



# Musikjournalismus in Zeitung und Blogs

Gunter Reus

## Inhalt

1	Einleitung .....	2
2	Die Anfänge des Musikjournalismus im 18. Jahrhundert .....	4
3	Die Professionalisierung des Musikjournalismus im 19. Jahrhundert .....	12
4	Musikjournalismus in der Moderne .....	22
5	Blogs und Blogger .....	26
	Literatur .....	28

## Zusammenfassung

In der Kunstberichten eigenen Dialektik von ästhetischer und sozialer Referenz legt der allgemein informierende Journalismus, anders als die Fachpublizistik, seit seinen Anfängen mehr Gewicht aufs Soziale. Er orientiert sich vor allem am Gesprächswert von Kunstereignissen. Der folgende historische Abriss zeichnet nach, wie sich das öffentliche Gespräch über Musik in der Zeitung seit der Aufklärung als „Musikpublizistik für alle“ durchsetzt und heute in Musikblogs Ergänzung und Fortsetzung findet. Ausgangspunkt bilden die Gelehrten Journale und Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts, die bereits unterschiedliche journalistische Darstellungsweisen erproben und allmählich entdecken, dass sich auch unterhaltsam (zum Beispiel ironisch) über Musik und Musiker schreiben lässt. Eine weitere Quelle des modernen Musikjournalismus stellen die Musikmeldungen in der Avisen- und Zeitungspresse des 18. Jahrhunderts dar. Aufführungs- und Virtuosenberichte werden bald auch mit Wertungen angereichert. Um 1800, als das Musikleben aus der höfischen Begrenztheit endgültig herausdrängt, beginnt auch der Musikjournalismus der Tagespresse sich zu

---

G. Reus (✉)

Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Hannover, Deutschland  
E-Mail: [Gunter.Reus@hmt-hannover.de](mailto:Gunter.Reus@hmt-hannover.de)

professionalisieren. Kulturzeitungen wie das „Morgenblatt für gebildete Stände“ stehen für den Siegeszug der musikalischen Tagesschriftstellerei. Sie wenden sich an ein interessiertes, aber künstlerisch nicht unbedingt gebildetes Publikum von Liebhabern und setzen dabei schon auf Nachrichtenfaktoren wie Prominenz, Nähe oder Kuriosität. Bis 1850 etabliert sich dann das Feuilleton der Tagespresse und bringt bedeutende Kritikerpersönlichkeiten hervor. Anderthalb Jahrhunderte bleibt E-Musikkritik unangefochten eine Domäne der Zeitungen, bis in jüngster Zeit Musikblogs als moderne Variante des Feuilletons in Erscheinung treten.

---

### Schlüsselwörter

Musikjournalismus · Musikkritik · Zeitung · Feuilleton · Blogs

---

## 1 Einleitung

Der Meister verlor die Contenance. „Das Oratorium“, schrieb Beethoven am 8. Oktober 1811 an seinen Verleger Breitkopf & Härtel, „lassen Sie, wie überhaupt alles, rezensieren, durch wen Sie wollen. Wer kann nach solchen Rezensionen fragen, wenn er sieht, wie die elendsten Sudler in die Höhe von ebensolchen elenden Rezensenten gehoben werden, und wie sie überhaupt am unglimpflichsten mit Kunstwerken umgehen (...)“. Dann fing sich der Polternde wieder: „Wenn’s einen auch ein wenig wie einen Mückenstich packt, so ist’s ja gleich vorbei, und ist der Stich vorbei, dann macht’s einen ganz hübschen Spaß. Re-re-re-re-zen-zen-si-si-si-si-siert-siert-siert nicht bis in alle Ewigkeit, das könnt Ihr nicht. Hiermit Gott befohlen!“ (zit. n. Lachner 1954, S. 78)

Auch für Arthur Honegger war der Rezensent nur ein elender Skribent, weit entfernt von dem, was wünschenswert wäre: „Er müsste die technischen Kenntnisse eines Komponisten haben und eine tiefe Liebe zur Musik, zum musikalischen ‚Phänomen‘, zur klingenden Materie. Er müsste empfänglich sein für die Schönheit einer musikalischen Linie, für die Vitalität eines Rhythmus, für den Charme einer Modulation, für die Klarheit und für das Gleichgewicht einer tönenden Architektur.“ (Honegger 1948, S. 99) Solche Kompetenz aber, stimmte vier Jahrzehnte später der Jazzgitarrist Volker Kriegel bei, haben sie eben nicht, die Damen und Herren von der Presse: „Das Elend unsrer Jazzkritik besteht darin, daß die Kritiker ihren plombierten Geschmack, ihren ebenso zufälligen wie belanglosen Blickwinkel für wichtiger halten als die Musik.“ (Kriegel 1986, S. 44)

So wie Beethoven, Honegger und Kriegel haben Künstler über zwei Jahrhunderte hinweg immer wieder den Sachverstand und manchmal gar den Verstand musikalischer Tageskritiker angezweifelt. Das ist verständlich als Reaktion auf Nonchalance und Häme, die in wenigen Minuten und mit einem Federstrich die Anstrengung von Jahren öffentlich zunichtemachen können. Gleichwohl sind pauschale Vorbehalte gegen „die“ Kritiker unangebracht und zeugen ihrerseits von Ignoranz. Denn Funktion der Kunstberichterstattung in Massenmedien ist eben nicht der Expertendiskurs, ja nicht einmal der Blickwinkel der Kunst und die hehre Form der Kritik müssen Vorrang haben. Die journalistische Norm heißt zwar „Vermittlung“ des öffentlichen

Anliegens der Kunst (vgl. Lachner 1954, S. 65) – doch im Auftrag und im primären Interesse der Öffentlichkeit (vgl. Reus 1999; Stegert 1998). In der Kunstberichten eigenen Dialektik von ästhetischer und sozialer Referenz (vgl. Tadday et al. 1997, S. 1371; Tadday 1993) legt die allgemein informierende Presse, anders als die Fachpublizistik, seit ihren Anfängen stets ein stärkeres Gewicht aufs Soziale. Das ist demokratietheoretisch begründbar. Kommunikationsziel der Massenmedien ist der Selbstverständigungsprozess der Gesellschaft durch „Information“ und „Artikulation“ (Glottz und Langenbucher 1969, S. 26 f.). Nicht anders als politische Information sollte sich kulturelle Berichterstattung am „Gesprächswert“ orientieren (vgl. Glottz und Langenbucher 1969, S. 89). Die Nutzer des Massenmediums Zeitung erwarten von Musikjournalisten auch in erster Linie Vermittlungskompetenz (vgl. Lesle 1984, S. 87 ff.; Bruhn 1984, S. 855), die Fähigkeit also, ein öffentliches Gespräch über Musik informativ und verständlich zu moderieren, von dem sie sonst ausgeschlossen wären. Ein Gespräch unter Experten erwarten sie nicht. Verkürzung, Polemik, Fehlurteile – und mitunter eben auch das Fehlen der „technischen Kenntnisse eines Komponisten“ sind der Preis, der in Massenmedien für die „Demokratisierung“ der Kunstkommunikation zu zahlen ist.

Dieser Funktion von Massenmedien entsprechend, rückt der folgende historische Abriss in den Mittelpunkt, wie sich das öffentliche Gespräch über Musik seit dem Zeitalter der frühen Aufklärung mit der Zeitung<sup>1</sup> (und bis hin zu modernen Musikblogs) durchsetzt. Nicht musikwissenschaftliche Perspektiven, nicht der Wandel ästhetischer Anschauungen, Theorien und Grabenkämpfe stehen hier zur Debatte (vgl. im Überblick und beispielhaft: Schering 1929; Becker 1965; Braun 1972). Der Akzent liegt vielmehr auf der Genese einer Musikpublizistik für alle.<sup>2</sup> Es geht nicht darum nachzuzeichnen, wie Musikjournalisten im Laufe der Jahrhunderte „den Prozess des Kunstwerks durch Kritik“ entfalten, was Adorno (1968, S. 12) der Musikkritik apodiktisch als alleiniges Ziel zuschrieb. Sehr wohl aber geht es im Folgenden um den „informativen Musikreferenten“, vor dem der Medienverächter Adorno (1968, S. 17) nachgerade warnte.

Dabei rankt sich die Darstellung um vier Aspekte, die für die Entstehung des *Feuilletons* konstitutiv sind (vgl. u. a. Reus 1999; Stegert 1998; Tadday 1993; Haacke 1951 ff.; Meunier und Jessen 1931):

---

<sup>1</sup>Unter „Zeitung“ werden im Folgenden die universell und aktuell informierenden, in der Regel im Tages- oder Wochenrhythmus erscheinenden Nachrichtenblätter für die allgemeine Öffentlichkeit verstanden, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufkommen und sich bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur modernen Tageszeitung weiterentwickeln. Die Darstellung berührt aber auch die frühen, thematisch vielfach spezialisierten Zeitschriften- und Zielgruppenperiodika – nicht weil sie im Begriffswirrwarr des 18. Jahrhunderts auch „Zeitungen“ hießen (vgl. „Gelehrte Zeitungen“, „Allgemeine Musikalische Zeitung“), sondern weil sie eine wichtige Rolle bei der Entstehung des *Feuilletons* der Tagespresse spielten. Koszyk (1966, S. 10) weist mit Recht darauf hin, „daß ohnehin eine strenge Unterscheidung per definitionem zwischen Zeitung und Zeitschrift nicht möglich sein dürfte“.

<sup>2</sup>Vom früheren Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann stammt der Topos „Kultur für alle“ (vgl. Hoffmann 1981). Auf die sozial gezogenen Grenzen dieses emanzipatorischen Anspruches können wir hier nicht näher eingehen.

1. das Ziel, tendenziell alle Leser an aktuellen künstlerischen Äußerungen aller Art teilhaben zu lassen (Bildung);
2. das Ziel, kulturelles Wissen verständlich zu vermitteln und diesen Vermittlungsprozess durch unterschiedliche Darstellungsweisen und Artikulationsmöglichkeiten zu befördern, was eine Vielfalt von Textgenres neben Kritik bzw. Rezension hervorbringt;<sup>3</sup>
3. das Ziel, nicht mit Dogmatik und Gelehrsamkeit anzustrengen, sondern den Rezeptionsprozess gefällig zu gestalten (Unterhaltung), was auktorialen Ehrgeiz und Subjektivität<sup>4</sup> begünstigt und auch die Leser in ihrer Subjektivität bestärken will;
4. die Synthese von Bildung, Rhetorik und Unterhaltsamkeit als Stilideal („Feuilletonismus“).

---

## 2 Die Anfänge des Musikjournalismus im 18. Jahrhundert

Im Zeitalter von Rationalismus und Aufklärung folgt die Kunst in der Vorstellung zahlreicher Gelehrter fest begründeten Regeln. Sie ist Teil des wissenschaftlichen Normengefüges. Nachrichten aus der Welt der Wissenschaft aber sind in jener Zeit der Entdeckungen, Erfindungen und Neuerungen ein „Quotengarant“ für Zeitungsschreiber und Verleger. Der frühen Avisenpresse mit ihren dünnen Meldungen aus Politik und Handel erwächst deshalb schon nach wenigen Jahrzehnten publizistische Konkurrenz in den *gelehrten Journalen*, aus denen sich erste Fachzeitschriften entwickeln. Kurz darauf tauchen die *moralischen Wochenschriften* sowie *Unterhaltungszeitschriften* aller Art auf; sie wollen gleichfalls der Gelehrsamkeit dienen (nun aber Bildung popularisieren) oder ihr Publikum auch einfach nur unterhalten. Dieser Pressetypus spezialisiert sich zum Teil ebenfalls auf Fachgebiete. Schließlich sickern *gelehrte Artikel* und Nachrichten über Begebenheiten aus der Welt der Bildung und des Geistes nach und nach auch in die allgemein informierenden Zeitungen und Intelligenzblätter ein. Hauptsächlich auf diesen drei Kanälen finden Musikberichte seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in den Journalismus.<sup>5</sup>

### 2.1 Gelehrte Journale

Als erstes gelehrtes Journal in Deutschland, dem Pariser *Journal des Sçavans* folgend, gelten die Leipziger *Acta Eruditorum*, die ab 1682 auf Lateinisch erscheinen. Mit ihrer

---

<sup>3</sup>Musikjournalismus wird gemeinhin vorschnell mit „Musikkritik“ gleichgesetzt. Der Kritiker Claus Spahn bemerkt aber zu Recht, dass „andere Textformen“ ein „Thema oft viel besser transportieren als eine Kritik“ (Spahn 1992, S. 105).

<sup>4</sup>Der langjährige FAZ-Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt erinnerte an das Diktum George Bernard Shaws: „Wer bin ich, daß ich gerecht sein soll?“ (Stuckenschmidt 1962, S. 59).

<sup>5</sup>Dagmar Schenk-Güllich (1972) bezieht in ihrer Erlanger Dissertation zu den Anfängen der Musikkritik auch die *belletristischen Zeitschriften* ein.

deutschsprachigen Beilage, den *Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen* (ab 1715), zielen die *Acta*, wie vergleichbare andere Blätter, auf die Verbreitung und Diskussion wissenschaftlicher Erkenntnisse für ein wissenschaftlich gebildetes Publikum. Im Mittelpunkt steht die Besprechung von Büchern, mit denen Gelehrte aller Fachrichtungen hervortreten. Darunter finden sich auch musiktheoretische Schriften. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die Zeit der gelehrten Journale schon zu Ende geht, bespricht das Leipziger Blatt zusätzlich musikpraktische Literatur, also Lieder-sammlungen und Notendrucke, für ein Publikum von Liebhabern.

Ankündigungen von Konzerten oder gar Konzertbesprechungen fehlen dagegen in den gelehrten Journalen in aller Regel (vgl. die Inhaltsanalyse von Schenk-Güllich 1972, S. 8 ff.). Das hängt auch damit zusammen, dass in der höfisch bestimmten Musikwelt des 18. Jahrhunderts Aufführungen vielfach noch „Privatveranstaltungen geschlossener Gesellschaften“ (Krome 1897, S. 8) bleiben.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu den gelehrten Journalen nehmen die Zeitungen aber, wie noch zu zeigen ist, diejenigen Konzertereignisse, die schon jedermann zugänglich sind, durchaus zur Kenntnis. So dürfte es zu einem guten Teil auch am publizistischen Anspruch liegen, wenn die Gelehrtenblätter „öffentliche Musik“ ignorieren.

