

Musikjournalismus vs. Musikkritik heute: überleben oder fortstreben?

Luba Kijanovska and Lidiya Melnyk
Univerza v Ljubljani
Universität Lwiw

Das erste Forschungsdesiderat des vorgelegten Beitrages ist die bereits vor ein paar Jahren anhand historischer Beispiele wie auch aktueller Situation entwickelte Typologie der drei grundlegenden Arten von Kommunikatoren im Musikjournalismus und der Musikkritik. Dabei wird als musikjournalistische Darstellung jeder Text definiert, in welchem die Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft thematisiert wird. *„Als ‚Musikjournalismus‘ gilt jede beschreibende, analysierende oder bewertende Berichterstattung über musikalisches Geschehen und seine Zusammenhänge in Massenmedien“*,¹ behauptete auch Gunter Reus. In weiterer Perspektive darf Musikjournalismus als ein den unentbehrlichen Bestandteilen des Kulturjournalismus betrachtet werden und trägt alle spezifischen Merkmale dieses Berufsfeldes. Der Musikjournalismus weist sich als eine Form der Massenkommunikation aus, mit welcher über Massenmedien auf ein großes heterogenes, anonymes Auditorium gezielt wird und die alle wichtigsten kommunikativen Funktionen erfüllen kann.

Darüber hinaus ist in diesem Kontext der Begriff „Musikkritik“ nicht mit dem Musikjournalismus zu synonymisieren, was bis heute viel zu oft leider vorkommt: Ob der Vergleich zwischen Musikkritik und Musikjournalismus überhaupt methodologisch korrekt ist, lässt sich noch diskutie-

1 Gunter Reus, „Musikjournalismus – Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung“, in *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, Hrsg. Stefan Weinacht, Helmut Scherer (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), 85.

ren, da es im ersten Fall eher um die Denkweise und den Inhalt handelt und im zweiten hingegen um die Form.

Die wichtigste Signifikanz der Musikkritik besteht aus den urteilenden (analysierenden oder bewertenden) Komponenten. Auch ihre Hauptaufgabe ist, im Gegensatz zum Musikjournalismus, nicht informieren, sondern analysieren. In häufigen Fällen findet die Musikkritik ihre publizistische Realisierung in Massenmedien, und wird bei dieser Begebenheit zum Instrument des Musikjournalismus.

T. W. Adorno behauptete zwar,

daß Musikkritik nicht, wie es vielfach erscheint, bloßes Mittel der Kommunikation ist [...]. Vielmehr ist Musikkritik, wenn man ihren Begriff ernst nimmt, und es allerdings gilt für jegliche Kritik von Kunstwerken und ihrer Darbietung, eine eigene Form, kein bloßes Mittel,²

klärte aber mit diesen Feststellungen die grundsätzliche standortbestimmende Frage nicht, sondern führte eher zu weiterer Verwirrung. Nicht zufällig dementierte schon Gerd Schönfelder die rein formelle Betrachtungsweise der Musikkritik, und stellte fest, dass

überhaupt besteht unter Musikkritikern nur wenig Klarheit drüber, wie ihre Berufsausübung letztlich geartet ist [...]. Die Anhäufung musikwissenschaftlicher Disziplinen unter der Rubrik Musikkritik verheißt da auch keinen Ausweg.³

Die manche Forscher asserieren die Doppelnatur von Musikkritik, die Horst Seeger zufolge

umfasst in ihrer Form den gesamten Bereich publizistischer Äußerungen über Musik (publizistisch – das heißt hier: über den musikwissenschaftlichen oder musiktheoretischen Fachkreis hinausgehend an das Publikum der Musik gewandt), sei er gedruckter, gesprochener, filmischer oder sonstiger Art. Inhaltlich stellt sich Musikkritik die Aufgabe, die Beziehungen zwischen dem Musik Schaffenden und dem Musik Aufnehmenden herzustellen und unter kulturpolitischem Aspekt regelnd zu entwickeln.⁴

2 Theodor Wiesengrund Adorno, „Reflexionen über Musikkritik“, in *Symposium für Musikkritik, Studien zur Wertungsforschung*, Hrsg. Harald Kaufmann (Graz: Styria, 1968), 7f.

