

Lidia MELNYK

Zerspaltene Objektivität: Zur Entwicklung der Sprache der Moderne in der Musikkritik nach 1900 (Am Beispiel der Betrachtungen über „Junges Polen“ in der polnischen und deutschen Presse – die Konsonanzenforschung)

Divided Objectivity: Development of Modern Times Language in Music Criticism after 1900. Using the Example of the Young Poland Movement within Polish and German Press – Consonant Analysis

Perskielęs objektyvumas: modernybės kalbos raida muzikos kritikoje po 1900 m. Vertinimų sutapimo analizė remiantis pastebėjimais apie „Jaunąją Lenkiją“ lenkiškoje ir vokiškoje spaudoje

Abstract

At the turn of the century national cultures gained significant influence and developed also within unfavorable environments of suppressed nations within European states, many times also as the most important tool for self-determination and identification. The Polish culture heritage provides one of the most impressive examples of how political independence could have been achieved via cultural self-determination. In a country completely separated between surrounding empires, Chopin caused a stir already in the 19th century, when he did not only become one of the most popular composers, but also came close to the fulfillment of romantic ideals and embodiment of related values. The representatives of the *Young Poland* (*Młoda Polska*) movement have been perceived as Chopin's successors. In common language this term is used to describe the modernization of Polish literature, music and arts from 1890 to 1918. The noble support of count Lubomirski enabled two Berlin concerts (1906 and 1907), considered as musical highlights of the *Young Poland* period.

Based on the article of the famous music critic Adolf Chybinski, published in the *Gazeta Lwowska* (Lviv magazine) and the corresponding media echo in the contemporary Berlin press, an intensive investigation was carried out, which was also intended to verify consent.

Keywords: music journalism, *Young Poland*, consonant analysis.

Anotacija

Ties šimtmečių sandūra tautinės kultūros įgijo ypatingą įtaką netgi nepalankioje aplinkoje, kurioje atsidūrė mažesnės tautos, didžiųjų Europos valstybių viduje tapdamos svarbiu apsisprendimo ir tapatybės įrankiu. Lenkų kultūros paveldas yra vienas ryškiausių pavyzdžių, kaip politinė nepriklausomybė buvo pasiekta per kultūrinį apsisprendimą. Apie šalį, suskaldytą tarp kaimyninių imperijų, imta kalbėti XIX a., kai Fryderikas Chopinas tapo ne tik vienu žinomiausių kompozitorių, bet ir tarsi romantizmo idealų išsipildymo bei vertybių įsikūnijimu. Judėjimo „Jaunoji Lenkija“ (*Młoda Polska*) atstovus imta laikyti Chopino sekėjais. Apskritai šia sąvoka vadinamas lenkų literatūros, muzikos ir kitų menų modernėjimo laikotarpis 1890–1918 m. Du su kunigaikščio Lubomirskio finansine parama Berlyne surengti koncertai (1906 ir 1907) laikomi ryškiausiais muzikiniais „Jaunosios Lenkijos“ laikotarpio įvykiais.

Straipsnyje, remiantis garsaus lenkų muzikos kritiko Adolfo Chybinskio publikacija laikraštyje „Gazeta Lwowska“, nagrinėjami atgarsiai to meto Berlyno spaudoje, norint nustatyti sutapimus.

Reikšminiai žodžiai: muzikos žurnalistika, „Jaunoji Lenkija“, vertinimų sutapimo analizė.

Grundsätzliche Zielstellungen

Der Musikjournalismus ist ein breites Praxisgebiet, das trotz seiner reichen Geschichte und Erscheinungsformen bis heute keine einheitliche systematische Theoriefassung bekommen hat. Diese wird oft mit Musikkritik gleichgesetzt, welche in letzter Zeit häufig auch als „Orchideenfach“ bezeichnet wird. Es fehlen zudem spezifischere

Darstellungen und die dazugehörige Forschung. Die rapide Entwicklung der musikjournalistischen Praxis, besonders angesichts der neuen Medien, macht die Nachfrage nach einer ganzheitlichen wissenschaftlichen Betrachtungsweise dieser Problematik heutzutage wieder relevant.

Der vorgelegte Beitrag stellt vor allem einen Versuch dar, theoretische Abhandlungen der Musikkritik und des Musikjournalismus in eine stärkere Verbindung als vorher

mit allgemeinen Medientheorien, Journalismustheorien und dem Zeitungswesen zu setzen. Eine intensive interdisziplinäre Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen des Journalismus hat nicht nur eine Gattungs- und Formensystematisierung der Zeitungstexte über Musik ermöglicht, sondern auch das neue, hier vorgeschlagene Begriffskonzept des Musikjournalismus geprägt.

Denkt man an publizistische Texte über Musik, so fällt zunächst der Begriff „Musikkritik“ und dessen musikwissenschaftliche, oft rein fachbezogene Abhandlungen auf. Die Frage nach der Artikulierung der öffentlichen Meinung scheint im Fall Musik, wie auch Kunst *in genere*, besonders diffizil zu sein, da diese Darstellungen sich oft im Spannungsfeld zwischen der Subjektivität des Autors und den objektiven Gegebenheiten befinden. Inwiefern es von verschiedenen, oft auch weit von rein ästhetischer Problematik entfernten Faktoren beeinflusst werden kann, zeigt folgendes, in diesem Beitrag aufgeführtes Beispiel. Es diente ebenfalls beim Belegen der Effizienz der Konsensanalyse im Musikjournalismus, im Betrachten der Entwicklung der neuen Sprache der Musikkritik der Moderne um die Jahrhundertwende und beim Dokumentieren von globaler Wirkung einiger kultureller Ereignisse aus mehr als hundert Jahren schlechthin.

Die Ziele des vorliegenden Artikels bestehen vor allem darin, einen neuen, zeitorientierten Begriff des Musikjournalismus zu formulieren, seine theoretischen Grundlagen anhand kommunikationswissenschaftlicher Abhandlungen, wie auch musikwissenschaftlicher Betrachtungen abzufassen und die wichtigsten sozialen Strategien des Musikjournalismus in diachronem Kontext darzustellen. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Musikjournalismus vor allem unter historisch-gesellschaftlichem Aspekt behandelt und interpretiert wird.

Das Untersuchungsmaterial

Der vorliegende Artikel soll insbesondere als Ansporn für Explorationen in die angedeuteten Richtungen für weitere Forscher dienen. Das Thema ist nicht nur aus rein spekulativer Sicht gesetzt, sondern fußt auf langjähriger redaktioneller Erfahrung der Verfasserin im Bereich des Musikjournalismus in der lokalen Tagespresse. Von dieser Tatsache war *last but not least* die Auswahl der lokalen Tagespresse als Untersuchungsmaterial beeinflusst, wie auch die allgemeinen Überlegungen zu größerer sozialer Relevanz der Tagespresse. Auch den Forschern zufolge „legt die Tagespresse, anders als die Fachpublizistik, in den Kunstberichten eigener Dialektik von ästhetischer und sozialer Referenz seit ihren Anfängen mehr Gewicht aufs Soziale“ (Reus 1995: 299).