Musikjournalismus entwächst also dem Geist der Akademien: Experten disputieren für Experten über Expertenschriften – über Theorien, Regeln, Schulen und Normen, zum Beispiel über das Wesen „wahrer Kirchenmusik“ (vgl. Schering 1929, S. 11). Daran ändert sich auch wenig, als die universalwissenschaftlichen Journale zu eng werden für die Flut von Neuerscheinungen und sie, ab 1720, langsam von Fachperiodika abgelöst werden, die Erkenntnisse einzelner akademischer Disziplinen viel besser bündeln können (vgl. Dolinski 1940, S. 73 f.). Von 1722 bis 1725 gibt der Kapellmeister, Kantor, Kanonikus und Komponist Johann Mattheson in Hamburg seine Monatsschrift *Critica Musica* heraus (zu Mattheson vgl. Böning 2014). Andere auf Musik spezialisierte gelehrte Journale folgen, wie zum Beispiel ab 1736 Lorenz Christoph Mizlers *Musikalische Bibliothek* in Leipzig.

Weiterhin steht die Diskussion von Büchern und Theorien im Zentrum, getragen von der Überzeugung, dem Wesen der Musik sei vor allem wissenschaftlich beizukommen. Mizler etwa preist die Bedeutung der Mathematik zur Untersuchung der Harmonie (vgl. Krome 1897, S. 23). Von Feuilleton, Unterhaltsamkeit und lebendiger, jedermann verständlicher Tagesberichterstattung sind diese Periodika noch weit entfernt. Und doch finden sich erste Zeichen, die den Weg in diese Richtung weisen. Zu nennen wäre der zuweilen sehr subjektive Zuschnitt dieser Schriften: Hier fechten ja einzelne publizistische Persönlichkeiten und keine anonymen Redaktionsapparate für ihre Überzeugungen, und sie tun es, aller Wissenschaft zum Trotz, durchaus mit spitzer Feder, gelegentlich wohl auch mit stumpferem Gerät (vgl. Dolinski 1940, S. 83). Lachner (1954, S. 9) spricht vom „Symptom autonomen

---

<sup>6</sup>Schmitt-Thomas (1969, S. 50) weist darauf hin, dass das erste jedermann zugängliche Konzert gegen Entgelt in Deutschland 1716 in Frankfurt am Main aufgeführt wurde. In Hamburg fand das erste öffentliche Konzert, für das Eintritt zu zahlen war, 1722 unter der Leitung von Telemann statt. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bleiben Musikereignisse vielfach exklusiv und auf den höfischen oder akademischen Raum beschränkt.

und individualistischen Geistes“ dieser Publizistik; Schering (1929, S. 13) verweist auf die „sich jagenden Wortspiele und Anekdoten“ Matthesons. Es sind also schon feuilletonistische Stilmittel im Einsatz.

Auch dass die gelehrten Journale bereits unterschiedliche Darstellungsweisen erproben, macht ihren Journalismus „modern“, was die Forschung (auch wenn sie die Formen zum Teil registrierte) in seiner Bedeutung eher verkannt hat. So zeichnen Mizlers *Bibliothek* wie auch Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754–1762) Lebensläufe von Musikern nach und führen damit bereits die Stilform des Porträts ein (vgl. das Inhaltsverzeichnis bei Krome 1897, S. 43 ff. sowie Dolinski 1940, S. 96, S. 126). Mattheson korrespondiert mit Musikern seiner Zeit und bittet sie um Stellungnahmen zu von ihm vertretenen Positionen, die er dann in der *Critica Musica* veröffentlicht (vgl. Krome 1897, S. 15) – bedient sich also einer Art Umfragetechnik.

Mattheson hat außerdem bereits ein Gespür dafür, dass er von den Zinnen der Wissenschaftlichkeit aus die Aktualität nicht einfach übersehen kann. Deshalb schreibt er im Vorwort der *Critica Musica*, er wolle auch „einige musicalische Nouvelles, Avantures, Avertissements, Histörgen und Bedenken/ von Opern/ Concernten/ besondern Subjectis & c zu allseitigen Nutzen/ Recommendation und Aufnehmen/ mit einfließen“ lassen (zit. n. Schenk-Güllich 1972, S. 78). Kleine Geschichten und Begebenheiten also, Personalien und jetzt doch auch erstmals Konzertanzeigen – Mattheson ahnt, dass damit ein breiteres Publikum zu erreichen ist, und gibt solche „Zeitungen“ seiner Schrift jeden Monat bei. Zu lesen sind da zum Beispiel Hinweise auf Telemanns „Privat-Concerte“ und auf Operaufführungen, Nachrichten von Kastraten, von den Sängern „Miles. de Monjou“ und von verunglückten Geigern, Nachrufe, vereinzelt Werkkritiken, ein Bericht aus Venedig über italienische Gesangsmanieren und einer aus dem Oberelsass über Musikgebräuche am „Pfeiffer-Tag“.<sup>7</sup> Damit hat dieses Gelehrtenblatt zumindest einen Schritt hin zum späteren Ressort „unter dem Strich“ getan. Es ist eine interessante Marginalie, dass Marpurg, der 30 Jahre nach Mattheson seinen *Beyträgen* ebenfalls vermischte Nachrichten anhängt, diese tatsächlich durch einen Strich vom Hauptteil seiner Zeitschrift trennt (vgl. Schenk-Güllich 1972, S. 86) – eine Rubrizierung, die man nach 1800 in Deutschland mit dem Feuilleton der Tagespresse verbinden wird.

## 2.2 Moralische Wochenschriften und Unterhaltungszeitschriften

Ungleich populärer als die gelehrten Journale sind die moralischen Wochenschriften, die englische Zeitschriftenkonzepte nachahmen und sich der Erziehung zu Vernunft und Sittlichkeit verschreiben. Wissensvermittlung vermischt sich mit moralisierender Betrachtung und Zeitkritik. Die Wochenschriften wollen aber bei

<sup>7</sup>Dagmar Schenk-Güllich (1972, S. 79–84) hat in ihrer Dissertation sämtliche Beiträge dieser Rubrik „Neues von musicalischen Sachen und Personen“ in den *Critica Musica* tabellarisch aufgelistet.

den Lesern auch „ankommen“, also unterhalten und weniger tagesaktuelles Geschehen erörtern. Den Anfang in Deutschland macht wieder der rastlose Mattheson mit seinem *Vernünffiler* (1713). Elf Jahre später gibt, ebenfalls in Hamburg, die patriotische Gesellschaft den *Patrioten* heraus, die bekannteste und wohl am meisten gelesene moralische Wochenschrift. Das Angebot diversifiziert sich rasant; entstehen von 1700 bis 1740 rund 500 neue Zeitschriften in Deutschland, so sind es von 1741 bis 1790 schon rund 3000 (vgl. Stöber 2000, S. 91). Unter anderem kommen die ersten Frauenzeitschriften auf den Markt – aber auch Journale, deren moralischer Impetus zunehmend vom bloßen Unterhaltungsanspruch, von Modischem und Marktgängigem verdrängt wird. Im Umfeld dieser sehr vielfältigen Unterhaltungspresse entstehen auch einige musikalische Fachperiodika; Matthesons *Musicalischer Patriot* (1728) gehört dazu oder etwa Marpurgs *Critischer Musicus a. d. Spree* (1749).<sup>8</sup>

Anders als die gelehrten Journale setzen diese Musikzeitschriften nicht auf Rezensionen, sondern auf essayistische Abhandlungen, die oft über mehrere Heftnummern gehen. Mattheson tritt im *Musicalischen Patriot* in 43 „Betrachtungen“ und mit reichlich Bibelziten für einen neuen Stil der Kirchenmusik ein; Marpurg präsentiert eine Harmonie- und Generalbasslehre in Fortsetzungen (vgl. Krome 1897, S. 16 ff., 39 ff.). Der bürgerliche Rezipientenkreis ist erweitert (Sänger, Orchestermusiker, Pfarrer, Mathematiker, Mediziner u. a.) und wird im Sinne der Publikumsbindung auch unmittelbar angesprochen: So bezieht Mattheson seine Leser mit einer Preisfrage in seine Betrachtungen ein und verspricht, ganz im Plauderton des Moderators: „Wer mir die Auslegung (...) schriftlich und richtig einsendet, dem will ich ein ganz neues und nützlich Buch zurückschicken und verehren.“ (zit. n. Krome 1897, S. 17)

Dem Unterhaltungsanspruch dienen außer essayistischen Formen wieder Anekdoten und Satire, z. B. fingierte, karikierende Äußerungen, die Personen oder Personentypen zugeschrieben werden – ein Stilmittel, das seit den *Monats-Gesprächen* des Christian Thomasius (1688–90) in der Zeitschriftenpresse außerordentlich beliebt ist (vgl. Stöber 2000, S. 83 f.). Marpurg spießt Aufgeblasenheit und Unfähigkeit von Musikern in erfundenen Zuschriften an die Redaktion auf<sup>9</sup> (vgl. Krome 1897, S. 39 ff.; Dolinski 1940, S. 16 ff.) – wie es auch heute jeder Glossenschreiber im Feuilleton tun könnte. Konzertanzeigen, Hinweise auf Musikalien und Stellungnahmen zum aktuellen Musikgeschehen spielen dagegen in dieser Musikpresse kaum eine Rolle (vgl. Schenk-Güllich 1972, S. 77). Das ändert sich mit Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Leipzig, 1766–70). Hiller erkennt erstmals die Chronistenpflicht, das zeitgenössische Musikleben in Konzertrezensionen und Nachrichten ohne Schärfe und Polemik

---

<sup>8</sup>Inwieweit man sie den *moralischen* Wochenschriften im engeren Sinne zurechnen darf, ist umstritten (vgl. Tadday 1993, S. 41 ff.).

<sup>9</sup>Ähnlich verfährt Marpurg später in seinen *Kritischen Briefen über die Tonkunst* (1759–63), in denen er auf fingierte Briefe mit fingierten Antwortschreiben zum Beispiel an berühmte Musiker antwortet (vgl. Dolinski 1940, S. 130).

für ein neues Liebhaberpublikum zu reflektieren. Auch bietet er in seinem Blatt erstmals Laien ein Forum, ihre Kompositionen vorzustellen (zu seinem Konzept vgl. u. a. Andres 1938, S. 54 ff.; vgl. auch Raue 1995).

Den Aktualitätsanspruch des Feuilletons zu erfüllen wird nun aber zunehmend die Aufgabe der Zeitungen. Ihnen ist, zwei Jahrzehnte nach Marpurgs *Musicus*, ein holsteinisches Dorfblatt namens *Wandsbecker Bothe* eher zuzurechnen als den moralischen Wochenschriften. Und doch zeigt der Stil seines Redakteurs Matthias Claudius, wie sehr der Feuilletonismus der Unterhaltungsblätter in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf das gesamte Pressewesen abfärbt.<sup>10</sup> Am 4. Mai 1771 rückt Claudius im „gelehrten Teil“ seines Nachrichtenblättchens folgenden „Auszug eines Briefes, Hamburg, den 3 May“ ein:

„Er spielt das Clavier vortreflich, der ältere und der kleine – der ist ohngefähr acht Jahr, etwas grösser als eine Violin, und viel kleiner als ein Violoncello, und spielt, als wenn er so groß als ein Contrabaß wäre, und nun will ich von vorne anfangen. Hier ist Herr Schröter aus Leipzig mit seinen Kindern, zweenen Söhnen und einer Tochter, angekommen. Die Tochter singt, ich habe sie aber noch nicht gehört. Der ältere, ein Jüngling von etwa 18 Jahren, ist der Clavier-spieler. Sie wissen, daß wir hier Carl Philipp Emanuel Bach haben, und daß es uns ein wenig nicht thut, aber der junge Schröter spielt vortreflich. Ein Concert haben sie vorige Woche gegeben, mit allgemeinen Beyfall, und künftigen Montag den 6ten May geben sie wieder eins. Die hiesigen Musickliebhaber, besonders unsre feinen musikalischen Damen haben sich alle beredet, hinzugehen. Ich habe mich nicht beredet, ich gehe so hin.“  
(Rengstorf und Koch 1978, Erster Jahrgang 1771, o. S.; vgl. auch Lesle 1991, S. 71)

Ein fingierter Brief, Spott über die Kulturbeflissenheit der Damen der Gesellschaft, augenzwinkerndes Einvernehmen mit der Leserschaft („Sie wissen“): Das ist der Feuilleton-Ton, den auch Mattheson und Marpurg anschlugen. Doch da ist etwas Neues: der „Service“, der öffentliche Veranstaltungshinweis – und die Selbstverständlichkeit, mit der das „Ich“ des Journalisten nun seinen Besuch ankündigt: „Ich gehe so hin.“

## 2.3 Gelehrte Artikel und Musiknachrichten in Zeitungen

Bis ins 18. Jahrhundert hinein sind die Avisen und Zeitungen, zu denen sich ab etwa 1720 die „Intelligenzblätter“ (Anzeigenblätter mit unterschiedlichen redaktionellen Inhalten) gesellen, verhältnismäßig schlicht aufgemacht. Ihre Stärke liegt auf dem Gebiet der politischen Korrespondenzen und der Handelsnachrichten. An Aktualität sind sie den Zeitschriften weit überlegen. Auch über ihre Breitenwirksamkeit täusche man sich nicht: In Gaststätten und Dorfhäusern ausgelegt und vorgelesen, erreichen sie keineswegs nur das gebildete Bürgertum, sondern im 17. Jahrhundert

<sup>10</sup>Claudius selbst spricht Ende Oktober 1770 in einem Brief an Herder von einem „Wechselbalg“ (zit. n. Rengstorf und Koch 1978, S. XI).



vermutlich bis zu einem Viertel, Ende des 18. Jahrhunderts schon die Hälfte aller Erwachsenen (vgl. Stöber 2000, S. 69).