3 Gerd Schönfelder, *Zu Theorie und Praxis der Musikkritik* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1982), 59f.

4 Horst Seeger, Hrsg., *Der kritische Musikus: Musikkritiken aus drei Jahrhunderten* (Leipzig: Reclam, 1966), 7.

Auch amerikanischer Wissenschaftler Robert D. Schick behauptet, „critic are subject to pressures from a variety of sources, including letters from the general public and from composers“⁵ und Mathias O. C. Döpfner resümierte trefflich, Musikkritik sei „im Doppelten Sinne Diskussionsgegenstand – als musikalisches Urteil und als Typus an sich“.⁶

Schon Mitte des letzten Jahrhunderts schlug der berühmte deutsche Theoretiker und Komponist Herbert Eimert vor, man solle von der 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.⁷

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

Die Ideen von Herbert Eimert setzt teilweise Werner Braun in seinem Buch „Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung“⁸ fort, indem er drei wichtigsten Typen von Musikkritiker (Kritiker, Rezensent und Referent sowie Musikschriftsteller) zu definieren versucht⁹. Es ist symptomatisch, dass keiner von solchen als „Journalist“ bezeichnet ist, obwohl jeder doch die Attitüden des Faches trägt.

Auch Matthias Döpfner unterscheidet nur zwei Typen von Kritikern – der Literat und der 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

5 Robert D. Schick, *Classical Music Criticism* [=Perspectives in Music Criticism and Theory, Vol. 2] (New York: Routledge, 1996), 52.

6 Mathias O. C. Döpfner, *Musikkritik in Deutschland nach 1945: inhaltliche und formale Tendenzen; eine kritische Analyse* (Frankfurt am Main: Lang, 1991), 13.

7 Herbert Eimert, „Zur Kritik“, *Melos*, Nr. 20 (1953): 206.

8 Werner Braun, *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung* (Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1972).

9 Ibid., 27.

oder ausschließlich der Musik, die er sich irgendwann als favorisiertes Sujet gewählt hat (oder die ihm als Sujet zugewiesen wurde). Musikalisches Hintergrundwesen 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 letzters hauptsächlich als Mittel zum Zweck verbaler Darstellung.¹⁰

Hingegen, der zweite von Döpfner hervorgehobenen Typ ist eher ein schreibkundiger Musiker, der zum gewissen Zeitpunkt die Enge seiner Fachsparte begriff und zu deren Erweiterung neigte:

Der schreibkundiger 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 in wesentlichen durch Lesen anderer Rezensionen. Formulierungen und Stilfragen sind für ihn von sekundärer Bedeutung. Ihm geht es darum, als kompetenter Musikkenner vor allem in Musikkreisen geschätzt zu werden. Sprache, so sehr sich sein Sensorium dafür im Laufe seiner Arbeit geschärft haben mag, dient ihm letzters hauptsächlich als Mittel, um weiterhin am Musikleben zu partizipieren.¹¹

Dieter Heß schlägt eine allgemein für Kulturjournalisten gültig und je nach Spezialisierungsgrad differenzierte Typologie, unter die wie folgend zu unterscheiden sind:

Kulturjournalistische Spezialisten [...] besitzen intensive Kenntnisse in einzelnen Kulturbereichen und sind häufig eigens als Film-, Kunst-, Musik-, Theater- oder Literaturkritiker die Kultur-Fachzeitschriften

¹⁰ Döpfner, *Musikkritik in Deutschland*, 80.

¹¹ Ibid.

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 die 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.¹²

In allgemeinen erscheinen aber alle erwähnten Typologieversuche nicht allumfassend. In Fortsetzung den oben angeführten Klassifikationen, sowie aus eigener langjährigen so theoretischen, wie auch praktischen Erfahrung scheint es zweckmäßig eine eigene Typologie einzuführen.

