

Berner Fachhochschule
Hochschule der Künste Bern
Master of Arts in Multimedia Communication & Publishing
Herbstsemester 2022/2023

Masterarbeit

KLASSIKJOURNALISMUS – QUO VADIS?

Eine Analyse zu Formaten im Klassikjournalismus im
deutschsprachigen Raum anhand der Eröffnung der Bay-
reuther Festspiele 2022

Martina Hunziker
Birkenweg 18
3014 Bern

Matrikelnummer: 09-112-780
MA MCP, Vertiefung Journalismus
Betreuer: Baldassare Scolari und Heiner Butz
06. Januar 2023

Selbstständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Masterthesis selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und erlaubten Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäss aus Quellen entnommen worden sind, habe ich als solche gekennzeichnet. Mir ist bekannt, dass andernfalls die Hochschulleitung zum Entzug der aufgrund meiner Arbeit verliehenen Qualifikationen oder des für meine Arbeit verliehenen Titels berechtigt ist.

Ort und Datum:

Unterschrift:

Dank

Ich bedanke mich bei allen, die mich in den letzten vier Monaten ertragen, motiviert, unterstützt, ernst genommen, meinen Gedankenkreisen zugehört, das Wort «Masterarbeit» noch nicht zum Unwort unserer Beziehung ernannt, an mich geglaubt und nicht zuletzt die vorliegende Arbeit mit kritischem und konstruktivem Auge gegengelesen haben.

Abstract

There were times when every classical concert was accompanied and reviewed by journalists. That was when the newspapers still contained a mature feuilleton with reflections on all art forms.

In the meantime, many newspapers have cut back their cultural sections for economic reasons. Editors are demanding new formats and content because critiques are only relevant to a marginal part of the (digital) readership. On the other side are the readers and cultural institutions, who no longer feel sufficiently represented and taken into account.

This situation leads to the research question of this Master's thesis: What formats does classical journalism use today, how does the journalistic genre position itself and to which target groups is it directed?

In this thesis, a survey of current formats in the field of classical journalism is carried out. A selection of sources, specifically all journalistic articles on the opening of the Bayreuth Festival 2022, will be analysed in terms of their professionalism, target group and impact and then contextualised in two interviews with experts. This leads to a conclusion and inputs for a contemporary strategy in the genre of classical journalism.

Zusammenfassung

Es gab Zeiten, in denen jedes klassische Konzert journalistisch begleitet und rezensiert wurde. Das war, als die Zeitungen noch ein ausgewachsenes Feuilleton mit Betrachtungen in allen Kunstsparten beinhalteten.

Mittlerweile haben viele Zeitungen ihren Kulturteil aus wirtschaftlichen Gründen zusammengekürzt. Redaktionen fordern neue Formate und Inhalte, weil Rezensionen nur für einen marginalen Teil des (digitalen) Publikums relevant sind. Auf der anderen Seite stehen Leser:innen und Veranstalter:innen, die sich nicht mehr genügend repräsentiert und berücksichtigt fühlen.

Diese Ausgangslage führt zur Forschungsfrage dieser Masterarbeit: Mit welchen Formaten agiert der Klassikjournalismus heute, wie positioniert sich das journalistische Genre und an welche Zielgruppen ist es gerichtet?

In der vorliegenden Arbeit wird ein Querschnitt über aktuelle Formate im Ressort Klassikjournalismus erhoben. Eine Auswahl von Quellen, konkret sämtliche journalistische Beiträge zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2022, wird auf ihre Fachlichkeit, Zielgruppe und ihren Wirkungskreis analysiert und anschliessend in zwei Expert:innengesprächen kontextualisiert. Dies mündet in einem Fazit und in Inputs zur zeitgemässen Strategie im Genre des Klassikjournalismus.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Kulturjournalismus von früher bis heute: Historische Verortung	5
2.1. Das «Blättchen»	5
2.2. Vom Feuilleton zu «Kulturpolitik»	8
2.3. Das Feuilleton als Sprache.....	10
2.4. Musikfeuilleton früher und heute.....	12
3. Formate im Klassikjournalismus heute	15
3.1. Eingrenzung der Quellen: Bayreuther Festspiele 2022	16
3.1.1. Tristan und Isolde – eine kurze Werkeinführung.....	18
3.2. Methodik.....	20
3.2.1. Systematische Literaturrecherche nach Brocke/Cooper.....	20
3.2.2. Suchrahmen und Selektionskriterien.....	23
3.2.3. Quellenkorpus	25
3.2.4. Kontextualisierung.....	26
3.2.5. Textanalyse	27
3.3. Analyse und Auswertung.....	30
3.3.1. Rezensionen	31
3.3.1.1. Beispiele: Kocholl, Brachmann und Brug	34
3.3.2. Interviews	42
3.3.2.1. Beispiele: Dielitz und Schreiber	43
3.3.3. Hintergrund-Beiträge.....	48
3.3.3.1. Beispiele: Lorber und Frei	49
3.3.4. Sonderformate.....	54
3.4. Erkenntnisse	59
4. Expert:innengespräche	61
4.1. Theresa Beyer, Leiterin Musikredaktion, Radio SRF 2 Kultur	62
4.2. Jan Brachmann, Musikredaktor, «Frankfurter Allgemeine Zeitung»	68
5. Fazit	73
6. Literaturverzeichnis	77
7. Tabellenverzeichnis	86
8. Anhang	87