Diese weit verbreitete Nachrichtenpresse nimmt in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nun auch „gelehrte Artikel“ in ihren Spalten auf, Meldungen und Berichte aus der Welt des Geistes und der Künste. Vorwiegend handelt es sich um Buchbesprechungen; nach und nach aber thematisieren die Blätter auch das Musikleben. Zunächst noch taucht Musik nur kurz in Gesellschaftsnachrichten von höfischen Bällen, Festtafeln oder Geburtstagen, von Aufmärschen, Audienzen oder Prozessionen auf. Die *Magdeburgisch Privilegierte Zeitung* gibt beispielsweise am 23. November 1717 in einer Meldung aus Wien lakonisch bekannt, das der sächsische Kurprinz „bey allseits Käyserl. Höfen die Audientz gehabt, und Vorgestern der erst producirten Opera beygewohnt“ habe (Buchmann 1989, S. 10). Etwas ausführlicher gerät eine Woche später der Bericht von Jubiläumsfeiern in Rostock:

„Die Predigt hielte Ih. Hochfl. Durchl. Hoff-Prediger Buchardi, nach deren endigung sang man unter tausend Freudenthränen das Te Deum Laudamus, dabey sich 12. Trompeten und 12. Paar Paucken (...) hören liessen (...). Nach geendigtem Gottesdienst musten die Musicanten von den vornehmsten Thürmen mit Paucken und Trompeten sich hören lassen. (...) und also kam man endlich ins Auditorium (...). Da hub sich nun eine schöne Vocal- und Instrumental-Music an, nach deren Endigung ein Doctor eine Teutsche Oration von dem zerbrechlichen u. unzerbrechlichen Luthero hielte, worauf abermahl eine Music den Schluß machte. (...) Um 8. Uhr nahm die Proceßion der Hrn. Studiosorum ihren Anfang, die vom Rathaus ab mit 200. fackeln unter der schönsten Nachtmusic von Waldhörnern, Hautbois und Bassons von dreyen Marschälle geführet nach dem Hopffen-Marckt ihren March nahmen, u. so endlich ins Auditorium abgiengen, da denn abermahl musiciret, eine Oration gehalten (...) wurde.“ (Buchmann 1989, S. 11 f.)

Solche Nachrichten aus der Hof- und Kirchenwelt waren für die Zeitungen des Barockzeitalters typisch.<sup>11</sup> Manche Blätter, zum Beispiel in der Musikstadt Hamburg, gehen zu Beginn des 18. Jahrhunderts aber schon deutlich weiter und weisen in den „gelehrten Sachen“ die Leser wiederholt auch auf Opernaufführungen, Konzerte und Gastspiele von Virtuosen hin, so der *Relations-Courier* und der *Unpartheyische Correspondent* (vgl. die Dokumentation bei Schenk-Güllich 1972, S. 157 ff.). Während sich das Konzertwesen allmählich öffnet und den höfischen Raum zu verlassen beginnt, trägt die Presse mit Ankündigungen dieser Art zur „Öffentlichkeit“ von Musik erheblich bei. Dass damit keineswegs nur die Privilegierten angesprochen sind, belegt ein Hinweis auf die Abonnementskonzerte der Kölner Zünfte in der *Kaiserlichen Reichsoberpostamtszeitung* vom 18. November 1769:

„Am Samstag den 18ten November wird auf dem Saale E.E. Barbierer=Zunft, unweit den Minoriten, ein unter den besten Musicis dahier vereinbartes vollstimmiges Concert aufgeführt, damit auch führohin alle Donnerstage bis Ostern continuiert werden. Da nun jedes

---

<sup>11</sup>Vgl. auch Norbert Tschuliks Anmerkungen zum Wiener *Diarium*, der späteren *Wiener Zeitung* (in Wagner 1979, S. 5).

mal die schönsten Abänderungen, so wohl im Singen, als den schönsten Fagotto= Flauto= Violino= Clavier= und Waldhorn=Concerten vorkommen, als sind *alle hohen und niederen Standes-Personen und Liebhabere* hierzu geziemend invitiret. Der Anfang ist abends 5 Uhr. Der erste Platz zahlet 30 Stüber, der zweite 20.“ (Oepen 1955, S. 9; Hervorhebg. v. mir, G. R.)

Oepen (1955, S. 13 f.) dokumentiert, dass die Kölner Zeitungen gegen Ende des Jahrhunderts auch Unterhaltungs- und Tanzmusik in ihre Veranstaltungshinweise aufnehmen – ein wichtiges Indiz für die inhaltliche Ausweitung der Feuilleton-Perspektive.

Selbst aber sind die Zeitungsmeldungen noch nicht sonderlich unterhaltsam. Sie könnten heute zwar teilweise auf der „bunten Seite“ mitlaufen, wenn da der Hamburger *Relations-Courier* am 7. Juli 1741 vom Beginn der Bauarbeiten am Berliner Opernhaus berichtet oder der geneigte Leser am 19. Oktober erfährt, welche Gage die Tänzerin Gelardini für ihren Auftritt auf der hiesigen Schaubühne einstreichen darf. Die Abonnenten des *Correspondenten* lesen am 30. Januar 1737, der König von Frankreich habe einem Monsieur Cuisinier ein Privilegium für ein neues Tasteninstrument namens „Orpheon“ zu verleihen geruht. Und am 6. März erfahren sie schauernd, dass ein technisches Versagen der Maschinerie Akteure und Zuschauer der Pariser Oper gefährdet hat. Natürlich werden Musikalia angezeigt, so am 14. April 1740 im *Relations-Courier* „sechs Präambula vors Clavier, welche nach dem heutigen Geschmack melodieuse und so leichte abgefasst sind, dass sie auch vom Frauenzimmer ohne grosse Schwürigkeit tractiret werden können“ (vgl. Schenk-Güllich 1972: 194 ff.). Mitunter gibt es auch etwas zum Schmunzeln, wie in einer Meldung der *Magdeburgisch Privilegierten Zeitung* aus Krakau am 11. Juli 1719:

„Jüngstens an dem Fronleichnams-Tage, entstand bey der Proceßion, zwischen denen Goldschmieden und Kauffleuten ein grosser Tumult, in dem jene statt ihrer gewöhnlichen Pfeiffen und Drommeln, Paucken und Waldhörner brauchen wollen, welches denn die Kauffleute mit Macht verhinderten, und denen Goldschmieden die Musikalischen Instrumente um die Ohren schmeissen lassen, bis endlich die Stadt Militz auf des Herrn Präsi-denten Befehl diesen Ceremonien ein Ende machte.“ (Buchmann 1989, S. 23)

Aber stilistisch bleiben die Meldungen und Berichte meist nüchtern, aufzählend und referierend. Das gilt auch für Konzert- und Opernrezensionen, die sich nun (neben Buchkritiken) allmählich ihren Platz in den Zeitungen erkämpfen. Sie entwickeln sich aus Meldungen musikalischer Attraktionen heraus, wofür dieser Text aus Dresden im *Relations-Courier* vom 27. September 1725 stehen mag:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn Gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in Praeludiis und diversen Concerten mit unterlaufender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“ (Schenk-Güllich 1972, S. 195)

Aufführungs- und Virtuosenberichte dieser Art werden bald mit wertenden Attributen angereichert. So informiert die *Magdeburgisch Privilegierte Zeitung* am 21. Oktober 1741 über eine Versammlung in Leiden,

„in welcher sich eine in England geborne und in Italien erzogene Jungfer von 10. Jahren hören ließ, und solche Proben ablegte, daß sie ein jeder bewunderte. Sie sang verschiedene von Händel, Hasse und Kellerie componirte Englische und Italiänische Arien mit einer erstaunenden Fertigkeit der Stimme und sehr kindlich. Dabey sie zugleich auf dem Clavezin sehr schön, und zwar die schwersten Stücke von Scarlatti, Händel und Kellerie so fertig gespielt, daß, wer es nicht selbst gesehen und gehöret, sich kaum eine Vorstellung davon machen wird.“ (Buchmann 1989, S. 79)

Noch sehr knapp fällt der erste nachweisbare Konzertbericht in der Kölner Presse vom 10. August 1781 aus, also immerhin 40 Jahre später:

„Am 8ten hat Frau von Kurtz ein musicalische Concert im hiesigen Comödienhause gegeben, wobei sie der hohen Noblesse und dem ganzen Publikum ein sehr großes Vergnügen verschaffet und wovon sie den größten Beifall erhalten.“ (Oepen 1955, S. 10, ohne Angabe der Zeitung)

Die Notiz verdeutlicht, wie sehr im frühbürgerlichen Kulturjournalismus die „soziale Referenz“ gegenüber der ästhetischen ins Gewicht fällt. Musikaufführungen haben als gesellschaftliches Ereignis aktuellen Gesprächswert, und so werden sie von der Presse registriert. Als der Berichterstatter des *Welt- und Staatsboten* Anfang 1780 in Köln einer Operetten(!)aufführung beiwohnt, hält er sich in seiner Besprechung vom 31. Januar gar nicht erst lange mit der Musik, dafür umso länger mit Publikum und Beifall auf. Die „vornehmen Kölnerinnen“ waren nämlich so aus dem Häuschen, „dass sie sich auf Stühle und Bänke erhoben, und mit ihren artigen Füßchen dem Herrn Kapellmeister ihren lauten Beifall zutripelten“. Einige „auswärtige hohe Herrschaften“ hätten daraufhin das Theater wieder verlassen. Für die Zukunft empfiehlt der Referent den Musikliebhaberinnen, „wenigstens ihren an solcher Stelle angebrachten Kopffputz um einige Stockwerke zu erniedrigen, damit die Aussicht dadurch nicht gehemmet werde“ (Oepen 1955, S. 25).

Selbst in der Weltstadt Wien bleiben die Rezensionen bis zum Ausgang des Jahrhunderts immer noch nachrichtlich karg und „äußerlich“. <sup>12</sup> Mit folgenden Worten berichtete die *Wiener Zeitung* am 14. November 1787 aus Prag <sup>13</sup> über eine Sternstunde der Musikgeschichte – die Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“:

<sup>12</sup>Gleichwohl gab es sie schon. Tadday bemerkt zu Unrecht: „Korrespondenznachrichten, Bekanntmachungen und Charakterisierungen von *Musikaufführungen* hatte bislang [= zu Beginn des 19. Jahrhunderts, G. R.] noch keine allgemeine Zeitschrift, gar Zeitung ausdrücklich geboten.“ (Tadday 1993, S. 70)

<sup>13</sup>Der Beitrag war bereits am 3. November wortgleich in der *Prager Oberpostamtszeitung* erschienen.

„Theater-Nachricht. Montags den 29. Oktober wurde von der Italienischen Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart, Don Giovanni, das steinene Gastmahl, aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen, dass zu Prag ihres gleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigirte selbst, und als er in das Orchester trat, wurde ihm ein dreyimaliger Jubel gegeben, welches auch bey seinem Austritt geschah. Die Oper ist übrigens äusserst schwär zu exequiren, und jeder bewundert dem ungeachtet die gute Vorstellung derselben, nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester bot seinen Kräften auf, Mozarten zum Dank mit guter Exekution zu belohnen. Es wurden auch sehr viele Kosten, durch mehrere Chöre und Dekorationen erfodert, welches alles Herr Guardasoni glänzend hergestellt hat. Die ausserordentliche Menge Zuschauer bürgen für den algemeinen Beyfall.“ (Wagner 1979, S. 31)

### 3 Die Professionalisierung des Musikjournalismus im 19. Jahrhundert

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kommt eine große Zahl neuer Musikzeitschriften für ein Publikum aus Kennern und Liebhabern auf den Markt. Parallel dazu entsteht etwas Neues: *Kulturzeitungen*, die täglich erscheinen, aber auf politische Nachrichten aller Art strikt verzichten. In einer Zeit rigider Pressezensur lässt sich damit in den Städten des aufstrebenden Bürgertums gutes Geld verdienen. Für ein gebildetes, musikalisch aber wenig beschlagenes Publikum berichten diese Kulturzeitungen über das Opern- und Konzertleben erkennbar anders als die musikalischen Fachzeitschriften. Sie können als letzte Vorstufe in der Entwicklung des Ressorts *Feuilleton* gelten, das sich bis zur Jahrhundertmitte im deutschen Sprachraum endgültig etabliert.

#### 3.1 Neue Musikzeitschriften und Kulturzeitungen

Wie die Premierenkritik zu „Don Giovanni“ belegt, registrieren die Rezensenten der allgemeinen Tagespresse zu Mozarts Lebzeiten das Musikgeschehen zwar schon, aber Charakter und Individualität haben ihre Texte noch kaum zu bieten. Um so moderner sticht die Ausnahmestaltung eines Matthias Claudius hervor, dessen *Wandsbecker Bothe* gerade einmal 400 Exemplare absetzt, mit seiner neuartigen Synthese aus Tagesaktualität und von den Wochenschriften übernommenem Ich-Stil aber zu den großen Zeitungen der deutschen Pressegeschichte gehört und bereits auf das „poetische“ Feuilleton des 19. Jahrhunderts verweist. In seine zur Ostermesse 1775 herausgegebene Buch-Sammlung mit *gelehrten Artikeln* des *Wandsbecker Bothen* nimmt Claudius eine Rezension von „Herrn Doktor Cramers Psalmen mit Melodien von C. P. E. Bach etc.“ auf. Bemerkenswert daran ist nicht nur, wie launig<sup>14</sup> der

<sup>14</sup>In dem bereits zitierten Brief an Herder (vgl. Anm. 10) schreibt Claudius, als er überlegt, wie seine neue Zeitung wohl beschaffen sein und sich abheben könne, „ein naiver launigter Ton in den Rezensionen wäre freilich ganz gut“ (zit. n. Rengstorff und Koch 1978, S. XI).

Journalist, der immerhin von Musik einiges verstand, mit seiner musikalischen „Inkompetenz“ kokettiert. Bemerkenswert ist auch, wie er hier, schon ganz im Sinne der Romantik, das innere Empfinden und Erleben von Musik anspricht und wie dabei der Geschmack zur richterlichen Instanz wird:

„Es hatten mir aber auch honette Leut’ vorher gesagt, daß der C. P. E. Bach kräftig und desperat setzen und spielen solle, und da dacht’ ich: so ’n schöner Psalm mit einer kräftigen Melodie wird sich unterwegen in der Morgenstund’ oder sonst recht gut singen lassen, und so pränumeriert’ ich, und es gereut mich wie gesagt nicht! ’s sind mehr als eine Melodie drin, die ’s Geld allein wert sind. Gleich die erste, ob wohl sonst aller Anfang schwer zu sein pflegt, ist ganz leicht und simpel und gerade weg daß es eine Lust ist. Aber meine Leibmelodien sind S. 27 und S. 10; die erste tönt so schön tief und innig klagend, daß sie einem die Brust recht zusammenzieht, und die andre macht sie wieder weit, den hohen Lobpsalm mit aller Macht herauszusingen, und daß man auf ‚Grö-ße-Got-tes‘ so lang aushalten muß, *das ist just wie ichs gern mag*. S. 16, 45 und 51 sind wohl Futter für die Erzmusiker, *ich bin aber der keiner*. Ein paar Melodien sind mit Klavierakkompagnement versehen. Aber woher das wenn ich auf ’m Wege bin? Ei, was Klavierakkompagnement? ich singe meinen Psalm, mag der Nachtschauer und der Wald akkompagnieren.“ (Claudius 1975, S. 47; Hervorheb. v. mir, G. R.)