Typ 1. „Hanslick“. Dieser Typ ist nach einflussreichstem Musikkritiker des 19. Jhr. 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 heftigste Antagonist Richard Wagners bekannt war. Die Forscher späteren Zeiten behaupten, Hanslick, der seit 1864 für *Neue Freie Presse* in Wien tätig war, könnte man sogar als Vater des Musikjournalismus nennen, hätte er nicht die Einseitigkeit zu Wagner und Brahms gezeigt haben und nicht so viel Subjektives in der Musikkritik beigetragen zu haben. Nicht zufällig spricht auch Lutz Lesle in seine Studie *„Der Musikkritiker: Gutachter oder Animateur“* von ganzer Generation der Musikkritiker, die von „Hanslick-Syndrom“ betroffen sind¹³ und Gunter Reus zu Recht behauptet, *„für die Fachwelt gewiss wünschenswert, muss man ihn [Hanslicks Beitrag in Musikjournalismus] feuilletonhistorisch als Schritt zurück werten“* mit seinem *„Schwanken zwischen Metapher und Terminus“*.¹⁴

12 Dieter Heß, Hrsg., *Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis* (München-Leipzig: List, 1992), 22.

13 Lutz Lesle, *Der Musikkritiker - Gutachter oder Animateur?: Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik* (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl D. Wagner, 1984), 45.

14 Reus, *Musikjournalismus*, 321f.

Der „Hanslick-Typ“ von Kommunikatoren ist auch heute gut bekannt. Es sind meistens die Autoren, die über fundierte Kenntnisse bzw. Fachausbildung in Bereich Musikwissenschaft verfügen. Ihre Texte sind auf gründliche Analyse des angegebenen Themas gezielt und oft von der spezifischen Fachterminologie überladen. Auch die Darstellungsformauswahl ist meistens zur Rezension beschränkt. Zu Vorteilen dieses Kommunikatorentyps gehören Kompetenz, komparative Fähigkeiten und solide Wissen, die Nachteilen sind besonders in alltäglichem massenmedialem Betrieb bemerkbar: „Hanslick“ orientiert sich selten, wenn auch überhaupt, auf relativ große und anonyme Rezipientenschar. Auch die handwerkliche journalistische „Kleinigkeiten“ wie angegebene Textgröße oder feste Redaktionsschlusszeiten sind ihm oft zu bedeutungslos, um darüber zu kümmern. Ferner beherrscht der „Hanslick“ meistens kaum das journalistische Instrumentarium, auch in Interview schenkt er sich selber mehr Beachtung als seinem Gesprächspartner. Typische „Hanslick“-Ansagen beinhalten oft das Personalpronomen „Ich“ und sind von gewisser Subjektivität geprägt. „Hanslick“ bleibt bis heute den Geboten der „höhen“ Musikkritik treu, wenn auch sein Publikum in Massenmedien je weiter, desto knapper wird.

Dieser Typ trifft man am häufigsten unter den „kulturjournalistischen Spezialisten“ (Heß) oder „fachkundigen Musikern“ (Döpfner), die in der ersten Reihe sich auszuschreiben versuchen und weniger um Leserschaft sich kümmern.

Darüber hinaus neigt *der zweite Typ* der Kommunikatoren im Musikjournalismus, den man als „*Relistab*“ bezeichnen kann, zur gewissen Affinität zwischen musikkritischen und rein journalistischen Antrieben. Dem Vater Johann Karl (1759–1813) und besonders dem Sohn Ludwig Relistab hat Musikjournalismus in der Tagespresse seinen Anfängen zu verdanken: Johann Karl war vom 1806 bis zu seinem Todesjahr bei der „Vossischen Zeitung“ tätig, Ludwig Relistab übernahm sein Dienst in 1826. Obwohl auch er nicht immer von subjektiven Urteilen frei war, was z. B. Robert Schumann dazu veranlasste, ihm als „*Relistab, der Philister par excellence*“¹⁵ zu bezeichnen, übte Relistab seine alltägliche journalistische Tätigkeit meistens gekonnt und routiniert. Auch Reus behauptet, dass gerade dank Ludwig Relistab etablierte sich Musikjournalismus in der Tagespresse¹⁶. Alleine die Idee, ein neues Klavierwerk von geradezu populär gewordenem Komponisten als „*Mondscheinsonate*“ zu bezeichnen kann man heute nicht an-