Außerdem steht der Musikjournalismus dem redaktionellen Alltag der Tagespresse am nächsten und ist vor allem eng mit charakteristischen Merkmalen der Massenmedien verbunden.

Alle Beobachtungen, Überlegungen und Schlussfolgerungen in diesem Beitrag beruhen also auf Beispielen aus der lokalen Tagespresse, die wie ein Phänomen behandelt wird, dabei werden konkrete Beispiele aus Lemberger und Berliner Zeitungen aus dem Jahr 1906 hinzugezogen. Diese Abhandlungen erhöhen den praktischen Wert der Forschung, da die im entsprechenden Kontext zitierten Publikationen gleichzeitig meisten neues, unbekanntes, historisches Material sind.

Methodisches Vorgehen

Die Konsensanalyse, auch Konsonanzenforschung bekannt, ist ein relativ neues Instrument der vergleichenden Inhaltsanalyse in den Kommunikationswissenschaften.

Bei der Konsensanalyse geht es primär um die Differenzbildung durch den Vergleich und um die Schnittmengenbildung, mit deren Hilfe man Aussagen über den Übereinstimmungsgrad der untersuchten Organe treffen kann. (Top 2006: 6)

So bietet die Konsensanalyse hervorragende Möglichkeiten, die Medienbeiträge nicht nur nach der Häufigkeit bestimmter Worte oder Themen zu differenzieren, ja nicht nur nach Themen bzw. Inhalten selbst, sondern auch nach Übereinstimmungen, welche die Publikationen zu denselben Themen beinhalten. Im Fall Musikjournalismus scheint die Konsensanalyse eine besonders zweckmäßige und ergiebige Methode zu sein, da gerade in dieser Sparte die Fragen „Worüber?“ und „Wie oft?“ zu einem bestimmten Schwerpunkt eine weniger relevante Rolle spielen als die Fragen „Was?“ und „Wie?“. So schließt die Konsensanalyse die Gelegenheit nicht aus, verschiedene Meinungen zum selben Gegenstand zu vergleichen bzw. gegenüberzustellen und darüber hinaus ein gesamtes Bild der Medienreaktionen zu vervollständigen. Oder, so Jasmin Top, „komplexe Themenfelder auf das Wesentliche herunterzubrechen, indem das Analysematerial auf den Konsens reduziert wird“ (ebd.: 231).

Im vorliegenden Artikel dient die Konsensanalyse beim Vergleich der Reaktionen der Berliner und polnischen Presse auf das Konzert von „Junges Polen“ im Jahr 1906. Die Ergebnisse lassen aber hoffen, dass Forscher der Musikpublizistik demnächst häufiger zu dem Instrumentarium der Konsensanalyse greifen werden.

Um die Jahrhundertwende (auch als *Fin de siècle* oder *Belle Époque* bekannt) waren die Entwicklungen und Tendenzen zur Erneuerung der Kunst außerordentlich aktiv. Besondere Bedeutung gewannen sie für die nationalen

Kulturen, die sich trotz der ungünstigen politischen Lage entwickelten, dabei avancierten sie oft auch zum wichtigsten Instrument der Selbstbestimmung und nationaler Identität.

Eines der anschaulichsten Beispiele zu politischer Unabhängigkeit als Folge kultureller Selbstbestimmung ist in der polnischen Kultur zu finden. Als Land territorial zwischen den Großreichen zersplittert, demonstrierte Polen bereits im 19. Jahrhundert eine besondere Art, das ganze Europa von sich sprechen zu lassen: nachdem Frederique Chopin nicht nur zu einem der bekanntesten Komponisten, sondern auch beinahe zum romantischen Ideal und seiner Ideenverkörperung wurde.

Als Nachfolger Chopins galten oft auch Vertreter der Bewegung „Junges Polen“ (poln. *Młoda Polska*). Generell hat sich diese Bezeichnung für eine Richtung der Erneuerung in der polnischen Literatur, Musik und Kunst eingebürgert. Das Junge Polen existierte in den Jahren 1890 bis 1918. Der Begriff selbst geht zurück auf den Schriftsteller Artur Górski, der in einem programmatischen Manifest die damals einflussreiche Strömung des literarischen Positivismus in Polen kritisierte und ihm ein literarisches Programm junger Künstler entgegenstellte.

Unter Musikern bekannten sich zu dieser Richtung Karol Szymanowski, der später zu einem der bekanntesten polnischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts avancierte, Grzegorz Fitelberg (später dann weltberühmter Dirigent), Ludomir Różycki, der auch eine erfolgreiche Tätigkeit als Musikkritiker ausübte, und Apolinary Szeluto. Als Höhepunkte gemeinsamer Aktivitäten des musikalischen „Jungen Polens“, dessen Hauptsitz in Berlin war, da es hier dank adliger Hilfe von Fürst Lubomirski auch finanzielle Unterstützung gab, gelten zwei Konzerte, die in Berlin 1906 und 1907 stattfanden.

Diese Zeitpunkte fungieren seit Jahrzehnten als wichtige Meilensteine für die neue Bewegung, welche auch künftige Wege der polnischen Musik beeinflussten. Nicht zufällig beziehen sich Musikforscher und -historiografen auf mehrere Zeitungspublikationen, die belegen, wie bedeutend und einflussreich diese Ereignisse waren. Als Paradebeispiel kann ein mehrmals nachgedruckter Artikel des bekannten Musikwissenschaftlers und -kritikers Adolf Chybinski dienen: erstmals in *Gazeta Lwowska* (Lemberger Zeitung) publiziert lieferte er u. A. folgende Informationen¹:

Dank der Tatkraften von Fürst Wlad. Lubomirski gaben unsere „jüngsten Polen in der Musik“ am 30. März [1906] ein Sinfoniekonzert mit den Werken von Fürst Lubomirski („Andante“), G. Fitelberg (Sinfonie E-moll und die sinfonische Dichtung *Das Lied vom Falken* zu den Worten von Gorki), L. Różycki (Sinfonische Dichtung *Boleslaw der Kühne* zu den Worten von St. Wyspyanski) und K. Szymanowski (*Sinfonische Ouvertüre* zu den Worten von Mitsinski). Diese Werke hat das beste Orchester in Deutschland aufgeführt, die Berliner Philharmoniker, die G. Fitelberg dirigierte. Es zog nach

Berlin viele polnische Künstler, die im Ausland leben. Einige vorbereitende Proben und das Konzert selbst waren voll in der Lage, ein Bild davon zu geben, wonach unsere jüngsten Komponisten, von Talenten, ja Genialität gesegnet, streben.