Es ist, als habe sich Claudius unmittelbar zu Herzen genommen, was der Musiker und Journalist Johann Friedrich Reichardt ein Jahr zuvor, 1774, in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend“ für sich in Anspruch genommen und dem Musikjournalismus der Zeit nahe gelegt hat: nämlich Betrachtungen zu liefern, die „nicht allein für den Kunstverständigen und Künstler, sondern auch für den blossen Liebhaber der Musik deutlich und unterrichtend sind“. Und weiter schreibt Reichardt: „Es fehlt uns in der Musik so sehr an Schriftstellern, die die Wirkung und Ausführung musikalischer Stücke zu dem Gegenstande ihrer Untersuchungen machen (...)“. (Reichardt 1977: Vorbericht) Das ist Programm: Reichardt umreißt in wenigen Worten, dass der Musikjournalismus ein neues Publikumssegment nicht mehr übergehen kann, das an die Seite der Musikexperten getreten ist – ein Publikum musikkundiger oder zumindest für Musik empfänglicher Amateure. Und er fordert, auch in Hinblick auf diese neue Klientel, den Rezeptionsprozess endlich in der Berichterstattung zu etablieren – sprich: die Rezension.

Denn Musik drängt nun endgültig heraus aus der höfischen Begrenztheit, entzieht sich dem Machtgebaren und Repräsentativansprüchen der Duodez-Fürsten. Was lange Zeit als „Gebrauchskunst“ galt, ringt nun um „Autonomie“ (vgl. Tadday 1993, S. 104). Konzerthäuser und musikalische Gesellschaften entstehen. Zugleich bildet sich ein bürgerliches Konzertpublikum heraus, das seine eigenen Ansprüche entwickeln und seinen „Geschmack“ zur Geltung bringen will. Ein neues Publikum also, eine neue Rezeptionssituation, ein neuer Anspruch mitzuhören und zu erkennen verleihen der Musik um 1800 auch einen neuen Nachrichtenwert. Waren von Matthesons *Critica Musica* 1722 bis zu Hillers *Wöchentlichen Nachrichten* 1766 im deutschen Sprachraum elf Musikzeitschriften entstanden, so sind es von 1770 bis 1800 schon 28 und vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Jahr 1834 noch mal 31 Zeitschriften (vgl. Bruckner-Bigenwald 1965, S. 90 ff.). Und diese Magazine

erscheinen nun nicht mehr nur in den Kulturmetropolen Hamburg, Leipzig oder Berlin, sondern auch in Mannheim, Gotha, Speyer, Augsburg oder Linz.

Die Fachzeitschriften, deren wichtigste von 1798 an für ein halbes Jahrhundert die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* sein wird (vgl. Schmitt-Thomas 1969; Bruckner-Bigenwald 1965) – sie stehen längst nicht mehr nur für den Monolog ex cathedra. Sie treiben das Rezensionswesen voran und setzen journalistische Stilmittel effektbewusst ein. Gleichwohl bleiben sie Fachzeitschriften, wenden sich also an ein Publikumssegment, das neben Leidenschaft schon über ein gewisses Maß an musikalischer Bildung verfügt.

Auf die Mehrheit des Lesepublikums trifft dies jedoch nicht zu. Das ist die Chance und die publizistische Herausforderung der Tagespresse. Auch für deren Kulturberichterstattung, ja gerade für sie, sind die Zeitumstände günstig. Nach der französischen Revolution von 1789 verschärft sich die Zensur in Deutschland spürbar; Metternich wird die „Preßfreiheit“ mit den Karlsbader Beschlüssen, denen 1819 das Bundespresseggesetz folgt, noch weiter einschränken. Was in den Zeitungen über Politik geschrieben wird, steht unter schärfster Beobachtung. Es wird gekürzt, gestrichen und verboten in Deutschland. Die neuen Kulturräume aber, die das Bürgertum nun für sich erobert, die Theater und Opernhäuser, die Lesungen, Liederabende und Konzerte, Redouten und Soirées, die öffentlichen Auftritte von Virtuosen, Wunderkindern und Primadonnen – das alles verfängt da schon weniger. Hier trifft sich das Bürgertum der Städte um 1800 zum Tagesgespräch, hier ist es in Maßen frei und bei sich selbst, hier sind seine Orte sozialer Selbstverständigung und Selbstvergewisserung, wenn ihm denn schon die Räume politischer Emanzipation und Kommunikation verschlossen bleiben.

Die Verleger erkennen die Lücke. Und sie bringen etwas auf den Markt, was es bis dahin in der Pressegeschichte noch nicht gegeben hat: Zeitungen, die nicht mehr über Politik, sondern nur noch über Kunst und Kultur berichten. Der Nürnberger *Verkündiger* geht 1797 voran;<sup>15</sup> 1801 folgt in Leipzig die *Zeitung für die elegante Welt*, 1803 *Der Freimüthige* in Berlin. Friedrich Laun gibt 1805 die erste Ausgabe der Dresdener *Abendzeitung* heraus, und Cotta verlegt in Tübingen ab 1807 das *Morgenblatt für gebildete Stände*. Der Name ist Programm: Denn in diesen neuen Kulturzeitungen schreiben zwar auch Musikkenner wie Carl Maria von Weber oder Schriftsteller wie E. T. A. Hoffmann (die zugleich für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* arbeiten). In erster Linie aber beliefern hier gebildete Bürger ohne Expertenstatus die Redaktionen, und sie werden gelesen von eben diesem Bildungsbürgertum. Für die Musikbeiträge bedeutet das: In den Kulturzeitungen erscheinen keine Fachartikel auf Kennerniveau (wie in der AMZ), sondern journalistische Texte, die möglichst breit gestreut bleiben und ihr Publikum nicht überfordern sollen. Sie enthalten jenes Maß an musikalischer Information, das der Selbstverständigung des Bürgertums genügt und Gesprächswert hat. Genau das, nicht mehr und nicht weniger, ist Ziel und Funktion des Feuilletons.

---

<sup>15</sup>Das Blatt erscheint allerdings im Wochenrhythmus und wird erst 1812 zur Tageszeitung.

Ulrich Tadday (1993) hat das musikjournalistische Angebot der *Zeitung für die elegante Welt*, des *Freimüthigen* und des *Morgenblattes für gebildete Stände* inhaltsanalytisch untersucht und mit dem der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* verglichen. Er fand heraus, dass Musiktheorie und -ästhetik fast nur in der AMZ, kaum dagegen in den Kulturzeitungen berücksichtigt werden. Die Berichterstattung der Kulturzeitungen wiederum ist sehr viel stärker auf Personalisierung (Leistung von Virtuosen, Künstlerbiographien etc.) ausgerichtet, während die AMZ im Verhältnis dazu sehr viel mehr die Konzertmusik selbst thematisiert. Die Zeitungen orientieren sich also erkennbar am Nachrichtenfaktor „Prominenz“. Auch „Kuriosität“ trägt zum Nachrichtenwert bei, wenn die Zeitungen zum Beispiel ausgiebig über neue Instrumente und Musikautomaten berichten.

Von allen Musikereignissen thematisieren sie am häufigsten Opernaufführungen,<sup>16</sup> obwohl Konzerte das Musikleben der Zeit erheblich stärker prägen dürften. Das verweist sehr anschaulich auf die soziale und kommunikative Bedeutung der Theater- und Opernhäuser für das aufstrebende Bürgertum im partikular zerstückelten und politisch rückständigen Deutschland um 1800 – ein Erbe, das sich auch heute noch im Feuilleton nachweisen lässt:<sup>17</sup> Claudia Leyendecker fand inhaltsanalytisch heraus, dass Opernkritik in den Kulturteilen der *Frankfurter Allgemeinen* und der *Süddeutschen Zeitung* im Jahr 2001/02 die Liste der musikalischen Aufführungsberichte klar anführt (vgl. Leyendecker 2003, S. 90 f.).

Aktuell erscheint noch ein weiterer Befund von Tadday: Zählt man vorsichtig zusammen, was er als „Aufführungskritiken“, „Werkkritiken“ und „Virtuosenkritiken“ ermittelt hat und berücksichtigt man, dass unter seine Kategorie „Bericht“ möglicherweise auch Aufführungsberichte fallen,<sup>18</sup> so zeigt sich sehr klar die Dominanz von Meldungen einerseits und von ereignisbezogenem „Terminjournalismus“ andererseits. Die Palette der Darstellungsformen ist zwar nicht mehr schmal, Aufsatz, Anekdote, Glosse sind schon deutlich ausgebildet; aber sie kommen ungleich seltener zum Einsatz als die kurze Nachricht und die Rezension. Auch das kann heute als typisch für den Kulturteil gelten (vgl. Reus und Harden 2005, S. 168). Mit dem Eintritt ins 19. Jahrhundert und der Übernahme seiner Rezensionsfunktion hat der Musikjournalismus der Zeitungen offenbar schlagartig seine Routinen entwickelt.

<sup>16</sup>Tadday ermittelte zum Beispiel in der *Zeitung für die elegante Welt* der Jahrgänge 1801 bis 1815 folgende Themenverteilung: Oper (394 Beiträge), Virtuosen, Künstler, Komponisten (263), Konzert (245), Instrumente (68), Musikleben (53), Instituts- und Vereinsleben (32), Musikästhetik (13), Lied (4), Musikbeilagen (144), Musikalien (= Musikalienanzeigen, Kurzrezensionen) (435) (vgl. Tadday 1993, S. 111).

<sup>17</sup>Dagegen wird sich schwerlich behaupten lassen, dass die Bühnen der Gegenwart immer noch im Mittelpunkt des kulturellen Diskurses der Gesellschaft stehen.

<sup>18</sup>Tadday dokumentiert in seiner verdienstvollen Studie leider nicht exakt, wie er die Textformen abgrenzt und definiert. Nach seiner Auszählung enthalten die Jahrgänge 1801 bis 1815 zum Beispiel des *Morgenblattes für gebildete Stände* 260 Nachrichten, 179 Aufführungskritiken, 170 Berichte, 74 Virtuosenkritiken, 55 Aufsätze, 19 literarische Formen, 14 Beschreibungen und 4 Werkkritiken (Tadday 1993, S. 117).

Dafür sprechen auch die Wertungsattribute, die Tadday aus dem Textkorpus der Zeitungen herausgefiltert und zu einem Glossar zusammengestellt hat: Nicht anders als heute bedienen sich die Kritiker um 1800 bereits formelhafter Epitheta zur Kennzeichnung musikalischer Qualität: „ausdrucksvoll“, „biegsam“, „brillant“, „glänzend“, „hinreißend melodisch“ oder „präzise“ hier; „fade“, „manierirt“, „pompos“ oder „schwülstig“ da (Tadday 1993, S. 172–182; vgl. dazu Böheim 1987). Doch mag die Stereotypisierung des Vokabulars, die von nun an ein Kennzeichen der Musikkritik bleiben wird, der kommunikativen Sicherheit des Publikums im Biedermeier entgegenkommen. Sie erlaubt es zwar nicht, Musikgeschehen differenziert zu beschreiben, dient aber der raschen Zuordnung, ohne angestrengt und lange um Begriffe zu ringen. Im Zusammenhang liest sich das wie in diesem Konzertbericht aus der *Zeitung für die elegante Welt* vom 17. Mai 1808:

„Am 5ten May gaben die Schauspieler Labes und Kaselitz ein Konzert im Saale des Nazionaltheaters. Die Zahl der Zuhörer war nur geringe und sie haben daher wenig oder gar keinen Gewinn gehabt. Es war diesen Tag gerade eine große Fete in Cöpenick, wo alles Vornehme von den Franzosen eingeladen war, und überdies die erste Zusammenkunft einer großen *Gesellschaft* im Thiergarten, die alle Donnerstage unter der Leitung des Kammergerichtsrahs Denso sich versammelt. Das Konzert selbst war *unterhaltend* und die Wahl der Stücke gefiel.

Ein Rondo von Righini sang Madame Müller (vom Nazionaltheater) mit vieler Fertigkeit und *Geschmack*. Hr. Westenholz spielte ein Adagio und Allegro auf der Hoboe mit vieler Feinheit und zartem Ausdruck. *Man bewunderte* hauptsächlich, daß er die so schwierige Höhe bei diesem Instrumente so ganz in seiner Gewalt hatte. Hr. Wilhelm Schneider, noch ein ganz junger Mann, spielte ein Thema mit von ihm selbst komponirten Variationen auf dem Fortepiano. Die Arbeit war lobenswerth, die Ausführung aber vorzüglich schön.

Er ließ sich zum ersten Mal *öffentlich* hören und erntete allgemeinen Beifall ein.

Im 2ten Teil fing man mit einem Thema aus Fanchon mit Variationen für Orchester an. *Nach dem Urtheil von Kunstverständigen* ist dies eine sehr vortheilhafte Art, die verschiedenen Instrumente des Orchesters zweckmäßig zu benutzen. Die Verschiedenheit der Instrumente erweckt immer ein neues Vergnügen, das Ganze ist einem Blumenstrauß zu vergleichen, der von eines Künstlers Hand mit Einsicht geordnet ist. [...]“ (Tadday 1993, S. 140) (Kursive Hervorhebg. v. mir, G. R.)

„Öffentlich“, „unterhaltend“, „Geschmack“, „Gesellschaft“ – der Kritiker, der sich ausdrücklich nicht zu den „Kunstverständigen“ zählen mag und im generalisierenden „man“ eins wird mit dem Publikum, stellt hier nicht nur einiges an Rezensionsformeln zusammen, sondern flicht von sich aus auch jene Schlüsselbegriffe ein, die zum Verständnis des Musikjournalismus und des Feuilletons notwendig sind.

