und zu begründende Entwicklungen, werden sie aber zur Normvorgabe, an der sich die Qualität und Aktualität der Musik messen muss, wird die Musikkritik dadurch wieder eingeengt. Wirklich ärgerlich finde ich, dass aus der Musikkritik und der Neue-Musik-Szene heraus mit gemeinplätzigem Unbegriffen wie *relationaler Musik* oder *Welthaltigkeit* ein neuer Popanz aufgebauscht wird, nach dem die Neue Musik sich verhalten und natürlich auch immer gleich einordnen lassen sollte. Die frommere Schwester dieser Begriffe ist die *kulturelle Teilhabe*. Sie hat es mindestens in der Schweiz sehr weit gebracht! Denn sie ist inzwischen «eine der drei strategischen Handlungsachsen der Kulturpolitik des Bundes»: «Kulturelle Teilhabe zu stärken bedeutet, die individuelle und kollektive Auseinandersetzung mit Kultur und die aktive Mitgestaltung des kulturellen Lebens anzuregen. Wer am kulturellen Leben teilnimmt, wird sich der eigenen kulturellen Prägungen bewusst, entwickelt eine eigene kulturelle Identität und trägt so zur kulturellen Vielfalt der Schweiz bei.»² Dieses Postulat, das sich hochaktuell gibt, ist bald 300 Jahre alt, denn kulturelle Teilhabe war im 18. Jahrhundert während der Aufklärung eine der Triebfedern der bürgerlichen Kultur gegen den Adel, der zur Musik nur gespeist und Karten gespielt hat. Im Bürgertum hörte man der Musik wirklich zu, und man übte sich selbst in dieser Kunst und überliess sie nicht ausschliesslich den Spezialisten. Unser ganzes heutiges Musiksystem mit einer Menge von Laienmusikern, Musikschulen, Hochschulen, Orchestern, Ensembles etc. beruht auf dieser Tradition kultureller Aufklärung.

Neu ist das Phänomen nun wirklich nicht, aber es steht bei Kulturförderern, Medienleuten und Kritikern ganz hoch im Kurs. Kommentatoren, die der kulturellen Teilhabe verpflichtet sind, denken nicht mehr an die Zielgruppe der Konzertbesucher, die sich für die zu besprechende Produktion interessieren könnte, sondern lieber an die Nachbarin oder den Onkel, die noch nie einen Konzertsaal betreten haben, in der stillen Hoffnung, sie endlich zum Besuch eines solchen Anlasses bewegen zu können. Solche Kritiker stellen sich auf die gleiche Höhe wie das Publikum und manchmal auch darunter, um der Kultur möglichst jeden elitären Beigeschmack zu nehmen.

DER GESCHMACK VON MAISSCHIMMELPILZ

Bei solchen Verhältnissen kann ich nur eifersüchtig zu den heutigen Kochtrends und ihren freigeistigen Kommentatoren linsen. Dabei meine ich nicht etwa die Gourmetkritiker, die Michelin- und Gault-Millau-Punkte verteilen und oft die wichtigsten Innovationen jahrelang verschlafen, sondern ich denke an die «Freigeister», die mit nichts anderem als Neugier die Welt bereisen und neue Gerüche, Speisen, Getränke entdecken, oft mit klarem ökologischem Interesse und dem Bewusstsein, dass die Menschheit neue Ernährungsstrategien entwickeln muss.

Was zeichnet diese «Freigeister» aus? Sie haben die gleiche Zunge, die gleiche Nase und den genau gleichen Magen wie fast alle ihrer Zeitgenossen. Aber sie haben sich in der Regel

etwas mehr Wissen angeeignet und haben mehr Erfahrungen gesammelt als ihre Mitbürger. Das macht sie nicht stolz, sondern ist ihnen Verpflichtung, sich selber so weit analysiert und unter Kontrolle zu haben, dass sie beim in Europa verbotenen mexikanischen Maisschimmelpilz (Cuitlacoche) oder bei den in Europa nicht produzierten, lange Fäden ziehenden fermentierten Bohnen aus Japan (Nattō) nicht «Uäck» rufen, sondern wissen, dass mögliche Aversionen bloss anerzogene Abwehrhaltungen sind, die man mit einem klaren Kopf als solche isolieren muss, um offen zu bleiben und den Geschmack richtig beschreiben und bewerten zu können. Gerade, dass sie über ihrem eigenen Geschmack stehen können, verleiht ihren Kommentaren und Beurteilungen die eigentliche Kompetenz.

Auf Schweizer Radio SRF 2 Kultur gibt es eine höchst erfolgreiche Sendung, die auf diesem Prinzip basiert: die *Diskotheek*. Da wird oft über die Hörer hinweggeredet, ohne dass das jemanden stört, weil man spürt, dass sich hier Kompetente und Erfahrene um die Beurteilung einer Interpretation bemühen und oft und im besseren Fall selber unsicher sind.

IN BEWEGUNG BLEIBEN

Eine solche Haltung wünschte ich mir von der Musikkritik. Sie würde nicht mehr kritisieren, dass Rockmusik und Klassik zusammengeführt oder Vierteltöne verwendet werden oder Videoprojektionen zu einem Streichquartett ablaufen, sondern beurteilen, wie das gemacht wurde und wie es gewirkt hat. Allfällige Meinungen und Unsicherheiten im Urteil würden intersubjektiv nachvollziehbar dargelegt. Es wären Kritiker, die nicht Vorurteile transportieren, sondern genau hinhören (können), insbesondere auch tonale oder scheinbar tonale Texturen genau verstehen und beschreiben, und die auch bereit sind, dazuzulernen und sich weiterzubilden. Es wären echte Zeitgenossen, die sich den Strömungen und Winden ihrer Zeit aussetzen und selber immer in Bewegung bleiben. Walter Benjamin ist für diese Haltung immer noch das unerreichbare Vorbild. Gleichsam jeden Tag war Benjamin bereit, sein Weltbild auf den Kopf zu stellen!

Aber Benjamin hat einen grossen Vorfahr, mit dem er das Schicksal teilt, nie an einer Universität gelehrt zu haben: Den Philosophen, Reisenden und Lebenskünstler David Hume (1711–1776). Vor 260 Jahren, nämlich 1757, hat Hume das Ideal eines ebenso gebildeten wie seine Bildung reflektierenden Kritikers in seiner kurzen kongenialen Studie *On the Standard of Taste* sehr genau beschrieben: Gerade weil der gute Kritiker nach Hume seine eigene Kultur so gut verstehe und sie sich individuell so sehr einverleibt habe, werde er fähig, sich auf andere Kulturen und Positionen mit ebenso viel «Taste» einzulassen. Solcher ästhetischer Praxis und Teilhabefähigkeit bedürfte es heute in der Musikkritik.

1 Theodor W. Adorno, *Abschied vom Jazz*, in: Gesammelte Schriften, Bd. 18, S. 795–799.

2 Vgl. <http://www.bak.admin.ch/kulturschaffen/05728/index.html?lang=de> (18.12.2016)