Bei der ersten Probe zeigte das Orchester totale Gleichgültigkeit, es entstanden sogar Befürchtungen, dass alle Bemühungen des Dirigenten nur auf Feindseligkeit der Orchestermitglieder treffen würden. Aber spätestens in der dritten Probe war das Orchester so von diesen Werken überzeugt, dass es am Ende einen Applaus für die Komponisten und deren Freunde spendete. Bei dem Konzert stellten sogar strengste Kritiker das rege Interesse fest, und ein Kritiker hat geschrieben, dass das Konzert dem Anspruchsniveau von Nikiš standhielt [...]. (Chybinski 1906)

Im Weiteren ist der ganze Artikel, insgesamt auf zwei vollen Feuilleton-Kolumnen, nach derselben Art und Weise konzipiert. Keine negative Kritik ist enthalten, dafür reichlich alle möglichen Komplimente und beste Prognosen, wie beispielweise im folgenden Passus:

Diese fabelhaften und atemberaubenden, auch für anspruchsvolle Musikkennner Orchester-Effekte, würden gar Strauss, noch Dukas, oder Debussy, oder Mahler, oder Skriabin nicht scheuen. (ebd.)

Alle Werke wurden ausführlich analysiert und beschrieben, dabei mangelt es nicht auch an gewisser Subjektivität:

Unvergleichbar hoch steht *Das Lied vom Falken* von Fitelberg zu den Worten von Gorki. Von der Instrumentierung dieser sinfonischen Dichtung schon ganz zu schweigen, die war brillant, außergewöhnlich und raffiniert. Die Musik ist nicht ganz auf die Ideen von Gorkis Gedicht bezogen. Der Komponist gab uns den Ausdruck eines individuellen Kampfes mit demütigenden Fesseln, eines Kampfes auf Leben und Tod, und schloss sein vom Anfang bis zum Ende interessantes Werk mit einer Hymne an die Freiheit. Diese Fitelbergsche Dichtung könnte das polnische *Heldenleben* genannt werden. Solche Werke schreibt man nicht jeden Tag oder jedes Jahr – es würde einfach das Blut dafür nicht genügen, weil sie mit dem Blut des Herzens geschrieben und durchgetränkt sind. Auch ohne das Programm zu kennen, kann man *Das Lied vom Falken* als reine Musik hören, fließend in einer atemberaubenden Masse von außerordentlicher Polyphonie. Denn Fitelberg hat eine Gabe für eine kurze, klare und einfache, aber zugleich starke Aussage.

[...]

„Andante“ von Fürst Wladyslaw L u b o m i r s k i² hat mich mit einer breiten Kantilene (Oboe d’amore) fasziniert, aber auch mit Polyphoniekenntnissen, sorgfältig ausgearbeiteter Instrumentierung, herzlicher, ausgesuchter Stimmung. Meines Erachtens hätten die Motive ein wenig mehr verständlich sein können, so auch der Bezug der Instrumentierung zur musikalischen Form etwas relevanter, dann wäre auch der gemeinsame Eindruck noch positiver gewesen. Mit großem Interesse warten wir auf eine neue Komposition, an der der Fürst Wl. Lubomirski jetzt arbeitet.

[...]

Ludomir Różycki wandte seine Aufmerksamkeit dem heroischen Gedicht von Wyspianski zu und schrieb eine wirklich heroische sinfonische Dichtung, so erfüllt von tragischer Kraft und atemberaubendem Machtkampf zwischen zwei Ansätzen, dass Kongenialität der beiden Werke keinen Zweifel mehr zulässt.

[...]

Eine harte Nuss war die symphonische Ouvertüre von Karol Szymanowski. Solche Werke verlangen, dass man sie nicht einmal und sogar nicht fünfmal, sondern ein dutzend Mal hört, nur dann kann man auch seine Deutung weitergeben. Diese Ouvertüre, oder besser gesagt symphonische Dichtung, ist zuvorderst nicht unklar, sondern unverständlich, auch für diejenigen, die ohne weitere Schwierigkeiten *Zarathustra* und *Heldenleben* von R. Strauss wahrnehmen. Beim Hören dieses Werkes musste ich an Sinfonietta von M. Reger denken. (ebd.)

Nichtsdestoweniger sind auch spätere Forscher aufgrund dieser Artikel zur Schlussfolgerung gekommen, das Berliner Konzert im Jahr 1906 sei ein absoluter schlagzeilträchtiger Erfolg gewesen.

Im Rahmen der vorliegenden Forschung sind allerdings auch Stichproben der Berliner Tagespresse aus jener Zeit genommen, vor allem mit dem Ziel, das allgemeine Bild zu diesem Ereignis zu ergänzen und bilaterale sowie bilinguale Reaktionen in der Presse nachzuvollziehen. Die Ergebnisse waren oft echt verblüffend.

Am Freitag gab es im Beethovensaal einen von Georg Fitelberg geleiteten Orchesterabend, an dem Werke junger Komponisten aus Warschau aufgeführt wurden. Der künstlerische Gesamteindruck war nicht eben sehr erfreulich; es wurde klar, daß auch die Jugend in Polen ganz unter dem Einfluß der extremen neu-deutschen Programmmusik steht. Über ein Andante von Fürst Ladislaus von Lubomirski, das einzige Stück, das nicht als Programmmusik angesehen werden könnte, ist ernsthaft nicht zu berichten. Es ist sehr lang und langweilig, aber es stellt jedenfalls, und das ist das Gute an ihm, keine so bössartige Attacke auf das Trommelfell dar, wie die *Sinfonische Ouvertüre*, op. 12, von K. Szymanowski. Ich will nun gleich noch kurz auf die Tondichtung *Boleslaw der Kühne*, op. 7, von L. Rozycki hinweisen, die in ihrem Mangel an selbständiger Erfindung, in ihrer jugendlich-wichtigtuerschen Verwendung der Ausdrucksmittel des modernen Orchesters keinerlei Interesse erweckt. Die Werke, die den Abend als einen nicht ganz verlorenen erscheinen ließen, waren die Tondichtung *Das Lied vom Falken*, op. 18, ganz besonders aber die E-moll-Sinfonie, op. 16, von Georg Fitelberg. Die Tondichtung ist eingestandene, die Sinfonie uneingestandene Programmmusik: ihr Aufbau wird nicht durch die Gesetze der Musik bestimmt, sondern durch die zufälligen Forderungen einer untergelegten Programmmusik. Es gibt so viel – vom Standpunkt der reinen Musik aus betrachtet – Unmotiviertes hier wie in fast allen Programmmusiken, so viel Tiefsinn und Exaltation ohne zureichenden Grund! Abgesehen aber davon, spricht aus den Werken Fitelbergs, der sich nebenbei

auch als ein umsichtiger und feinfühlicher Dirigent bewährte, eine sehr respektable Begabung und ein weit entwickeltes Gestaltungsvermögen. Er besitzt eine lebhaft Phantasie, und wenn es ihrer Flügelkraft gelänge, in unerforschtes Gebiet zu gelangen, so könnten wir wohl noch reife Werke von Bedeutung erwarten. (Marschalk 1906)