### 3.2 Ressort Feuilleton

Um 1850 tritt eine neue Situation ein. Die *Allgemeine Musikalische Zeitung* hat nach und nach an Bedeutung verloren und ihr Erscheinen 1848 eingestellt. An ihre Stelle als wichtigste Musik-Fachzeitschrift ist 1834 die noch heute existierende *Neue Zeitschrift für Musik* getreten, in der ein Jahrzehnt lang Robert Schumann mit seinem ungewöhnlichen literarischen Kritik-Stil brilliert (vgl. Fricker 1983). Zugleich ist der



Stern der Kulturzeitungen gesunken. Ihre kommunikative Funktion (Kulturjournalismus für alle) ist auf die allgemein informierenden Tageszeitungen übergegangen, in denen sich nach und nach ein neues Ressort etabliert hat – das *Feuilleton*. Auch hier geht es nicht um Expertendiskurs und akribische Analyse, sondern um rasche Selbstverständigung und um den Gesprächswert für den Alltag. Als der Einsender einer „Privatmittheilung“ am 25. Oktober 1842 seinen Bericht von der Premiere der Wagner-Oper „Rienzi“ an die Redaktion der *Leipziger Zeitung* schickt, weiß er sehr wohl um seine Aufgabe und die Grenzen des Rezensierens in der Tageszeitung: „*Es ist hier nicht der Ort, näher in die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten dieses Musikwerks einzugehen*, aber die Originalität, Gediegenheit, Größe und Wärme der Composition traten glänzend hervor [...]“ (Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/2: S. 24; Hervorhebg. v. mir, G. R.) Noch deutlicher wird der Rezensent eines Winterkonzertes im Gewandhaus, der vier Wochen später, am 28. November 1842, im Konkurrenzblatt *Leipziger Allgemeine Zeitung* schreibt: „Dem hinreißenden Gesange der weltberühmten Sängerin braucht hier, wo es sich übrigens nur darum handelt, das mindergewöhnliche Ereigniß allgemein hin zu besprechen, kein neuer Kranz geflochten zu werden [...]“ (Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/2, S. 51; Hervorhebg. v. mir, G. R.) Und dann folgt doch eine recht selbstbewusst urteilende und preisende Rezension.

Funktionsbewusstsein also paart sich mit neuem Selbstbewusstsein, während das *Feuilleton* die Tagespresse erobert. Oepen dokumentiert in seiner Chronik des Kölner Musiklebens, wie der Verfasser eines Konzertberichtes im *Beobachter* vom 14. September 1802 sich noch keinerlei musikalisches Urteil zutraut und stattdessen auf die Schilderung der Zuhörer ausweicht, „welche in den entfernten Vorzimmern, von den Accorden des Künstlers ergriffen, sich begierig an das Orchester drängten“ (Oepen 1955, S. 42). Zwei Jahrzehnte später, am 12. Dezember 1821, liest sich ein Konzertbericht in der *Colonia* schon sehr viel professioneller:

„Es mochte jedoch wohl an der Composition liegen, daß dieses Stück weniger anspruch als das im zweiten Teil gegebene Septuor von Beethoven. Es ist zum Erstaunen, mit welcher Gewandtheit in dieser Composition die Eigentümlichkeiten des Hornes benutzt und seine Hauptschönheiten dargestellt sind, die übrigen begleitenden, mitunter obligaten Stimmen, hätten etwas kräftiger gespielt werden können; besonders war die erste Violine etwas zu hart behandelt und dadurch erschien sie zu schwach und dünn gegen die mächtigen Hörner.“ (Oepen 1955, S. 123)

Preußens Metropole Berlin hat in der *Spencerschen* und der *Vossischen Zeitung* zwei (bildungsbürgerliche) Blätter, die schon zu Beginn des Jahrhunderts ihren Konkurrenzkampf über die *Feuilleton*-Berichterstattung austragen (vgl. Tadday 1993, S. 58). 1819 scheint der „Rezensentenunfug“ einige Bürger um einen gewissen Magistratsobersekretär Martin so aufzubringen, dass sie einen „antikritischen Verein“ gründen (vgl. Stege 1936, S. 46–50). Die beiden Zeitungen veröffentlichen dessen Anwürfe, kontern ihrerseits mit Hohn und Spott und genießen es, in aller Munde zu sein: Opernkritik als Stadtgespräch – besser kann es für das *Feuilleton* nicht kommen.

Als erster Musikjournalist, „der professionelle Tageskritik in der bürgerlichen Presse, an einer bedeutenden Tageszeitung betreibt“ (Döpfner 1991, S. 39), gilt

Johann Carl Friedrich Rellstab. Er betreut das Musikreferat der *Vossischen Zeitung* von 1808 bis 1813. Journalismusgeschichtlich bedeutender ist sein Sohn Friedrich Ludwig, der 1826 das Erbe des Vaters bei der *Vossischen* antritt. 34 Jahre lang, bis zu seinem Tod 1860, ist er der „Papst“ der Berliner Musikkritik. Ob man in ihm wirklich den Journalisten sehen muss, der „das feuilletonistische Element in die musikalische Kritik als Novum eingeführt“ (Döpfner, 1991, S. 40) und den „musikalische[n] Journalismus, welcher sich in allgemein verständlichem Stil an alle Leser wendet“ (Lachner 1954, S. 15), begründet hat (vgl. auch Andres 1938, S. 30 f.; Schering 1929, S. 19) – das sei dahingestellt. Die feuilletonistische Fährte lässt sich gewiss schon früher aufnehmen, und auch Rellstab schreibt nicht für die Berliner Bäckerjungen. Aber zweifellos schärft er das Profil des Musikjournalismus und verleiht ihm so etwas wie „Macht“. An politische Rebellion muss man dabei nicht denken – mit dem Kampf für Demokratie und Pressefreiheit, der das Feuilleton im Vormärz zunehmend bestimmt und zum heimlichen „Politikressort“ werden lässt, hat die Musikkritik ohnehin und hat speziell Rellstab wenig zu tun. Er muss wohl als unpolitisch gelten und steht 1848, ohne besondere Einsicht in die politischen Auseinandersetzungen zu haben, auf der Seite der Restauration (vgl. Rehm 1983, S. 71). Auch sein Aufbegehren gegen den Berliner Generalmusikdirektor Gaspare Spontini, das ihm 1836 vier Monate Festungshaft einbringt,<sup>19</sup> ist, anders als es die NS-nahe Musikgeschichtsschreibung glauben machen wollte (vgl. Stege 1936, S. 51 ff.), kein Akt politischen Heroentums.

Eher geht es um die Macht des musikalischen Geschmacksurteils (Meunier und Jessen sprechen gar von einer „Diktatur“, 1931, S. 75), die Rellstab für das Zeitungsfeuilleton erobert. An ihm kommt dreieinhalb Jahrzehnte lang niemand vorbei, der in Berlin mit Musik zu tun hat. Rellstab dürfte der bekannteste Journalist im Preußen seiner Zeit sein (vgl. Rehm 1983, S. 50). Er schreibt nicht nur Rezensionen, sondern auch Reportagen, Reiseberichte und vieles mehr, er beherrscht das Spektrum der journalistischen Formen und Kniffe, gibt überdies noch selbst Musikzeitschriften heraus, er ist allgegenwärtig und kommt an bei den Bürgern der Stadt – was wohl auch darin begründet liegt, dass sein Musikgeschmack eher am Bekannten als an der Avantgarde seiner Zeit ausgerichtet ist.

Jürgen Rehm (1983, S. 200) hat ihn einen „Prototyp des modernen Zeitungsmannes“ genannt und ist zugleich mit Rellstabs musikalischem Konservatismus und seiner „schier hemmungslose[n], keinesfalls vorurteilsfreie[n] Subjektivität“ (Rehm 1983, S. 196) energisch ins Gericht gegangen. Wie immer man dazu stehen

<sup>19</sup>Seine Fehde mit dem Italiener, gegen dessen Aufführungsstil und Kompositionen Rellstab polemisiert, beginnt 1827 in der *Vossischen Zeitung* und zieht sich 14 Jahre auch in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in einer Broschüre „Über mein Verhältniß als Kritiker zur Herrn Spontini“ und in den von Rellstab selbst redigierten Zeitschriften hin. Spontini strengt nach dem Erscheinen der Broschüre einen Beleidigungsprozess gegen Rellstab an und hat Erfolg – der Kritiker wird 1836 für vier Monate in der Berliner Stadtvogtei inhaftiert. Dass Spontini am Ende dennoch stürzt und 1841 fluchtartig Berlin verlässt, nachdem es im Opernhaus zu Tumulten gekommen ist, ist keine unmittelbare Folge, gewiss aber auch ein „Langzeiteffekt“ der Berichterstattung Rellstabs (vgl. Rehm 1983, S. 116 ff.).

mag – das Verdienst, den Musikjournalismus als Institution der Presse zu festigen und dabei deren Stilmittel effektbewusst zu entfalten, muss man Ludwig Rellstab zubilligen. Ein Auszug aus jenem Verriss in der *Vossischen* vom 6. März 1827, der am Anfang seiner Auseinandersetzung mit Spontini steht, dokumentiert, mit welcher Souveränität der Musikjournalismus jetzt aufzutreten vermag. Nach der Aufführung von Spontinis Oper „Nurmabal“ spießt Rellstab die „lyrische“ (statt der von ihm befürworteten „dramatischen“) Grundstimmung des Werkes auf, um sie – ironisch – als „Ironie“ Spontinis zu glossieren:

„Dem weiter strebenden Genius genügte die in der Olympia errungene Höhe nicht; es drängte ihn, sich eine eigene Region zu schaffen. Dies geschah in Nurmahal, und in erhöhter Potenz in Alcidor. Wir bezeichnen diese Stufe als ‚lyrische Auffassung der Ruhe, aus dem Standpunkt der Ironie‘. Dies giebt zu einer allgemeinen Kunstbetrachtung Anlaß, nämlich der, daß verwandte Künste gemeinschaftlich fortschreiten. So wie in der Poesie jetzt der Standpunkt der Ironie errungen ist, (durch F. Schlegel, Solger, Tieck und W. Alexis), so ist er gleichzeitig musikalisch durch Spontini errungen. Die Kritik hat sich nun zu bemühen, auch das ihre zu thun. (...) Als Meisterstück (...) kann das Finale des ersten Aktes gelten, wo auf das geschickteste alle Handlung vermieden, und alles in lyrischer Ruhe aufgelöst wird. Der Ankläger Bahar erscheint. Jeder andere würde jetzt Nurmahal vor den Richterstuhl gezogen und eine der gewöhnlichsten Schlußszenen geschrieben haben (...). Dadurch wäre der Nachtheil entstanden, daß erstlich die Freude des Festes auf die [sic!] Bühne hätte gestört werden müssen, und zweitens wären die handelnden Personen alle in verschiedener Nuancierung erschienen (...) Wie sonderbar hätte da die Stimmenführung seyn müssen? Und was wäre aus dem festlichen Chor geworden? So ist alles glücklicher gelöst. Sschehangir singt sein Recitativ mit Ballet, wobei uns seine Stimmung sogleich durch Worte deutlich wird, welches man der bloßen Andeutung, die die Musik nur geben kann, doch unstreitig vorziehen muß. Bahar wird sogleich wieder fortgesendet, um den Verräther aufzusuchen, und Nurmahals Klage und Angst kann durch den Chor: ‚Mit Jubel, mit Siegesgesange, sey froh dies Fest verbracht‘ überstimmt werden. Wie natürlich wird auf diese Art die künstlerische Ruhe in die Situation gebracht, während wir in andern Opern durch unangenehme Empfindungen (z. B. Schmerz) gequält werden.“ (Rehm 1983, S. 118 f.)

Ein Ironiker ist auch Rellstabs Zeitgenosse Heinrich Heine, dessen Bedeutung für das moderne Feuilleton nicht hoch genug veranschlagt werden kann (vgl. Reus 2003). Als Musikkritiker steht Heine zugleich für eine andere Tendenz der Zeit – die Künstlerkritik (poetische Kritik). Während Carl Maria von Weber in der *Prager Zeitung* und der Dresdener *Abendzeitung* eher erklärend und sachlich schreibt, versuchen E. T. A. Hoffmann in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und mehr noch Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, das Problem der sprachlichen Bewältigung von Musik (auch) „poetisch“ zu lösen. Statt sich mit Rezensionenformeln zu begnügen oder Schutz hinter technischen Fachbegriffen zu suchen, übersetzen sie Musik in Bilder.

Das ist so recht nach dem Geschmack auch des Lyrikers Heine, der zeitlebens musikalischer Laie bleibt. Seit 1831 in Paris, schreibt er Korrespondenzen für die *Augsburger Allgemeine Zeitung*, darunter etliche Betrachtungen über das Musikleben der französischen Hauptstadt (vgl. allgemein Mann 1971), die er später in der Schrift „Lutetia“ bündeln wird. Er schildert und glossiert, er notiert und klatscht, er schickt Porträts wie das von Spontini (Heine 1981, S. 290 ff.), bietet Hintergrundberichte zur

musikalischen Saison und zur Pariser „Szene“ an, und Heine, der Feuilletonist par excellence, übt sich dabei auch in Feuilletonkritik:

„Er [Giacomo Meyerbeer, G. R.] kann das ungeheure Orchester dieses Ruhmes dirigieren. – Er nickt mit dem Haupte, und alle Posaunen der großen Journale ertönen unisono; er zwinkert mit den Augen, und alle Violinen des Lobes fiedeln um die Wette; er bewegt nur leise den linken Nasenflügel, und alle Feuilleton-Flageolette flöten ihre süßesten Schmeicheltöne.“ (20. April 1841; Heine 1981, S. 363)

Vor allem aber gelingt Heine immer wieder jene Übersetzungsleistung, jene Transition von Gehörtem in Geschautes, von Musik in Körperlichkeit und Farbe, die leichter zu beschreiben und zu begreifen sind. So kann er die „soziale Referenz“ des Musikjournalismus zum Vergnügen seiner Leserschaft mit spielerischer Leichtigkeit bedienen:

„Ja, an diese kleine fromme Mummerei mußte ich unwillkürlich denken, als ich der Aufführung des ‚Stabat‘ von Rossini zum erstenmal beiwohnte: das ungeheure erhabene Martyrium ward hier dargestellt, aber in den naivsten Jugendlauten, die furchtbaren Klagen der Mater dolorosa ertönten, aber wie aus unschuldig kleiner Mädchenkehle, neben den Flören der schwärzesten Trauer rauschten die Flügel aller Amoretten der Anmut, die Schreckenisse des Kreuztodes waren gemildert wie von tändelndem Schäferspiel, und das Gefühl der Unendlichkeit umwogte und umschloß das Ganze wie der blaue Himmel, der auf die Prozession von Cette herableuchtete, wie das blaue Meer, an dessen Ufer sie singend und klingend dahinzog!“ (Mitte April 1842; Heine 1981, S. 399)

Oder, kombiniert mit Heines unnachahmlichem Spott, in einer Korrespondenz vom 1. Mai 1844:

„In der Tat, die Garcia [die Opernsängerin Pauline Viardot, G. R.] mahnt weniger an die zivilisierte Schönheit und zahme Grazie unsrer europäischen Heimat, als vielmehr an die schauerliche Pracht einer exotischen Wildnis, und in manchen Momenten ihres passionierten Vortrags, zumal wenn sie den großen Mund mit den blendend weißen Zähnen überweit öffnet, und so grausam süß und anmutig fletschend lächelt: dann wird einem zumute, als müßten jetzt auch die ungeheuerlichsten Vegetationen und Tiergattungen Hindostans oder Afrikas zum Vorschein kommen; – man meint, jetzt müßten auch Riesenpalmen, umrankt von tausend-blumigen Lianen, emporschießen; – und man würde sich nicht wundern, wenn plötzlich ein Leopard, oder eine Giraffe, oder sogar ein Rudel Elefantenkälber über die Szene liefen.“ (Heine 1981, S. 543)

Als Stilprinzip bleibt die „poetische Kritik“ eine Episode der romantisch geprägten Autoren;<sup>20</sup> ihr Erbe findet sich aber noch im Bild- und Metaphernreichtum moderner Rezensionen (vgl. Böheim 1987, S. 213 ff.; auch Ortner 1982, S. 286 ff.).