15 Gustav Jansen, *Die Davidsbündler* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1883), 192.

16 Reus, *Musikjournalismus*, 316f.

ders als treffliches PR-Kniff betrachten. Zudem ist wichtig zu bemerken, daß Rellstab nur musikalische Grundausbildung bekam und sich selber vor allem als Schriftsteller geglaubt hat.

Heutige „Rellstäbe“ beherrschen oft vor allem journalistisches Handwerk, sind aber oft nach persönlicher Neigung oder Ausbildung der Musik nicht fremd. Gerade die bezeichnet Döpfner als „musikkundigen Journalisten“ Sie üben meistens sog. „Kulturjournalismus“, also sind auch in anderen Themen kompetent (kulturjournalistische Generalisten nach Heß), spezialisieren sich aber vor allem in dem Schwerpunkt Musik und sammeln dementsprechende Erfahrungen und Kontakte. Kommunikatorentyp „Rellstab“ kann nicht nur eine Rezension verfassen, sondern auch einfühlsame Reportage oder sogar meisterhafte Investigation zu musikverbundenen Themen, die aber in der ersten Linie von sozialer oder wirtschaftlicher Relevanz sind.

Der dritte Typ, der auch leider ziemlich oft in Massenmedien zu beobachten ist, beschloss ich als „Beckmesser“ zu bezeichnen. Es etablierte sich eigentlich schon seit langem in der deutschen Tradition, kleinliche und allzu pedantische Kritiker nach dem Meistersinger und Schreiber Sixtus Beckmesser in Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* zu nennen. Sogar der Begriff der *Beckmesserei* gilt bis heute in deutsche Sprache als Metapher für beflissene und engstirnige Regelgläubigkeit. Im Kontext der vorgeschlagenen Typologie wird „Beckmesser“ ferner die Journalisten bezeichnen, die fast ausschließlich ihre redaktionellen Pflichten üben, oft ohne gewisse Neigung und weiteren Kenntnissen.

Es ist anzunehmen, dass heutigen Beckmessern bestimmte z.B. Heß als „journalistischen Generalisten“ meistens in Lokalzeitungen, was aber in der Tat nicht immer zurecht ist: auch die lokalen Tageszeitungen können, ja nach Glückstreiff, der hochkompetenten Rezensenten besitzen, und die großen überregionalen Medien haben nichtsdestoweniger „Beckmesserien“, die oft zu der ganzen Reihe peinlichen Fehler und fachlich unkundigen Aussagen fügte. In besserem Fall rufen diese Kommunikatoren die von anderen verfassten Quellen ab, schlimmstenfalls behaupten sie, eigene Urteile verfassen zu können, die aber nicht fehlerfrei sind.

Über gewisse historische Abstände und Umstände hinaus kann diese Typologie relativ umfassend erscheinen. Es stehen aber ein paar Herausforderungen bevor, die eine weitere Kalibrierung und Revidierung fordern.

Die erste, zu der wir heute sicher schon alleine durch den Zeitmangel nicht mehr kommen, ist die heutige Forderung nach Crossmedialität,

die die obenerwähnten Typen eigentlich vernichtet bzw. in den ganz neuen Umständen versetzt.

Die andere wollen wir heute noch unbedingt thematisieren, und das sind die politischen Wandlungen: wie funktioniert der Musikjournalismus unter totalitären Mächten? Inwieweit ist Objektivität, der Musikkritik höchste Gebot, mit der Propaganda kompatibel? Wohin gehören die Musikjournalisten in den schwierigen Zeiten historischer Kataklysmen?