So äußerte sich zum Beispiel Max Marschalk, einer der legendärsten Berliner Musikkritiker, der über 40 Jahre seinen Dienst bei der *Vossischen Zeitung* verrichtete. Marschalks Betrachtungen waren allerdings noch die mildesten Töne, die der Erstauftritt der jungen polnischen Schule in der Berliner Presse überhaupt auslöste. Andere Kritiker haben beispielweise wie folgt reagiert:

... Am Freitag führte Georg Fitelberg aus Warschau seine und einiger Landsleute Kompositionen mit dem Philharmonischen Orchester vor. Es ist so wenig ohne kompositorische wie ohne kapellmeisterische Begabung, und doch machte der Abend einen geradezu trostlosen Eindruck. Namentlich was da vom Fürsten Lubomirski und L. Rozycki zum Vorschein kam, fand ich erschreckend talentlos. Mißverständener Richard Strauss. Auswüchse der modernen Programmmusik in ihrer bei uns bereits als überwunden geltenden extremen Tendenz. Sind das Repräsentanten der jungen Warschauer Komponistenschule, so weckt diese wenig Hoffnungen. Die Sachen sind nicht einmal „gut gemacht“. (Schmidt 1906)

So schrieb ein anderer Papst des Berliner Musikjournalismus, Komponist und Musikwissenschaftler Leopold Schmidt. Seine Kollegen sprachen ihm fast nach, je nach Zeitungsgattung in harter oder milderer Form.

„Wenn die fünf jungen Komponisten aus Warschau, die im Beethovensaal einen Orchesterabend mit eigenen Werken gaben, die musikalische Hoffnung des Landes sind, so ist es mit der Zukunft Polens schlimm bestellt“, – bewies seinen Humor Erich Urban, der über mehrere Jahre unersetzlicher Musikreferent der *Berliner Morgenpost* war, und führte fort:

Alle diese halbflüggen Talente sehen einander verzweifelt ähnlich, was vielleicht daher rührt, daß sie in Berlin unter Vorsitz des Fürsten Lubomirski eine Art jungpolnischer Schule gegründet haben. Alle schreiben dasselbe grobe, dicke, grelle Orchester. Allen fällt merkwürdig wenig ein. Alle zeigen das Unvermögen, logisch zu deuten und straff zu gestalten. Alle endlich gehen, wie auf Verabredung, dem Schatz polnischer Nationalmelodien ängstlich aus dem Wege. Von den westlichen Kulturvölkern hat Deutschland am stärksten auf sie eingewirkt, und zwar mit seinen modernen Meistern. Zuweilen grüßt auch Tschaikowski freundschaftlich herüber. Den besten Eindruck macht noch Herr Rozycki mit seiner symphonischen Dichtung „Boleslav der Kühne“. Darin sind wenigstens frisches Draufgängertum und vorübergehend ein Talent für aparte Klangmischungen. Die E-moll-Symphonie von Fitelberg, der auch die Leitung hatte, fällt durch ein

robustes Scherzo auf. Die übrigen Sätze sind teils unbedeutend, teils süßlich banal. Ein Andante von Fürst L a d i s l a u s L u b o m i r s k i ist ein zu nicht ganz klaren Zwecken aufgebautes Stück von schwächerer Gestalt. Das Orchester stellten die Philharmoniker in der ganz unangebrachten Stärke der Nikisch-Konzerte. (Urban 1906)

Den Höhepunkt in der Sache harsche Kritik hat aber *B.Z. am Mittag* erreicht, die schon damals als Boulevardzeitung profitierte und dank ihrer Gattung auch an Spott und Herbe nicht sparte. So lieferte der Kritiker unter dem Decknamen „Anselm“ folgende Beobachtungen:

Ein ganzes Rudel junger Tondichter trat noch, kurz vor Abschluß der Wintersaison, in die Lichtung des Konzertsaaes. Zuerst kamen vier K o m p o n i s t e n a u s W a r s c h a u, der Stadt der Varietés und der Barrikaden. Nach dem Grundsatz „Russische Musik ist deutsche Musik“ haben sie in Berlin unter dem Vorsitz des Fürsten Ladislaus Lubomirski eine Art jungpolnischer Schule aufgetan. Der Fürst selbst war mit einem Andante, einem entsetzlich leeren und ausgedehnten Stück, vertreten. Seine Talente sollen übrigens auf einem ganz anderen, viel realerem Gebiet liegen. Der reifste unter den Warschauern ist Herr Fitelberg, der auch mit leidlichem Geschick den Stab führte. Zwar weiß auch er weder etwas Neues noch etwas Bedeutendes zu sagen. Zwar schreibt auch er ein dickes, die instrumentalen Bestandteile nicht zu einer Einheit fügendes Orchester. Aber er hat doch wenigstens eine Ahnung, wie man sich musikalisch ausdrückt. Mit dem Scherzo seiner E-moll-Symphonie (op. 16) ist ihm sogar ein rundes, nettes Stück gelungen. Noch ganz auf der niedrigsten Stufe des Anfängers steht Herr Różycki, der in seinem „kühnen Boleslav“ eine unglaublich verworrene, hier und da allerdings einiges Talent verratende Tondichtung geschaffen hat. Wenn den Herrschaften aus Warschau dieses Urteil zu hart erscheinen mag, so mögen sie sich trösten. Bei ihren westlichen Nachbarn sieht es nicht besser aus. (Anselm 1906)

Wenn es sich in dieser Stichprobe auch um einen gewissen *totalen Konsens* (Top) handelt, d.h. alle Berliner Tageszeitungen sich für das polnische Konzert interessierten, was gleich für ein soziales Gewicht des Ereignisses spricht, so waren die Reaktionen nichtsdestoweniger einig und zwar eindeutig negativ gefärbt (konsolidiert). Vor allem sind hier – so ist zumindest zu vermuten – die rein ästhetischen Widersprüche und Überzeugungen „schuld“. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Berlin nicht nur zur Hauptstadt der Musikkritik, sondern zu einem der europäischen Kulturzentren, mit einer wahrlich vielfältigen und regen musikalischen Szene. Deshalb haben die „Einheimischen“ auch all die neuen Tendenzen, die vor allem aus Werken Gustav Mahlers, Richard Strauss' oder Max Regers hervorgingen und wohl weit über die deutschen Grenzen hinaus als etwas Extraordinäres und höchst Seltenes empfunden worden waren, nur in geringem Maße respektiert (je nach eigenen musikalischen Überzeugungen) und schon gar kein

Epigonentum positiv aufgenommen. Für die Tatsache, dass es sich dabei doch um eine zügige Verehrung, wenn nicht gleich Nachahmung der „neudeutschen Schule“ handelte, sprechen nicht nur Aufsätze Berliner Kritiker, sondern auch die schlüssigen Beobachtungen Adolf Chybinskis. Allerdings wird es im ersten Fall als rein negativ, „anfänglich“, „süßlich banal“ oder sogar „entsetzlich“ beurteilt, und im Fall Chybinskis als „kongenial“ und „atemberaubend“.