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist auch im Musikjournalismus ausgebildet, was als konstitutiv für das Feuilleton gelten kann: Er begleitet jetzt tagesaktuell und

<sup>20</sup>Sie kann auch gewiss nicht für den Musikjournalismus dieser Zeit *insgesamt* stehen, der – wie im Zusammenhang der Musikzeitungen schon erwähnt – recht bald seine Routinen entwickelt und sich im Tagesgeschäft nicht anders als heute vielfach mit Mittelmaß begnügt.

informativ das Kunstgeschehen seiner Zeit und will eine möglichst große Öffentlichkeit an „Bildung“ teilhaben lassen; er strebt Verständlichkeit an und erprobt sich in unterschiedlichen Textformen (mit einem Schwerpunkt auf der Rezension); er will zugleich gefallen und subjektive Glanzlichter setzen; und er hat eine „feuilletonistische“ Grundhaltung entwickelt, eine Melange aus Bildungsanspruch, Unterhaltung und „Narrativität“, wobei die Bestandteile von Zeitung zu Zeitung sehr unterschiedlich vermischt und die feuilletonistischen Talente sehr verschieden ambitioniert sein können.

Was folgt, ist Ausbreitung, Konsolidierung, weitere Professionalisierung, auch in der sogenannten Provinz. Mit Kirchmeyers Quellendokumentation lässt sich am Beispiel der Rezeption von Richard Wagner nachvollziehen, in welchem Umfang nun auch Zeitungen außerhalb der Kulturmetropolen Musik thematisieren: So erscheint am 12. Juni 1843 in den *Beiblättern zur Kasselschen Allgemeinen Zeitung* eine zweiteilige (vermutlich von zwei Autoren verfasste) Besprechung einer Premiere des „Fliegenden Holländers“ in Kassel, die sich über drei Seiten erstreckt (vgl. Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/2, S. 147–152). Legt man eine Spaltenbreite von 40 Zeichen zugrunde, so käme der Beitrag in einer heutigen Tageszeitung auf 300 Zeilen. Wagners „Cola Rienzi“ bespricht „A. S.“ im *Wandsbecker Intelligenzblatt* vom 23. August 1844 in einer Länge, die heute immerhin 175 Zeilen entspräche (vgl. Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/2, S. 471–474). Und etwa 825 Zeilen nähme eine Erörterung von „Fr. Chrysanther“ zu Wagners „Tannhäuser“ ein, die der *Norddeutsche Correspondent* in Schwerin im Anschluss an eine Rezension vom 29. Januar bis zum 3. Februar 1852 in vier Fortsetzungen druckt (vgl. Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/6, S. 401–417).

Im *Dresdner Anzeiger und Tageblatt* beziehen im März 1851 Bürger, in Anzeigen und Beiträgen, für und wider Richard Wagner Position (vgl. Kirchmeyer 1967 ff., Teil 4/6, S. 47–55) – Musik wird also, modern ausgedrückt, auch zum „Debatten-thema“.

Wie Musik in einer der vielen neuen Lokalzeitungen des 19. Jahrhunderts zum Berichterstattungsanlass wird, hat Fritz Ihlau (1935) in seiner Dissertation über die Münchener *Neuesten Nachrichten* nachgezeichnet. Das Blatt, aus der Revolution von 1848 hervorgegangen, kommt Anfang Juni jenes Jahres auf eine Auflage von 6000 Exemplaren. Es hat zunächst weder Feuilleton noch Musikredakteur und veröffentlicht „1848–49 vorwiegend Ankündigungen von Gartenkonzerten, Blechmusikern mit Feuerwerk, Volkssängern, Gesangsvorträgen von Gesangsvereinen“ (Ihlaul 1935, S. 20 f.). 1860 sind die *Neuesten Nachrichten* mit mehr als 18.000 Exemplaren bereits die größte Zeitung Bayerns und verfügen seit sechs Jahren über einen hauptamtlichen Opernredakteur. Zuvor haben die Leser selbst mit eingesandten Besprechungen ihr Verlangen nach Musikberichten immer wieder bekundet. Zwischen 1848 und 1856 verzehnfacht sich der Umfang aller musikbezogenen Beiträge (vgl. Ihlaul 1935, S. 155). Deren Tenor wird ab 1854 zunehmend kritischer. Auch kulturpolitisch engagiert sich die Redaktion; in Kommentaren und Polemiken schlagen sich die *Nachrichten* für den vielfach angefeindeten Hoftheater-Intendanten Franz Dingelstedt (vgl. Ihlaul 1935, S. 34 ff.). Das Konzertleben wird regelmäßig in die Berichterstattung einbezogen; ebenso schenkt das Blatt aber der

Unterhaltungsmusik in den Biergärten und Massenattraktionen wie den mechanischen Musikinstrumenten Aufmerksamkeit (vgl. Ihlau 1935, S. 146 f.).<sup>21</sup>

#### 4 Musikjournalismus in der Moderne

Man wird über heutigen Musikjournalismus nicht befinden können, ohne Eduard Hanslick (1825–1904) zu erwähnen (vgl. Abegg 1974). Der Wiener Journalist, bekannt vor allem durch seine ausgeprägte Wagner-Gegnerschaft, kann als die Kritikerfigur gelten, die aus dem 19. Jahrhundert unmittelbar in die Gegenwart hineinragt. Einerseits setzt er die nun gefestigte Tradition eines Musikjournalismus fort, dessen Adressat das Medienpublikum ist (vgl. Tadday et al. 1997, S. 1373; Lange 1994, S. 72) – ein Publikum, mit dem er zugleich die Abneigung gegen musikalischen Experimente und „Fortschritt“ teilt (vgl. Lange 1994, S. 41, 52).<sup>22</sup> Andererseits steht Hanslick, der neben seiner journalistischen Tätigkeit seit 1861 als außerordentlicher Professor für Geschichte und Ästhetik der Musik in Wien lehrt,<sup>23</sup> auch für die Rückkehr des Akademismus ins Musikfeuilleton. Das gilt sowohl für den Begriffsapparat der Musikanalyse als auch für die Ex-Cathedra-Pose, mit der einst die *gelehrten Journale* angetreten waren. In seinem Theoriewerk „Vom Musikalisch-Schönen“ sagt er sich los von reiner „Gefühlsästhetik“ und betont, das Schöne liege ohne jeden äußeren „Inhalt“ nur in der Absolutheit der Töne. Rezeption ist für ihn eine geistige Tätigkeit, ein Nach-Denken, was den Laien folglich vom wahren Kunstgenuss ausschließt (vgl. Lange 1994, S. 48; Tschulik in Wagner 1979, S. 9).

Auch wenn Hanslick als Rezensent dann doch keineswegs die Wirkung von Musik auf die Gefühle ignorierte – in seinem journalistischen Schaffen ist dieser intellektuell-analytische Ansatz unübersehbar. Für die Fachwelt gewiss wünschenswert, muss man ihn feuilletonhistorisch als Schritt zurück werten. Das musikästhetische Expertentum tritt nun wieder aus dem Zirkel der Fachzeitschriften heraus und zieht in die Tageskritik ein. Fortan wird sie einen Januskopf tragen, der bis heute charakteristisch ist: um Publikumsnähe, Farbe, Subjektivität und Temperament weiterhin ringend, zugleich aber auch einem „Fachdiskurs“ folgend, vorausset-

<sup>21</sup>Ähnliches dokumentiert Oepen für die Kölner Presse (vgl. Oepen 1955, S. 125 f.). Und auch dort nimmt die Presse selbstbewusst Einfluss auf das Musikleben: Nach heftiger Kritik an Opernaufführungen im Kölner Theater unter der Leitung von F. S. Ringelhardt kommt es bereits 1826 zu einem öffentlichen Skandal im Theater. Danach scheinen sich die Aufführungen gebessert zu haben (vgl. Oepen 1955, S. 133–136).

<sup>22</sup>In seiner Wagner-Ablehnung allerdings stand er gegen große Teile seiner Leser und des Publikums der Zeit.

<sup>23</sup>Hanslick, dessen Vater bereits Professor für Ästhetik an der Prager Universität war, hat, obwohl selbst Jurist, seine 1854 erschienene Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ als Habilitationsschrift eingereicht. Tagesjournalistisch arbeitet er seit 1848 für die *Wiener Zeitung* als Musikreferent, vorübergehend als politischer Korrespondent der *Prager Zeitung* und (seit 1852 Beamter im Finanzministerium) von 1855 an als Musikreferent der *Presse*. 1864 wechselt er zur *Neuen Freien Presse*, für die er bis zu seinem Ende schreibt.

zungsvoll, terminologisch beladen und stark von technischer Musikanalyse bestimmt, die einen Gutteil der Leserschaft ratlos zurücklässt. Als Beispiel für dieses Janusgesicht, dieses Nebeneinander von bildlich-plastischem Feuilleton und gelehrtspezifischer Attitüde im Musikjournalismus Eduard Hanslicks sei hier ein Ausschnitt seiner Rezension der 2. Sinfonie von Johannes Brahms zitiert, erschienen am 3. Januar 1878 in der *Neuen Freien Presse*:

„Reizend klingt das Scherzo, ein anmuthiges Neigen und Beugen in Menuett-Tempo (Allegretto G-dur), das durch ein flüchtig, wie in Funken aufsprühendes Presto in Zweiviertel-Tact zweimal unterbrochen wird. Dieser Satz, in seiner liebenswürdigen Grazie an den g-dur-Menuett [sic!] aus Brahms’ ‚Serenade‘ erinnernd, erregte förmlichen Jubel und mußte wiederholt werden. Das Finale (D-dur, Vierviertel-Tact), etwas belebter, aber noch immer behaglich in seiner goldenen Heiterkeit, hält sich weit abseits von den stürmischen Finalsätzen modernerer Schule; es fließt Mozart’sches Blut in seinen Adern. Zu der C-dur-Symphonie von Brahms bildet die in D mehr ein Gegen- als ein Seitenstück; auch in der Wirkung auf das Publikum. Dieses mochte beim Anhören der ersten Symphonie oft die Empfindung haben, als lese es ein wissenschaftliches Buch voll tiefer philosophischer Gedanken und geheimnißvoller Fernsichten. Brahms’ Neigung, Alles zu verschleiern oder abzdämpfen, was nach ‚Effect‘ aussehen könnte, machte sich in der C-Symphonie bedenklich geltend; die Hörer vermochten unmöglich all die Motive und Motivtheilchen aufzufassen, welche da bald wie Blümchen unter dem Schnee schlummern, bald wie ferne Punkte über den Wolken schweben. Einen Satz von dem großartigen Pathos des Finales der ersten Symphonie hat die zweite nicht aufzuweisen, dafür besitzt sie in ihrer einheitlichen Färbung und sonnigen Klarheit einen nicht zu unterschätzenden Vorzug vor jener. Die vornehme, aber gefährliche Kunst, seine Ideen unter polyphonem Gewebe zu verstecken oder contrapunktisch zu durchkreuzen, hat Brahms diesmal glücklich zurückgedrängt, und erscheint die thematische Verarbeitung hier weniger erstaunlich als dort, so sind doch die Themen selbst fließender, frischer und ihre Entwicklung natürlicher, durchsichtiger, auch wirksamer.“ (Wagner 1979, S. 224 f.)

Wenn dieser Dualismus, dieses Schwanken zwischen Metapher und Terminus, seit Hanslick als Typikum des Musikjournalismus gelten kann, so bedeutet das nicht, dass er sich in allen Texten und Blättern gleichermaßen ausgeprägt findet. In der üppig aufblühenden Zeitungslandschaft der Gründerjahre und des Kaiserreichs<sup>24</sup> mit der neu aufkommenden Generalanzeigerpresse und einer Vielzahl von Parteiblättern, zu denen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Straßenverkaufszeitungen gesellen, begegnet einem vielmehr im Ganzen gesehen nun beides – die akademisch-intellektuelle Analyse neben der im Anspruch bescheideneren, „feuilletonistisch“ unterhaltenden (zum Teil auch neben einer volkspädagogisch ambitionierten) Musikbetrachtung (vgl. Döpfner 1991, S. 47 f.). Die Massenpresse braucht eine Unzahl neuer Autoren und greift dabei einerseits auf ein Heer musikjournalistischer Amateure, Nebenbeikritiker und Dilettanten zurück.<sup>25</sup> Andererseits bringt die Professionalisierung und Ausdifferenzierung des Journalismus in den Zentren einen Kritikertypus

<sup>24</sup>Liegt die Zahl der in Deutschland erscheinenden Tageszeitungen 1845 noch bei etwa 1000, so sind es 1870 schon 2200, 1885 rund 3000 und 1906 schließlich 4200 (vgl. Stöber 2000, S. 146).