Die oben identifizierten symbolischen Typen von Musikjournalisten betonen in erster Linie die individuellen und professionellen Merkmale dieser Art von Tätigkeit. Nichtsdestoweniger wichtig ist aber auch auf einen anderen Aspekt des Problems konzentrieren: die gesellschaftspolitischen Funktionen des Musikjournalismus. So wichtig die persönlichen Psychogramme der Autoren der unterschiedlichen Texte über Musik auch waren, über ihr Schicksal auf den Seiten der gedruckten Ausgabe entschied letztlich die Redaktionspolitik. Zunächst achtete sie auf die Übereinstimmung ihres Inhalts und ihrer Ausdrucksweise mit den Anforderungen der Gesellschaft: sei es mit der „Generallinie der Partei“ in einer totalitären Gesellschaft oder mit den musikalischen Interessen der freidenken Leserschaft der westlichen Welt. Nachdem ich vierzig Jahre lang die Gelegenheit hatte, regelmäßig mit verschiedenen ukrainischen Medien freiberuflich zusammenzuarbeiten, kann ich drei wesentliche historische Stationen im Verhältnis „Gesellschaft – Musikjournalismus“ zusammenfassen, die sich in dieser Zeit großen historischen Wandlungen veränderten und sowohl die Thematik als auch den Stil der Texte über Musik unmittelbar beeinflussten.

Die erste historische Stufe war von totalitärer Propaganda der spätkommunistischen Periode beeinflusst, mit entsprechender Interpretation der Aufgaben von Musikkritik und Publizistik. Wie jede andere Form der Reaktion auf künstlerische Ereignisse nahm sie alle Zeichen eines ideologisch motivierten Massakers an „Dissidenten“ an und zerstörte systematisch „bürgerliche Relikte der Vergangenheit“, „Kirchentum“, „Nationalismus“, „Verbeugung vor dem Westen“, „totgeborene Avantgarde“ und andere musikalische Phänomene, die für ein „gesundes proletarisches Bewusstsein“ ebenso ungeeignet waren. Sicherlich dachten nicht alle Kritiker, wie sie schrieben; andere hatten oft keine sehr genaue Vorstellung davon, worüber sie schrieben, und wandten einfach ideologische Standardklischees auf das an, was ihnen auf die Anweisungen von „oben“ zu zerstören befohlen wurde. Für solche Autoren würde ich einen weiteren Typ in obiger Klassifikation vorschlagen, den man auch metaphorisch als „Münchhausen“ nen-

nen darf. In ihrer Darstellung sind die Beschreibung und Bewertung eines bestimmten musikalischen Phänomens im Allgemeinen frei von objektiven Kriterien, sind es aber das Produkt reiner Fantasie über ideologische Themen, die praktisch keinen Bezug zur Realität hatten. Einige der gewissenhafteren Kritiker und Musikjournalisten können jedoch immer noch als „Hanslicks“ eingestuft werden, da sie sich irgendwie an die Anforderungen der einschlägigen Leitungsgremien angepasst und sogar gelernt haben, in der äsopischen Sprache zu schreiben, damit sie, abgesehen von den notwendigen Verbeugungen, mithalten können die kommunistischen Kunstideale drückten sie vollkommen professionell und innerhalb der Grenzen möglicher objektiver Urteile aus. Trotzdem blieben Musikkritik und Journalismus in erster Linie ein Werkzeug der ideologischen Beeinflussung der Gesellschaft, und ihr Lexikon war meist von den elementaren Anforderungen der Medienkultur sehr weit entfernt. Die Formulierungen glichen Gerichtsurteilen.