Es ist anzunehmen, dass auch Chybinski mit Berliner Artikeln vertraut war. Er zitiert sogar einen gewissen „strengsten Kritiker“, der würdigte, dass das Konzert „dem Anspruchsniveau von Nikisch standhalten würde“. In der Tat, was auch das o. e. Zitat spiegelt, meinte der strenge Erich Urban, dass diese Kräfte umsonst eingesetzt wurden.

Es ist eindeutig, warum Adolf Chybinski den wahren Meinungsaustausch Berliner Kritiker nicht weiter transportierte. Das Konzertereignis war nicht nur von ästhetischer sondern auch einigermaßen von deklarativer, wenn nicht gleich politischer Bedeutung und sollte im Spiegel der polnischen Presse, die doch in zersplitterten Teilen des Landes unter verschiedenen Herrschaften erschien, als eindeutig positiv und ermunternd gezeichnet sein. Ein politischer Hintergrund ist jedoch auch in den deutschen Kritiken zu vermuten, wenn diese von der „Stadt der Varietés und der Barrikaden“ berichteten und sich immer wieder auf den Vergleich mit den „westlichen Kulturvölkern“ berufen. In der Tat war Polen als Kulturland bis dato nur durch Chopin berühmt, alle anderen Kulturprozesse waren für die restliche Welt meist unbekannt, und die Nachrichten aus diesem Gebiet haben eher Züge *hard news* getragen, daher auch der Hinweis auf die Barrikaden. Dieses Vorurteil hat mit etwaigen Zweifeln an der neuen polnischen Musik nur zugenommen.

Die angegebenen Beispiele liefern auch sehr wichtigen Stoff für das nächste Forschungsfeld, die Kommunikationsforschung.

Kommunikatoren im Musikjournalismus: Versuch einer Typologie

Es scheint schwer, in der endlosen Liste der Geisteswissenschaften einen undankbareren Beruf zu finden als Musikkritiker. Je nach Zeiten und Faktoren, sowohl stilistischen, wie auch politischen oder ideologischen, wandelten sich auch Standort und Gestalt der musikalischen Kritik. Nur eines blieb in allen Zeiten unverändert: die allgemeine Unbeliebtheit, eine soziale Abneigung gegen diesen „privilegierten Hörer“, der immer bereit ist, das Schönste nur zu verachten und ihn in einen üblen Ruf zu bringen.

Einen absoluten Vorrang haben Musikkritiker seit Jahrhunderten auch in der Anzahl der ihnen gewidmeten Karikaturen, stechender Verse und „alternativer“ Definitionen.

Darunter sind „ein privilegierter Zuhörer“, der Vertreter des „Orchideenfaches“ und „elender Skribent“ wohl noch moderat. Bei dieser Stellungnahme sind teilweise manche Forschungen und Aufsätze zur Musikkritik selber schuld: Es besteht sehr geringe Wahrscheinlichkeit, dass sogar die eigene Ehefrau einen „Mandatar“ oder – je weiter, desto besser – einen „Exeget im Dienste Opus explicandum“ gerne hätte. Nicht zufällig fasst auch Matthias Döpfner die weitverbreitete Unbeliebtheit der Musikkritik und deren Vertreter als „signifikant“ zusammen (Döpfner 1991: 13).

Bereits Mitte des letzten Jahrhunderts schlug der berühmte deutsche Theoretiker und Komponist Herbert Eimert vor, auf die Definition „Musikkritiker“ generell zu verzichten:

Aus den Polizei- und Hotelmeldungen dürfte die Berufsbezeichnung „Musikkritiker“ nahezu verschwunden sein, nicht nur, weil der Kritiker entweder sein Metier nebenher ausübt oder im günstigsten Falle Redaktionsbeamter geworden ist und sich dann als Pressevertreter, Redakteur, Schriftleiter oder Journalist bezeichnet, sondern auch, weil das empfindlichere Sprachgefühl das Unangemessene herausspürt, das sich mit dem Wort in seiner eigentlichen Bedeutung verbindet. (Eimert 1953: 206)

Bewusst oder unbewusst offenbart Eimert in seiner etwas spöttischen Argumentation eine der ewigen Kernfragen der Musikkritik: ob jeder, der über Musik schreibt, schon Kritiker genannt werden kann? Ist es nicht höchste Zeit, diese Definition und dabei auch die Grenzen der Konzepte zu erweitern?

Die Ideen von Herbert Eimert setzt Werner Braun in seinem Buch *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung* teilweise fort, indem er drei wichtigste Typen von Musikkritikern – Kritiker-Rezensent und Referent-Musikschritsteller („Hanslick“, „Rellstab“ und „Beckmesser“) zu definieren versucht (Braun 1972: 27f). Es ist symptomatisch, dass keiner von solchen als „Journalist“ bezeichnet ist, obwohl jeder doch die Attitüden des Faches trägt.

Döpfner seinerseits unterscheidet nur zwei Typen der Kritiker – den Literaten und den Musiker. Der erste als „musikkundiger Journalist“ hat:

den Beruf aus Liebe zum geschriebenen Wort, aus Faszination am Wesen der Presse ergriffen. Seine schreibende Tätigkeit gilt hauptsächlich oder ausschließlich der Musik, die er sich irgendwann als favorisiertes Sujet gewählt hat (oder die ihm als Sujet zugewiesen wurde). Musikalisches Hintergrundwissen hat er sich entweder durch in musikwissenschaftliches Studium oder durch persönliche Hör- und Leseerfahrung erarbeitet. Praktische Musikerfahrungen produktiver oder reproduktiver Art sind möglich, aber nicht zwingend. Sein Hauptinteresse gilt der geschriebenen Sprache, dementsprechend verwendet er große Sorgfalt auf

einzelne Formulierungen, einen ausgefeilten, seiner persönlichen Verbal-Ästhetik entsprechenden Stil, um als ebenso gewissenhafter wie virtuoser Autor erkannt und anerkannt zu werden. Musik, so sehr er sie kennen und schätzen mag, dient ihm letztens hauptsächlich als Mittel zum Zweck verbaler Darstellung. (Döpfner 1991: 80)

Der zweite von Döpfner hervorgehobene Typ ist hingegen eher ein schreibkundiger Musiker, der zum gewissen Zeitpunkt die Enge seiner Fachsparte begriff und zu deren Erweiterung neigt.