<sup>25</sup>„Der Kommis“, schreibt Schering (1929, S. 23), „der etwas Klavier spielte, der Rechtsanwalt, der immer wieder ergriffen Loewes ‚Uhr‘ sang, der Student, dem eine bescheidene Auffüllung seiner

hervor, der rasch an Autorität und Einfluss gewinnt. In die musikästhetischen Debatten der Zeit greifen diese Kritiker selbstbewusst und meinungsfreudig ein. Ludwig Speidel etwa pflegt als Feuilletonchef der *Neuen Freien Presse* einen humorvoll-volkstümlichen Stil und äußert sich über Anton Bruckner ebenso anerkennend wie über Johann Strauss (Sohn), Max Kalbeck wiederum engagiert sich im *Neuen Wiener Tagblatt* gegen Bruckner, gegen Wagner und Hugo Wolfs Lieder. Hugo Wolf lehnt seinerseits im *Wiener Salonblatt* Johannes Brahms als „Nichtigkeit“ ab und verehrt Wagner, Julius Korngold bewundert und fördert in der *Neuen Freien Presse* Gustav Mahler<sup>26</sup> (vgl. Tschulik in Wagner 1979, S. 3–26). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ragen die Berliner Kritiker heraus: Oskar Bie (*Berliner Börsen-Courier*) tut sich als Förderer Neuer Musik hervor. Adolf Weißmann (v. a. *Berliner Zeitung am Mittag*), erster Präsident der Gesellschaft für Neue Musik, steht Paul Hindemith nahe. Nach dem Ersten Weltkrieg übernimmt Heinrich Strobel die Rolle des Vorkämpfers zeitgenössischer Musik im *Berliner Börsen-Courier* und anderen Blättern, ebenso wie Hans Heinz Stuckenschmidt in der *BZ am Mittag* und nach dem Zweiten Weltkrieg in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Bei deren Vorläuferin, der *Frankfurter Zeitung*, ist bis zu seiner Emigration in die USA 1933 Paul Bekker die überragende Kritikerfigur der Weimarer Republik.<sup>27</sup>

Auf die Entfaltung der ästhetischen Positionen des Musikjournalismus im 20. Jahrhundert, für den die Interpretationskritik nun wichtiger als die Kompositionskritik wird, kann und soll hier nicht weiter eingegangen werden. Die feuilletonistische Entwicklung erfährt mit dem Beginn des Nazi-Schreckens noch einmal eine Zäsur. Das Konzertwesen verändert sich; jüdische Komponisten verschwinden aus den Spielplänen, jüdische Interpreten werden diffamiert, drangsaliert und verfolgt. Unmittelbar nach seinem Machtantritt lässt Hitler den 20 Jahre zuvor gegründeten „Verband deutscher Musikkritiker“ auflösen; jüdische Musikfeuilletonisten wie Paul Bekker und Alfred Einstein fliehen ins Ausland, andere erhalten Schreibverbot. Wiederum andere Kritiker dienen sich den Nationalsozialisten an und machen, wie Fritz Stege im *Völkischen Beobachter* und als „Schriftleiter“ der *Zeitschrift für Musik*, im „Dritten Reich“ weiter Karriere.<sup>28</sup>

Im Juli 1933 schon beginnen die Nazis auf der „Ersten Konferenz des deutschen Feuilletons“, das traditionsreiche Ressort in die Sparte „Kulturpolitik“ umzuwandeln. Nicht mehr kritische, unabhängige und „auktoriale“ Begleitung des Kulturge-schehens ist erwünscht, sondern Affirmation und Propaganda „zur Durchsetzung des deutschen Menschen und seiner kulturellen Schöpfungen“ – so der Nazi-Ideologe Wilfried Bade (zit. n. Haacke 1968, S. 230 f.). Im November 1936 spricht Goebbels

---

Börse willkommen war, Damen der Gesellschaft, die es umsonst taten, – es fand sich eine höchst gemischte Kritikergarde ein.“ Für kleine Zeitungen gilt diese Beschreibung heute wohl immer noch.

<sup>26</sup>Weitere Persönlichkeiten der Wiener Musikkritik sind u. a. August Ambros (*Wiener Zeitung*), Hugo Wittmann (*Neue Freie Presse*) und Theodor Helm (*Wiener Fremdenblatt*, *Neue Freie Presse*).

<sup>27</sup>Zu erwähnen wären ferner Alfred Einstein (*Berliner Tageblatt*), der gegen die Moderne eingestellte Paul Zschorlich in der reaktionären *Kreuz-Zeitung* sowie der Max-Reger-Schüler Alexander Berrschke als Kritiker der *Münchener Zeitung*.

<sup>28</sup>Zur „Unterwerfung“ der Musikkritik nach 1933 vgl. etwa Lovisa (1993).



offiziell ein Verbot der Kunstkritik aus; an ihre Stelle soll die „Kunstabtachtung“ treten. Wie alle anderen Ressorts auch, unterliegt der Kulturteil fortan den auf Pressekonferenzen ausgegebenen Direktiven und Sprachregelungen der NS-Ideologen.

Ob die Ideologisierung des Musikjournalismus in der Tagespresse allerdings im Ganzen gesehen so effektiv ist, dass man wie Döpfner (1991, S. 49 f.) von einer „Annullierung der Kritik“ und vom Kriegsende als „einer ‚Stunde Null‘“ sprechen muss, erscheint fragwürdig. Vor allem kleinere Zeitungen, so darf man vermuten, unterlaufen das Kritikverbot beim Thema Musik vielfach. In ihrer Marburger Dissertation wies Ulrike Gruner für die *Oberhessische Zeitung* nach, dass sich deren Feuilleton zwar unmittelbar nach 1933 sehr weit der NS-Ideologie öffnet und NS-Organisationen wie den „Kampfbund für deutsche Kultur“ oder die Ortsgruppe der Reichsmusikkammer zu Wort kommen lässt. Schon 1934 schwächt sich diese Entwicklung jedoch ab; „die Spiegelung des heimischen Musiklebens in den Spalten der OZ blieb rege, regelmäßig und umfangreich“ (Gruner 1990, S. 17). Nicht anders als vor 1933 behalten während der gesamten NS-Diktatur Rezensionen den größten Anteil an der Musikberichterstattung der *Oberhessischen Zeitung*. Dass sie zeitweise „überdurchschnittlich gut“ sind, sich dann aber auch vielfach mit „wohlwollender Oberflächen-Kritik“ begnügen, führt Gruner (1990, S. 19 f.) weniger auf Goebbels' Kritikverbot als auf die Konventionen lokaler Berichterstattung zurück.

Offenbar können die NS-Ideologen Musikjournalisten, die sich in den Jahrhunderten zuvor kaum durch politisches Aufbegehren ausgezeichnet hatten, an einer längeren Leine laufen lassen als Buch- oder Theaterkritiker. Ulrike Gruner resümiert in ihrer Marburger Fallstudie jedenfalls: „Seit 1935/36 überwogen in der OZ wieder solche Besprechungen, die ohne Referenzen ans Regime auskamen.“ (Gruner 1990, S. 120) So spricht einiges dafür, dass die Jahre des NS-Terrors die Tradition des Musikfeuilletons weniger beeinträchtigen, als man vermuten könnte.

Im „klassischen“ Musikjournalismus nach 1945 und in der Gegenwart setzt sich die Linie der Interpretationskritik fort, die nach der Jahrhundertwende zu dominieren begonnen hat. Dem Kanon der Spielpläne entsprechend, sind in den Feuilletons der Tageszeitungen Opernrezensionen und Rezensionen des klassisch-romantischen Konzertrepertoires stark präsent (vgl. Reus und Harden 2015, S. 214 f.; Leyendecker 2003, S. 90 f.; Hänecke und Projektgruppe 1992, S. 72; Renger 1984, S. 330 f.). Neue Musik kommt vergleichsweise selten zur Sprache; wenn sich Tageskritiker mit ihr auseinandersetzen, geschieht dies in der Regel jedoch wohlwollend und durchaus engagiert (vgl. Döpfner 1991, S. 266 f.). Während Musikgenres wie Jazz, Folklore oder Chanson stark unterrepräsentiert bleiben (vgl. Leyendecker 2003, S. 87), hat sich seit den 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts die anglo-amerikanisch geprägte Populärmusik ihren Platz im Musikfeuilleton erobert. Aus Musikzeitschriften hervorgegangen, in denen sie ihre Charakteristika entwickelt hat (vgl. Tadday et al. 1997, S. 1383 f.; Rumpf 2004), tritt die Popkritik im heutigen Zeitungsfeuilleton gleich stark auf wie Rezensionen sogenannter E-Musik (vgl. Reus und Harden 2015, S. 215). Dies hängt zusammen mit der Schallplatten- und Tonträgerkritik (vgl. Leyendecker 2003, S. 85 f.; Renger 1984, S. 334), die sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg als integraler Bestandteil des Musikjournalismus etabliert.

In ihrer Tendenz sind Musikkritiken der Gegenwart überwiegend positiv (vgl. Döpfner 1991, S. 264 ff.; auch Böheim 1987). Das starke Übergewicht der Rezension und des Terminjournalismus über alle anderen journalistischen Formen und Berichterstattungsanlässe (schon im frühen 19. Jahrhundert angelegt) und der akademische Einfluss der Fachkritik seit Eduard Hanslick überziehen die Sprache im Musikfeuilleton weiterhin mit einem „Abrakadabra von Formeln und Vokabeln“, einem „Rotwelsch“ aus Fachbegriffen (Stuckenschmidt 1962, S. 48). Auf der anderen Seite lebt die Bild- und Metaphernseligkeit des frühen 19. Jahrhunderts fort (vgl. Böheim 1987, S. 213 ff.) Beides gilt gleichermaßen für die Popkritik (vgl. Reus 1992; Ortner 1982).

Die Verständlichkeit musikkritischer Beiträge gilt heute vielfach als problematisch. In einer Untersuchung Herbert Bruhns waren alle Lesergruppen mit der sprachlichen Beschaffenheit von Musikkritiken unzufrieden – bis auf die Gruppe der Musikwissenschaftler (vgl. Bruhn 1984, S. 854). Reportagen, Glossen oder Essays, die geeignet wären, den Sprach- und Formenbestand des Musikjournalismus im Hinblick auf seine „soziale Referenz“ auszuweiten und der Alltagssprache anzunähern, kommen im Feuilleton heute eher selten vor (vgl. Reus und Harden 2015, S. 215 f.; Reus und Harden 2005, S. 168; Hänecke und Projektgruppe 1992, S. 69; Renger 1984, S. 327).

Auf der anderen Seite fand Döpfner in seinen Inhaltsanalysen heraus, dass Musikkritiken in hohem Maße auch „außermusikalische Faktoren“ (Organisationskritik, Biographisches, Geschichtliches, optische und atmosphärische Aspekte von Aufführungen etc.) behandeln (vgl. Döpfner 1991, S. 272 ff.). Vor allem Popmusik und Popkritik, die sehr stark von visuellen und biographischen Bezügen leben, haben für große Leserkreise jenen Gesprächswert, der die Entstehung des Musikfeuilletons seit dem 18. Jahrhundert stets begleitet hat. So trägt der moderne Musikjournalismus auch in dieser „U“-Variante, die die Kulturteile der Zeitungen sowie feuilletonistische Äußerungen im Internet künftig noch stärker bestimmen dürfte, unübersehbar das Erbe weiter, das sich vor annähernd 300 Jahren durchzusetzen begann.

---

## 5 Blogs und Blogger

Feuilletonistische Stellungnahmen im Internet kommen seit etwa anderthalb Jahrzehnten vor allem aus der Blogger-Szene. Bei fließenden Grenzen zwischen dem, was man *Blog*, und dem, was man *Online-Zeitschrift* nennt, fällt doch auf, dass ausschließlich im Netz vertretene Magazine mit einem breiten musikjournalistischen Angebot (wie zum Beispiel das Klassik-Magazin VAN) vergleichsweise selten sind. Sie sind auch wirtschaftlich schwer zu etablieren. Nach den Daten des Deutschen Musikinformationszentrums zählt man derzeit nur 19 solcher Internetauftritte. Dazu kommen noch einmal gut zwei Dutzend bloße Netz-Ableger von Print-Musikzeitschriften (vgl. Reus 2017).

Ungleich zahlreicher sind im Internet dagegen thematisch gebundene Blogs, überwiegend von Einzelpersonen, zu finden. Das Verzeichnis Bloggeramt.de zählte

im Jahr 2014 weit über 2000 solcher Netzauftritte. Hier äußern sich zum Teil journalistisch vorgebildete, überwiegend aber nichtprofessionelle Autoren zu gesellschaftlichen (und nicht nur privaten) Gegenständen. An der Spitze dieser Themenfelder liegt nach einer Studie der Universität Hohenheim mit großem Abstand „Kultur“: 40 Prozent (also knapp 1000) befassen sich demnach ausschließlich damit; nur 6,5 Prozent dagegen setzen sich mit „Politik“ auseinander. 150 dieser Kulturblogs thematisieren wiederum nur musikalische Ereignisse (vgl. Schenk et al. 2014, S. 6, 14). Eine Studie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover ermittelte 2017 sogar doppelt so viele, nämlich 386 „reine“ Musikblogs in Deutschland (vgl. Topinka 2017).

Es ist ein hübscher Zufall, dass dieser Anzahl von Musikblogs im Jahr 2017 fast genauso viele, nämlich 333 Tageszeitungen (in der Zählart der Zeitungsverleger) gegenüberstehen (vgl. Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger 2017, S. 5). Aber auch unabhängig von dieser Zahlenanalogie lassen sich Ähnlichkeiten zwischen dem herkömmlichen Zeitungsfeuilleton und Kulturblogs, zwischen Musikjournalisten und Musikbloggern erkennen. Sie erlauben es, zumindest einen Teil dieser Netzautoren als Erben der aufgezeigten Entwicklung anzusehen.

Die Leser (unterhaltsam) zu informieren und an Musik in verständlicher Sprache heranzuführen, sie dabei Neues entdecken zu lassen, und dies aus „auktorialer“, subjektiver Sicht – mit diesem Selbstverständnis (vgl. Esch 2016) stehen jedenfalls auch Blogger deutlich in der Tradition des Feuilletons. Und als sichtende und selektierende „Ein-Mann-Plattformen“ (knapp 60 Prozent aller Musikblogs werden von Einzelpersonen gestaltet, vgl. Topinka 2017, S. 46) weisen sie sogar deutlich zurück auf die Ein-Mann-Redaktionen im Musikjournalismus des 18. Jahrhunderts.