So sahen die Aufgaben der Musikkritik in der Ukraine im Jahr 1972 aus:

Im Januar dieses Jahres verabschiedete das Zentralkomitee der KPdSU die Resolution „Über die Literatur- und Kunstkritik“, in der es eine tiefgreifende Einschätzung ihres Zustandes gab die aktuelle Phase skizziert Wege zur grundlegenden Verbesserung. Die in der Entschließung aufgedeckten erheblichen Mängel dieser Art von kreativer Tätigkeit sind auch charakteristisch für die ukrainische sowjetische Musikkritik ... Es werden helle, gut argumentierte Materialien benötigt, die das antihumanistische Wesen hässlicher Produkte der bürgerlichen Kunst mit Hilfe von entlarven die die internationale Reaktion versucht, das Sowjetvolk mit einer uns feindlichen Ideologie zu vergiften.¹⁷

Die zweite Stufe kommt mit der Unabhängigkeit der Ukraine im Jahr 1991 und brachte sowohl in der Kunst selbst als auch in kritischen Bewertungen und Reaktionen darauf eine Welle der Euphorie, die durch das Recht auf Wiederbelebung dessen ausgelöst wurde, was zuvor nur geflüstert werden konnte. Es wurde endlich offiziell erlaubt, die Ereignisse des Musiklebens und die Kreativität des Komponisten zu bewerten, ohne auf die Anweisungen des Parteikomitees zurückzublicken, und frei mit der ganzen Welt zu kommunizieren. Es hat den Stil musikkritischer Artikel und journalistischer Beiträge wirklich radikal verändert. In den kritischen

17 Sophia Grytsa, „Актуальні завдання музичної критики [Aktuelle Aufgaben der Musikkritik]“, *Muzyka*, Nr. 2 (1972): 2.

Rezensionen und Rezensionen der frühen 1990er-Jahre herrscht eine ganz andere inhaltlich-emotionale Dominanz vor:

Das erste internationale Festival „Music Dialogues“ in Kiew ... Die Programme der Abende wurden nach dem Prinzip des Dialogs aufgebaut. Im ersten Abschnitt wurde ukrainische Kammermusik aufgeführt, im zweiten Abschnitt ausländische Musik. Es fanden sieben Abende statt, die unsere Vorstellung von moderner Kammermusik bereicherten und bewiesen, dass die ukrainische Musik auch das Niveau europäischer Samples erreicht. Dieses Prinzip, die Werke zweier Völker in einem Konzert zu vereinen, gab [...] Anlass, über die Kompositionstechnik nachzudenken, über die Bereitschaft unserer Zuhörer, Avantgarde-Musik wahrzunehmen, über die Notwendigkeit, bei jedem künstlerischen Phänomen Augenmaß zu haben.¹⁸

In den ersten Jahren des Bestehens des unabhängigen ukrainischen Staates kann man den beispiellosen Aufstieg des Musiklebens selbst und dementsprechend seine Reflexion auf den Seiten der Fach- und allgemeinen Presse beobachten. Es erscheinen dutzende von Neuausgaben, die zuvor verschwiegene künstlerische Probleme aktiv diskutieren; die Namen verbotener Komponisten und Interpreten kehren ins Informationsraum zurück.

Doch ziemlich schnell wird die Freiheit der Themenauswahl aus dem musikalischen Bereich und der Art und Weise, wie sie in der Presse präsentiert werden, durch Freizügigkeit und Entgrenzung ersetzt, hinter der eine korrekte und professionelle Einschätzung musikalischer (und anderer kultureller) Ereignisse verschwindet. Nach und nach verschwinden die qualitativen Zeitungen und Zeitschriften, in denen die Kunst umfassend und ausgewogen behandelt wurde. Stattdessen nimmt Kommerzialisierung und Boulevardklatsch. Einige qualitative Medien, – darunter die Zeitschrift „Krytyka“ oder die Zeitung „Dzerkalo Tyzhnia“ – blieben eher die Ausnahme, die nur die Regel bestätigte.

Mit dem Aufkommen des Zeitalters des Internets und zahlreicher sozialer Netzwerke – vom sgn. Crossmedialität war heute schon die Rede – ändert sich die Situation im Allgemeinen nicht, sondern erwirbt nun die neuen Formen. Musikkritik und -Journalismus bewegen sich weiter wie ein Schiff ohne Ruder und Segel, in eine nicht näher definierte Richtung, wo ein paar „Hanslicks“ verwaist in einer Ecke stehen, aber die „Beckmessers“ mit voller Stimme ihren Sieg rufen.