Der schreibkundige Instrumentalist oder Komponist begreift sich in erster Linie als Musiker. Er hat den Beruf aus Liebe am Musizieren oder Komponieren, das er selbst einmal aktiv betrieben hat, gewählt. Der Kritiker-Profession geht er oft nach, weil die Erkenntnis eigener Leistungs- und Karriere-Grenzen als Instrumentalist oder Komponist einen Berufswechsel nahegelegt hat. Mit gewissen verbalen Fähigkeiten begabt, hat er auf diese Weise die Möglichkeit, sich weiter mit Musik zu beschäftigen und obendrein auf Rezeptionstendenzen Einfluß zu nehmen. Musikalische Kompetenz schöpft er aus praktischen Erfahrungen, das sprachlich-stilistische Rüstzeug erwirbt er im Wesentlichen durch Lesen anderer Rezensionen. Formulierungen und Stilfragen sind für ihn von sekundärer Bedeutung. Ihm geht es darum, als kompetenter Musikkennner vor allem in Musikerkreisen geschätzt zu werden. Sprache, so sehr sich sein Sensorium dafür im Laufe seiner Arbeit geschärft haben mag, dient ihm letztens hauptsächlich als Mittel, um weiterhin am Musikleben zu partizipieren. (ebd.)

Dieter Heß schlägt eine allgemein für Kulturjournalisten gültige und je nach Spezialisierungsgrad differenzierte Typologie vor, nach der Folgendes zu unterscheiden ist:

Kulturjournalistische Spezialisten besitzen intensive Kenntnisse in einzelnen Kulturbereichen und sind häufig eigens als Film-, Kunst-, Musik-, Theater- oder Literaturkritiker die Kultur-Fachzeitschriften oder in Feuilleton-Redaktionen größerer Tages- und Wochenzeitungen festangestellt; als freie Mitarbeiter arbeiteten sie für alle Medientypen.

Kulturjournalistische Generalisten, die über breitere kulturelle Interessen und Kompetenzen verfügen, sind oft als festangestellte Redakteure in den Rundfunkanstalten sowie in kleineren Feuilleton-Redaktionen der Tageszeitungen tätig.

Journalistische Generalisten, die über Kulturthemen berichten, ohne jedoch spezifische

Kultur-Kompetenzen zu besitzen, findet man vor allem in den Lokalredaktionen kleiner und mittlerer Tageszeitungen sowie bei den privaten Lokalradios. (Heß 1992: 22)

Protagonisten aller drei Kategorien sind wohl jedem Redakteur aus seinem journalistischen Alltag bekannt. Im Gegensatz zu Braun, der sich eher mit drei Arten der Musikkritik beschäftigte, sonderte Döpfner einen Musikkjournalist-Typ ab, dem viel wichtiger ist, eine möglichst breite Lesermasse zu fangen, als „in den engen Kreisen

breit bekannt“ zu bleiben. Das Klassifizieren von Heß steht dem journalistischen Alltag am nächsten und ist sowohl an persönlichen Eigenschaften und Kenntnisgrad orientiert, wie auch an Äußerem, sowie Arbeitsbedingungen und Darstellungsformen.

Im Allgemeinen erscheinen aber alle diese Typologieversuche nicht allumfassend. Bei der Fortsetzung den oben angeführten Klassifikationen, sowie aus eigener langjähriger theoretischer wie auch praktischer Erfahrung scheint es mir zweckmäßig und heutzutage besonders aktuell, eine eigene Typologie einzuführen.

Die Tradition, jeden Typ mit einem Decknamen, sog. „Pseudonym“, zu versehen, ist der Soziologie entliehen, um die Theorie anschaulicher und nachvollziehbar zu machen.

Typ 1. „Hanslick“

Dieser Typ ist nach dem einflussreichsten Musikkritiker des 19. Jh. genannt, Eduard Hanslick (1825-1904), der auch als Autor eines der ersten musikästhetischen Schriften *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) und als der heftigste Antagonist Richard Wagners bekannt war. Die Forscher späterer Zeiten behaupten, Hanslick, der seit 1864 für die *Neue Freie Presse* in Wien tätig war, könne sogar Vater des Musikjournalismus genannt werden, hätte er nicht die Einseitigkeit zu Wagner und Brahms gezeigt und nicht so viel Subjektives in der Musikkritik beigetragen was, leider, auch viele seiner Nachfolger fortsetzten. Nicht zufällig spricht auch Lutz Lesle in seiner Studie *Der Musikkritiker: Gutachter oder Animateur* von einer ganzen Generation von Musikkritikern, die vom „Hanslick-Syndrom“ betroffen sind (Lesle, 1984: 45), und Gunter Reus behauptet zu Recht, „man muss ihn [Hanslicks Beitrag in Musikjournalismus – L.M.], für die Fachwelt gewiss wünschenswerten, feuilletonhistorisch als Schritt zurück werten“ bei dem „Schwanken zwischen Metapher und Terminus“ (vgl. Reus 2009: 321f).

Von den oben angeführten Beispielen aus der Lemberger und Berliner Presse gehören zweifellos Adolf Chybinski wie auch Max Marschalk, Leopold Schmidt und Erich Urban zum „Hanslick-Typ“. Ihre Texte sind neben den überwiegend analysierenden und nicht referierenden Zügen, die darüberhinaus gute musiktheoretische und musikhistorische Vorkenntnisse verraten, stark von subjektiven Urteilen geprägt. Die wertenden Meinungsrichtlinien sind mehr oder weniger konsequent durchgehalten.

Der „Hanslick-Typ“ der Kommunikatoren ist auch heute gut bekannt. Meistens handelt es sich dabei um Autoren, die über fundierte Kenntnisse bzw. Fachausbildung im Bereich Musikwissenschaft verfügen. Ihre Texte zielen auf eine gründliche Analyse des jeweiligen Themas und sind oft von spezifischer Fachterminologie überladen. Die

Gattungsauswahl ist meistens auf Rezension beschränkt. Zu den Vorteilen dieses Kommunikatoren-Typs gehören Kompetenz, komparative Fähigkeiten und solides Wissen, die Nachteile sind besonders in alltäglichem massenmedialen Betrieb bemerkbar: „Hanslick“ orientiert sich selten, wenn überhaupt, auf eine relativ große und anonyme Rezipientenschar. Auch die handwerklichen journalistischen „Kleinigkeiten“ wie vorgegebene Textgröße oder feste Redaktionsschlusszeiten sind ihm oft zu bedeutungslos, um sich darüber zu kümmern. Ferner beherrscht der „Hanslick“ meistens kaum das journalistische Instrumentarium, in einem Interview geht es mehr um ihn selbst als um seinen Gesprächspartner. Typische „Hanslick“-Ansagen beinhalten oft das Personalpronomen „ich“ und sind von gewisser Subjektivität geprägt. „Hanslick“ bleibt bis heute den Geboten der „hohen“ Musikkritik treu, wenn auch in Massenmedien sein Publikum immer knapper wird.