Anders als Zeitungsjournalisten stehen Bloggern über Text und Bild hinaus weitere multimediale Möglichkeiten (v. a. Hörbeispiele und Videos) zur Verfügung. Sie werden aber überraschenderweise nicht so oft genutzt, wie man vermuten könnte: Auch Musikblogs kommen überwiegend „klassisch“, also als Textformat mit Fotos, daher (vgl. Topinka 2017, S. 58). Und selbst „Interaktivität“, sprich: Kommentare der Nutzer und Dialoge von Bloggern und Publikum, bleiben spärlich. Nicht anders als im traditionellen Journalismus verläuft Musikkommunikation auch in der „Blogosphäre“ überwiegend in eine Richtung (vgl. Topinka 2017, S. 64): „Da trägt sozusagen jeder sein eigenes Erleben mit nach Hause und ist dann glücklich damit. Ärgert sich vielleicht nochmal kurz über den Kritiker oder freut sich, dass er seiner Meinung ist“, zitiert Esch den Klassik-Blogger und Journalisten Matthias Nöther (Esch 2016, S. 66).

Noch auffälliger ist die Nähe von Musikblogs und herkömmlichem Feuilleton beim Einsatz journalistischer Genres: Meldungen und Rezensionen dominieren deutlich – mit über 80 Prozent Anteil an allen Darstellungsformen in Musikblogs (vgl. Topinka 2017, S. 51) sogar noch deutlicher als im Zeitungsfeuilleton (vgl. Reus und Harden 2015, S. 216). Personalien und Terminjournalismus (z. B. das Erscheinen eines neuen Albums) prägen also auch die Blogger-Szene.

In deutlichem Gegensatz zum Musikjournalismus in Tageszeitungen berücksichtigen Musikblogger allerdings fast ausschließlich popmusikalische Ereignisse und Themen. In der von Topinka untersuchten Stichprobe war dies in 92 Prozent aller

Musikblogs der Fall (Topinka 2017, S. 44). „Nischenthemen“ zu besetzen und unbekannte Gruppen oder Künstler, Genres und Subkulturen abseits des Mainstreams zu fördern, ist ein Anspruch, der Blogger ebenfalls von herkömmlicher Medienberichterstattung abzuheben scheint (vgl. Topinka 2017, S. 66; Esch 2016, S. 45 f.). Das vergrößert die in allen Sozialen Medien latente Gefahr, sich für PR-Interessen einspannen zu lassen, nur noch zu werben und die kritische Distanz zu verringern: Kein einziger der von Topinka (2017, S. 64) analysierten wertenden Musikblogs war in der Tendenz negativ.

Ob die Unterschiede zum professionell gewachsenen Musikjournalismus der Zeitungen in Zukunft größer werden oder ob sich Musikblogs durch Professionalisierung noch stärker in die Tradition des Musikfeuilletons einordnen, ist zurzeit noch nicht absehbar. Viele von ihnen dürften weiterhin Einzelstimmen von Personen mit höchst unterschiedlichen Fachkenntnissen, mit intransparenten Quellen und begrenzter Vermittlungs- und Urteilsfähigkeit bleiben. Ihre legitimen, aber eben häufig mangelhaften Texte im Internet sorgen dafür, dass Blogger bei E-Musikkritikern noch kaum als ernsthafte Konkurrenz angesehen sind (vgl. Reus und Müller-Lindenberg 2017).

Es ist aber zu vermuten, dass in nächster Zeit mehr Musikblogger auch Klassikthemen besetzen bzw. ihr musikalisches Spektrum ausweiten werden, als dies heute der Fall ist. Der zum Teil schon nachweisbare Anspruch, eine öffentliche Funktion zu erfüllen und Qualitätsstandards wie auch „Aufgaben des traditionellen Musikjournalismus“ (Esch 2016, S. 78) zu übernehmen, könnte an Bedeutung gewinnen. Gut möglich, dass sich eine größere Zahl von Bloggern dann in Zukunft von der Masse der Amateurschreiber trennen, stärker redaktionell organisieren und profilieren und sich in der Tradition von Hiller, Heine oder Hanslick sehen wird.

---

## Literatur

- Abegg, W. (1974). *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick*. Regensburg: Bosse.
- Adorno, T. W. (1968). Reflexionen über Musikkritik. In H. Kaufmann (Hrsg.), *Symposion für Musikkritik. Beiträge von Theodor W. Adorno u. a* (S. 7–21). Graz: Institut für Wertungsforschung.
- Andres, H. (1938). *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*. Greifswald: Abel (Dissertation, Heidelberg 1936).
- Becker, H. (Hrsg.). (1965). *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*. Regensburg: Bosse.
- Böheim, G. (1987). *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*. Innsbruck: Universität Innsbruck.
- Böning, H. (2014). *Der Musiker und Komponist Johann Mattheson als Hamburger Publizist. Studie zu den Anfängen der Moralischen Wochenschriften und der deutschen Musikpublizistik* (2. Aufl.). Bremen: édition lumière.
- Braun, W. (1972). *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*. Köln: Gerig.
- Bruckner-Bigenwald, M. (1965). *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Hilversum: Knuf.
- Bruhn, H. (1984). Musikkritik und Leserpsychologie. Schreiben Musikkritiker zu kompliziert? *Das Orchester*, 32(727–733), 850–855.

- Buchmann, L. (1989). *Die musikalischen Nachrichten der „Magdeburgisch Privilegierten Zeitung“ 1717–1719 und 1740/41, gesammelt, kommentiert und mit Registern versehen von Lutz Buchmann*. E. Thom (Hrsg.). Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte.
- Bundesverband Deutscher Zeitungsverleger e.V. (Hrsg.). (2017). *Die deutschen Zeitungen in Zahlen und Daten 2017*. Berlin: BDZV.
- Claudius, M. (1975). *Der Wandsbecker Bote. Mit einem Vorwort von Peter Suhrkamp und einem Nachwort von Hermann Hesse*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Dolinski, K. (1940). *Die Anfänge der musikalischen Fachpresse in Deutschland. Geschichtliche Grundlagen*. Phil. Diss. Berlin.
- Döpfner, M. O. C. (1991). *Musikkritik in Deutschland nach 1945. Inhaltliche und formale Tendenzen. Eine kritische Analyse*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Esch, K. (2016). *Musikblogger in Deutschland. Eine qualitative Kommunikatorstudie*. Masterarbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.
- Fricker, H.-P. (1983). *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuche eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*. Bern: Lang.
- Glotz, P., & Langenbacher, W. R. (1969). *Der mißachtete Leser. Zur Kritik der deutschen Presse*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Gruner, U. (1990). *Musikleben in der Provinz 1933–45. Beispiel: Marburg. Eine Studie anhand der Musikberichterstattung in der Lokalpresse*. Marburg: Presseamt der Stadt.
- Haacke, W. (1951 ff.). *Handbuch des Feuilletons* (Drei Bände). Emsdetten: Lechte.
- Haacke, W. (1968). Das Feuilleton in Zeitung und Zeitschrift (Unterhaltung, Kultur und Kulturpolitik). In E. Dovifat (Hrsg.), *Handbuch der Publizistik. Unter Mitarbeit führender Fachleute* (Bd. 3, S. 218–236). Berlin: de Gruyter.
- Hänecke, F., & Projektgruppe. (1992). *Musikberichterstattung in der Schweizer Presse. Ergebnisse aus Inhaltsanalysen, Redaktions- und Journalistenbefragungen*. Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft.
- Heine, H. (1981). *Sämtliche Schriften. Band 9. Schriften 1831–1855*. K. H. Stahl (Hrsg.). (H. Heine: Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. von Klaus Briegleb). Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Hoffmann, H. (1981). *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Erw. und ak. Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Honegger, A. (1948). Über die Musik-Kritiker. *Melos*, 15, 97–99.
- Ihlau, F. (1935). *Die Entwicklung der Musikberichterstattung in den Münchener „Neuesten Nachrichten“ als Spiegelbild des Münchener Musiklebens von der Gründung der „Neuesten Nachrichten“ bis zum Jahre 1860*. München: Zeitungswissenschaftliche Vereinigung.
- Kirchmeyer, H. (1967 ff.). *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Sechs Teile*. Regensburg: Bosse.
- Koszyk, K. (1966). *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Geschichte der Deutschen Presse, Teil II*. Berlin: Colloquium.
- Kriegel, V. (1986). Unser Jazz und unsre Kritiker. *Der Rabe*, 14, 37–56.
- Krome, F. (1897). *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*. Leipzig: Pöschel & Treppe.
- Lachner, C. (1954). *Die Musikkritik (Versuch einer Grundlegung)*. Phil. Diss. München.
- Lange, S. (1994). *Der Musikkritiker Eduard Hanslick – Eine Untersuchung zu den Bedingungen seiner Kritik*. Diplomarbeit, Hochschule für Musik und Theater Hannover.
- Lesle, L. (1984). *Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik*. Hamburg: Wagner.
- Lesle, L. (1991). Maulzucken und schnelle Donnerwetter. Matthias Claudius als Musikberichter und Wortmusikant. *Musica*, 45, 71–74.
- Leyendecker, C. (2003). *Aspekte der Musikkritik in überregionalen Tageszeitungen. Analyse von FAZ und SZ*. Frankfurt a. M.: Lang.

- Lovisa, F. R. (1993). *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945*. Laaber: Laaber.
- Mann, F. (1971). *Heinrich Heines Musikkritiken*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Meunier, E., & Jessen, H. (1931). *Das deutsche Feuilleton. Ein Beitrag zur Zeitungskunde*. Berlin: Duncker.
- Oepen, H. (1955). *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840*. Köln: Volk.
- Ortner, L. (1982). *Wortschatz der Pop-/Rockmusik. Das Vokabular der Beiträge über Pop-/Rockmusik in deutschen Musikzeitschriften*. Düsseldorf: Schwann.
- Raue, R. (1995). *Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Rehm, J. (1983). *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*. Hildesheim: Olms.
- Reichardt, J. F. (1977). *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend I/III* (Faksimileausgabe). Hildesheim: Olms.
- Renger, R. R. (1984). *Musikkritik in der österreichischen Tagespresse. Eine Zustandsanalyse der musikalischen Tagesberichterstattung unter Berücksichtigung der österreichischen Musik- und Medienindustrie*. Dissertation, Salzburg.
- Rengstorf, K. H., & Koch, H.-A. (1978). *Der Wandsbecker Bothe. Redigiert von Matthias Claudius* (Faksimileausgabe). Hildesheim: Olms.
- Reus, G. (1992). „Ziemlich grauenvoller Sound“. Zum Wortschatz der Popkritik in Tageszeitungen. *Musik und Unterricht*, 3, 44–49.
- Reus, G. (1999). *Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien* (2. Aufl.). Konstanz: UVK.
- Reus, G. (2003). Ironie als Widerstand. Heinrich Heines frühe Feuilletons „Briefe aus Berlin“ und ihre Bedeutung für den modernen Journalismus. In B. Blöbaum & S. Neuhaus (Hrsg.), *Literatur und Journalismus. Theorien, Kontexte, Fallstudien* (S. 159–172). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Reus, G. (2017). *Musikberichterstattung in Print- und Onlinemedien*. Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum. [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/08\\_MedienRecherche/reus.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/08_MedienRecherche/reus.pdf).
- Reus, G., & Harden, L. (2005). Politische „Kultur“. Eine Längsschnittanalyse des Zeitungsfeuilletons von 1983 bis 2003. *Publizistik*, 50, 153–172.
- Reus, G., & Harden, L. (2015). Noch nicht mit der Kunst am Ende. Das Feuilleton setzt wieder deutlicher auf angestammte Themen und zieht sich aus dem politischen Diskurs zurück. *Publizistik*, 60, 205–220.
- Reus, G., & Müller-Lindenberg, R. (Hrsg.). (2017). *Die Notengeber. Gespräche mit Journalisten über die Zukunft der Musikkritik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Rumpf, W. (2004). *Pop & Kritik: Medien und Popkultur. Rock ‚n‘ Roll, Beat, Rock, Punk. Evis Presley, Beatles/Stones, Queen/Sex Pistols in SPIEGEL, STERN & SOUNDS*. Münster: Lit Verlag.
- Schenk, M., Niemann, J., & Briehl, A. (2014). *Blogger 2014. Das Selbstverständnis von Themenbloggern und ihr Verhältnis zum Journalismus. Im Auftrag des Deutschen Fachjournalisten-Verbands (DFJV)*. Stuttgart: Universität Hohenheim.
- Schenk-Güllich, D. (1972). *Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika. Ein Beitrag zur Frage nach den formalen und inhaltlichen Kriterien von Musikkritiken der Tages- und Fachpresse im Zeitraum von 1700 bis 1770*. Dissertation, Erlangen-Nürnberg.
- Schering, A. (1929). Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland. In R. Schwartz (Hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1928* (S. 9–23). Leipzig: Peters.
- Schmitt-Thomas, R. (1969). *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*. Frankfurt a. M.: Kettenhof.
- Spahn, C. (1992). Musikkritik. In D. Heß (Hrsg.), *Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis* (S. 101–108). München: List.

- Stege, F. (1936). *Bilder aus der deutschen Musikkritik. Kritische Kämpfe in zwei Jahrhunderten*. Regensburg: Bosse.
- Stegert, G. (1998). *Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus der Presse*. Tübingen: Niemeyer.
- Stöber, R. (2000). *Deutsche Pressegeschichte. Einführung, Systematik, Glossar*. Konstanz: UVK.
- Stuckenschmidt, H. H. (1962). Musikkritik. In G. Blöcker, F. Luft, W. Grohmann & H. H. Stuckenschmidt (Hrsg.), *Kritik in unserer Zeit. Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst. Mit einem Vorwort von K. Otto* (2. Aufl., S. 46–63). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tadday, U. (1993). *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*. Stuttgart: Metzler.
- Tadday, U., Flamm, C., & Wicke, P. (1997). Musikkritik. In L. Fischer (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von F. Blume* (Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bd. 6, S. 1362–1389). Kassel: Bärenreiter.
- Topinka, A. (2017). *Eine Bestandsaufnahme deutscher Musikblogs. Überblick über Arten, Gestaltung, Inhalt und journalistische Arbeitsweise der Musikblogs in Deutschland*. Masterarbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover.
- Wagner, M. (1979). *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen. Mit einem einleitenden Essay von Norbert Tschulik*. Tutzing: Schneider.