18 Eduard Yavorsky, „Діалоги дружби [Friedensdialogen]“, *Muzyka*, Nr. 5 (1993): 3.

Ein radikaler Wendepunkt kam nach dem 24. Februar 2022. Plötzlich tauchte die Musikkultur und ihre gesamte umfangreiche Infrastruktur, einschließlich des Schreibens über Musik, an der Front des Informationskrieges auf. Das Problem der musikalischen Selbstidentifizierung, das weit über die Grenzen eines rein künstlerischen Umfelds hinausging, wurde wieder aktualisiert. Eine beredte Bestätigung dafür war ein heftiger Konflikt zwischen Anhängern und Gegnern des Namens Pjotr Tschaikowski an der Kiewer Nationalen Musikakademie, der von Dutzenden von Veröffentlichungen in verschiedenen Publikationen begleitet wurde und eine heftige Reaktion der Menschen auch weit entfernt von der Musik hervorrief. Es war dringend notwendig, das historische Gedächtnis zu aktualisieren, was dazu führte, dass Komponisten und Interpreten - Opfer des kommunistischen Terrors, wie Mykola Leontovych, Vasyl Barvinskyi oder Wolodymyr Ivasyuk – wieder zu beliebten Medienfiguren wurden.

Diese dritte historische Wendung erfordert auch dringend völlig andere Herangehensweisen und die Lösung einer Reihe neuer Aufgaben: Welche journalistischen Darstellungsformen sind wieder für die Vermittlung größeren Themen aus dem Bereich Musikgeschichte geeignet? Welche Texte sollten in Fremdsprachen erscheinen, um ausländische Rezipienten, die sich für die ukrainische Musikkultur der Vergangenheit und Gegenwart plötzlich so massenhaft interessieren, mit den Informationen zu versorgen?

Es scheint, als ob in diesem Wendepunkt der Weltgeschichte nicht nur die ukrainische Musikkritik und der Journalismus, sondern auch das Wort über Musik in globaler Dimension ganz andere Aufgaben und Ziele bekommen, die wir verstehen und realisieren müssen.

Bibliographie

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund. „Reflexionen über Musikkritik“. In *Symposium für Musikkritik, Studien zur Wertungsforschung*, hrsg. von Harald Kaufmann, 7–21. Graz: Styria, 1968.
- Braun, Werner. *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1972.
- Döpfner, Mathias O. C. *Musikkritik in Deutschland nach 1945: inhaltliche und formale Tendenzen; eine kritische Analyse*. Frankfurt am Main: Lang, 1991.
- Heß, Dieter, Hrsg. *Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München-Leipzig: List, 1992.
- Jansen, Gustav. *Die Davidsbündler*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1883.

- Lesle, Lutz. *Der Musikkritiker - Gutachter oder Animateur?: Aspekte einer publikumspädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl D. Wagner, 1984.
- Reus, Gunter. „Musikjournalismus – Ergebnisse aus der wissenschaftlichen Forschung“. In *Wissenschaftliche Perspektiven auf Musik und Medien*, hrsg. von Stefan Weinacht, Helmut Scherer, 85–102. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Seeger, Horst, Hrsg. *Der kritische Musikus: Musikkritiken aus drei Jahrhunderten*. Leipzig: Reclam, 1966.
- Schick, Robert D. *Classical Music Criticism* [=Perspectives in Music Criticism and Theory, Vol. 2]. New York: Routledge, 1996.
- Schönfelder, Gerd. *Zu Theorie und Praxis der Musikkritik*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1982.

Zeitschriften

- Eimert, Herbert. „Zur Kritik“. *Melos*, Nr. 20 (1953): 206.
- Grytsa, Sophia. „Актуальні завдання музичної критики [Aktuelle Aufgaben der Musikkritik]“. *Muzyka*, Nr. 2 (1972): 2.
- Yavorsky, Eduard. „Діалоги дружби [Friedensdialogen]“. *Muzyka*, Nr. 5 (1993): 3.