Diesen Typ trifft man am häufigsten unter den „kulturjournalistischen Spezialisten“ (Heß) oder „fachkundigen Musikern“ (Döpfner), bei denen das Drauflos-Schreiben an sich und weniger die Leserschaft im Vordergrund stehen. Dabei neigt der zweite Typ der Kommunikatoren im Musikjournalismus, der als „Rellstab“ bezeichnet werden kann, zur einer gewissen Affinität zwischen musikkritischem und rein journalistischem Antrieb.

Typ 2. „Rellstab“

Seine Anfänge hat der Musikjournalismus in der Tagespresse dem Vater Johann Karl (1759–1813) und besonders dem Sohn Ludwig Rellstab zu verdanken: Johann Karl war vom 1806 bis zu seinem Todesjahr bei der *Vossischen Zeitung* tätig, Ludwig Rellstab übernahm seinen Dienst 1826. Obwohl auch er nicht immer frei von subjektiven Urteilen war, was z.B. Robert Schumann dazu veranlasste, ihn als „Rellstab, der Philister par excellence“ (Jansen 1883: 192) zu bezeichnen, übte Rellstab seine alltägliche journalistische Tätigkeit meistens gekonnt und routiniert aus. Reus behauptet auch, dass Musikjournalismus in der Tagespresse sich gerade dank Ludwig Rellstab etabliert hat (vgl. Reus 2009: 316f). Allein die Idee, ein neues Klavierwerk des geradezu populär gewordenen Komponisten „Mondscheinsonate“ zu nennen, kann heute nicht anders als trefflicher PR-Kniff betrachtet werden³. Zudem ist wichtig zu bemerken, dass Rellstab erst eine musikalische Grundausbildung bekam und dann als Schriftsteller vor allem sich selber glauben musste.

Heutige „Rellstäbe“ beherrschen vor allem das journalistische Handwerk, sind aber oft auch der Musik nicht fremd, aufgrund persönlicher Neigung oder Ausbildung. Gerade sie bezeichnet Döpfner als „musikkundige Journalisten“. Sie üben meistens sog. „Kulturjournalismus“ aus, sind also

auch in anderen Themen kompetent (kulturjournalistische Generalisten nach Heß), wählen aber vor allem Musik als Schwerpunkt und sammeln entsprechende Erfahrungen und Kontakte. Ein „Rellstab“ als Kommunikator-Typ kann nicht nur eine Rezension verfassen, sondern auch eine einfühlsame Reportage oder gar meisterhafte Investigation zu musikverbundenen Themen, die aber in erster Linie von sozialer oder wirtschaftlicher Relevanz sind.

Typ 3. „Beckmesser“

Dem dritten Typ, der in Massenmedien leider ziemlich oft zu beobachten ist, habe ich den Namen „Beckmesser“ gegeben. Eigentlich hat es sich schon seit langem in der deutschen Tradition etabliert, kleinliche und allzu pedantische Kritiker nach dem Meistersinger und Schreiber Sixtus Beckmesser in der Oper Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* zu nennen. Sogar der Name *Beckmesserei* gilt bis heute in deutscher Sprache als Metapher für beflissene und engstirnige Regelgläubigkeit. Im Kontext der vorgeschlagenen Typologie werden ferner als „Beckmesser“ Journalisten bezeichnen, die fast ausschließlich ihre redaktionellen Pflichten ausüben, oft ohne eine bestimmte Neigung und weitere Kenntnisse. Von den oben angeführten historischen Beispielen ist hier „Anselm“ zu nennen, der wenig Analyse, dazu aber ziemlich viel Spott und Stacheln an der Grenze des guten Geschmacks demonstrierte.

Es ist anzunehmen, dass z.B. Heß heutige Beckmesser als „journalistische Generalisten“ einstufte, meistens in Lokalzeitungen, was aber in der Tat nicht immer recht ist: Auch lokale Tageszeitungen können, je nach Glückstreiff, einen hochkompetenten Rezensenten beschäftigen, und die großen überregionalen Medien nichtsdestoweniger „Beckmessereien“ präsentieren, die oft in eine ganze Reihe peinlicher Fehler und fachlich unkundiger Aussagen ausufernd. Im besseren Fall rufen diese Kommunikatoren die von anderen verfassten Quellen ab, schlimmstenfalls behaupten sie, eigene Urteile fällen zu können, welche aber nicht fehlerfrei sind.

Zusammenfassung

Im Allgemeinen zeugen die vorgestellte Beispiele nicht nur von einer gewissen „zerspaltenen Objektivität“, sondern auch von einem besonderen Stil, der die Sprache der Musikkritiker um die Zeit der Moderne prägte. Die Hypotaxe besiegt allmählich die parataktische Tradition, in welcher meistens Texte des 19. Jahrhunderts konzipiert wurden. Auch die Ziele des musikkritischen Schreibens haben sich in dieser Zeit geändert. Drei bedeutendste Attitüden, die, nach Gunter Reus, die neuen Gattungen um die

Jahrhundertwende beeinflussten, sind Bildungsanspruch, Unterhaltung und „Narrativität“ (Reus 2009: 319). Ger- not Stegert seinerseits unterscheidet das Feuilletonisieren als weitere Strategie, die die publizistischen Texte aus der erwähnten Epoche bestimmt:

Das Feuilletonisieren als Strategie wendet an, wer über eine alltägliche Begebenheit, eine Person, ein Kunstwerk, eine kulturelle Veranstaltung oder ein sonstiges Ereignis in einer wie auch immer ausgeprägten Sprache schreibt, um dadurch vor allem besser zu unterhalten und sich – als Journalist wie als Presseorgan – erfolgreicher zu profitieren als dies durch einen anderen Stil möglich wäre. Auf diese Weise sollen die Beiträge über die bloße Information hinaus einen Eigenwert erhalten, der die jeweiligen Leser und Leserinnen unterhält im Sinne eines kulinarischen Genusses an originellen Gedanken, Pointen, Formulierungen etc. und der sie motiviert zum Weiterlesen des angefangenen Beitrags und zur Lektüre weiterer Artikel. (Stegert 1998: 228)

Anmerkungen

- ¹ Hier und weiter Übersetzung der Verfasserin.
- ² Hier und weiterhin wie im Original hervorgehoben.
- ³ Die Idee, Beethovens Sonate Nr. 14 (Cis-moll, op. 27/II) „Mondscheinsonate“ zu nennen, wurde Rellstab zugeschrieben.

Bibliografie

- Adorno Theodor, Reflexionen über Musikkritik, in: Kaufmann Hermann (Hrsg.), *Symposion für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung*, Band 1, Graz: Styria, 1968, S. 7f.
- Anselm, Musikalische Spaziergänge, in: *B. Z. am Mittag*, No. 78, 2 April 1906.
- Braun Werner, *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1972.
- Chybinski Adolf, Symfoniczny koncert polski w Berlinie, in: *Gazeta Lwowska*, Nos. 89–90, 19–20 April 1906.
- Döpfner Mathias O.C., *Musikkritik in Deutschland nach 1945: inhaltliche und formale Tendenzen; eine kritische Analyse*, Frankfurt am Main: Lang, 1991
- Eimert Herbert, Zur Kritik, in: *Melos*, No. 20, 1953.
- Heß Dieter (Hrsg.), *Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München-Leipzig: List, 1992.
- Jansen Gustav, *Die Davidsbündler*, Leipzig, 1883.
- Leichtentritt Hugo, Vom Wesen der Kritik, in: *Deutsche Musikjahrbuch*, 1923.
- Lesle Lutz, *Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl D. Wagner, 1984.
- Maletzke Gerhard, *Ziele und Wirkungen der Massenkommunikation. Grundlagen und Probleme einer zielorientierten Mediennutzung*, Hamburg, 1976.
- M.[arschalk] M.[ax], Konzerte, in: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von staats- und gelehrte Sachen* (Vossische Zeitung), No. 156, 3 April 1906, Morgenausgabe.

- Overbeck Peter (Hrsg.), *Musikjournalismus*, Konstanz: UVK, 2005.
- Reus Gunter, *Musikjournalismus – Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung*, in: Stefan Weinacht & Helmut Scherer (Hrsg.), *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, S. 85–95.
- Reus Gunter, *Musikjournalismus in der Zeitung*, in: Holger Schramm (Hrsg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz: UVK, 2009, S. 299–320.
- Reus Gunter, *Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien (Praktischer Journalismus)*, 1. Aufl., Konstanz: UVK, 1995.
- Schalkowski Edmund, *Rezension und Kritik*, Konstanz: UVK, 2005.
- Schmidt Leopold, *Aus den Konzerten*, in: *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, No. 171, 3 April 1906, Abendausgabe.
- Schönfelder Gerd, *Zu Theorie und Praxis der Musikkritik*, Berlin: Verlag Neue Musik, 1982.
- Seeger Horst, *Der kritische Musiker: Musikkritiken aus drei Jahrhunderten*, Leipzig: Reclam, 1996.
- Stegert Gernot, *Feuilleton für alle: Strategien im Kulturjournalismus der Presse*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.
- Top Jasmin, *Konsensanalyse: Ein neues Instrument der Inhaltsanalyse: Theoretische Fundierung und empirische Kalibrierung*, Norderstedt: Books on Demand Verlag, 2006.
- U.[rban] E.[rich], *Konzerte*, in: *Berliner Morgenpost*, No. 77, 1 April 1906.

Summary

The present paper deals with an attempt of putting theoretical essays of music criticism and music journalism in a much stronger connection with general media theories, journalism theories and the newspaper industry prior to this. The objectives of this article are to define the new, time-elapsed concept of music journalism, to elaborate its theoretical foundations on the basis of communication studies, such as the study of musicology, and to present the most important social strategies of music journalism in a diachronic context. For this it is important to emphasize that music journalism will be herewith treated and interpreted mainly as historical-social occurrence.

The subject is by far not only based on available papers, but also has an underlying sound editorial experience in the field of music journalism within local daily press. All depicted observations, considerations and conclusions in this article are thus based on sources from local daily press, which lead to a general description of the phenomenon, as far as to specific examples of the 1906 Lviv and Berlin newspapers. The aforementioned essays contribute to the practical value of this research, as several of them are based on previously unknown, historical material. The methodological approach

consensus analysis, also known as consonance research, has been applied – it is a rather new tool of comparative content analysis within the communication science. The reactions both of the Berlin and the Polish press in connection to the concert of *Young Poland* in 1906 have been investigated. The examples given are also an essential subject for upcoming fields of research, namely communicator research, which can be defined within three categories – *Hanslick*, *Relstab* and *Beckmesser*.

The examples presented do not only disclose a certain “splintered objectivity”, but also the highly specific style, shaping the terminology of music critique during modernity.

Santrauka

Šis straipsnis – tai bandymas gerokai stipresniais saitais sujungti teorines muzikos kritikos esė ir muzikos žurnalistiką su bendromis medijos, žurnalistikos teorijomis ir laikraščių industrija. Straipsnio tikslai: apibrėžti naujoji, bėgant metams susiklosčiusią muzikos žurnalistikos koncepciją, išnagrinėti teorinius jos pagrindus, remiantis komunikacijos mokslais (pvz., muzikologijos studijomis), ir pristatyti svarbiausias socialines muzikos žurnalistikos strategijas diachroniniame kontekste. Norint to pasiekti, svarbu pabrėžti, kad šiuo atveju muzikos žurnalistika interpretuojama kaip istorinis ir socialinis atvejis.

Tyrimo tematika paremta ne tik jau esamais straipsniais, bet ir vietinių dienraščių redaktorine patirtimi muzikos žurnalistikos srityje. Todėl visi šioje publikacijoje pateikiami pastebėjimai, svarstymai ir išvados pagrįsti iš vietinių dienraščių atkeliauvusiais šaltiniais. Šie specifiniai pavyzdžiai, siekiantys dar 1906 m. Lvove ir Berlyne spausdintus dienraščius, padeda bendrais bruožais apibūdinant aptariamą reiškinį. Anksčiau minėtos esė prisideda prie tyrimo praktinės vertės, mat kelios jų remiasi iki šiol nenauginėta ir nepažinta istorine medžiaga. Tyrimui pritaikyta metodologinė konsensuso analizė, taip pat žinoma kaip konsonansinis tyrimas – tai gana nauja komunikacijos mokslų srities komparatyvinės medžiagos analizės priemonė. Straipsnyje nagrinėjamos Berlyno ir Lenkijos spaudos reakcijos į 1906 m. vykusį „Jaunosios Lenkijos“ koncertą. Pateikti pavyzdžiai yra itin vertingi tematikos prasme būsimiems tyrimams, ypač nagrinėjant komunikaciją. Jie gali būti suskirstyti į tris kategorijas: „Hanslick“, „Relstab“ ir „Beckmesser“. Pristatyti pavyzdžiai atskleidžia ne tik savotišką „suskaitytą objektyvumą“, bet ir itin specifinę stilistiką, kuri modernizmo kontekste formavo muzikos kritikų vartojamą terminologiją.