1. Einleitung

«Wo bleiben die Rezensionen der Symphoniekonzerte?» fragen Leser:innen und Abonnent:innen bei den Berner Tamedia-Titeln «Berner Zeitung» / «Der Bund» immer wieder an. Das gleiche fragen die Kulturinstitutionen. Es gab Zeiten, da wurde jedes klassische Konzert in Bern von Journalist:innen besucht und rezensiert. Das waren jene Zeiten, in denen die Zeitungen noch ein ausgewachsenes Feuilleton mit Betrachtungen und Kritiken in Musik, Theater, Literatur und Kunst beinhalteten. Umfang und Art der Berichterstattung haben sich stark geändert, der Kulturteil von Zeitungen wurde vielerorts aus wirtschaftlichen Gründen zusammengekürzt und seit «online first» haben sich Messdaten wie Leseminuten und Klicks etabliert, um die Reichweite von Texten zu messen. Print-Abonnemente verlieren an Wichtigkeit und damit auch ein gewisses Publikumssegment, das mit der Digitalisierung nur teilweise mithält.

Was hier beschrieben wird, soll nicht als Lamento auf die sich verändernde Medienlandschaft verstanden werden. Es ist eine Kurzfassung der Ausgangslage, die zur Fragestellung für die vorliegende Masterarbeit führte. Die Redaktionen der beiden Berner Tageszeitungen «Berner Zeitung» und «Der Bund» wurden im Herbst 2021 fusioniert. Das bedeutete in einem ersten Schritt den Wegfall der Mehrstimmigkeit im Klassikjournalismus auf dem Platz Bern und zog in einem zweiten Schritt eine zusätzliche Redimensionierung der Ressourcen mit sich. Wo sich also vorher zwei Redaktor:innen von zwei verschiedenen Blättern für die mediale Begleitung des Klassiklebens in der Stadt verantwortlich zeigten, ist es jetzt noch eine Person, mit einem Pensum von 40%.

Die Konsequenzen liegen auf der Hand: Es gibt weniger Texte zum kulturellen Angebot, das weiterhin in gleichem Ausmass produziert wird. Die Auswahl, was redaktionell begleitet werden soll, muss strenger erfolgen, gleichzeitig soll im Gleichgewicht bleiben, welche Veranstalter:innen wie oft berücksichtigt werden. Dass es nicht mehr für eine Rezension jedes Symphoniekonzerts und jeder Oper oder für eine Vorschau jeder Uraufführung reicht, erklärt sich von selbst. Auf der einen Seite stellt die Redaktion fest, dass Rezensionen zu wenig Leser:innen generieren und nur für einen marginalen Teil des (digitalen) Publikums relevant sind. Andere Formate und Inhalte sind gefragt. Auf der anderen Seite stehen die Ansprüche von Leser:innen und Veranstalter:innen, denen

die reduzierte Frequenz der Berichterstattung auffällt und die sich nicht mehr genügend repräsentiert und berücksichtigt fühlen.

So fragt sich: Wie machen das andere Medien und Journalist:innen? Um eine Strategie für die Klassikberichterstattung auf dem Platz Bern zu entwickeln, soll über den Teller- rand hinausgeschaut werden. Dieses Vorhaben führt zum Thema dieser Masterarbeit, in der die folgende Forschungsfrage behandelt und beantwortet werden soll: Mit welchen Formaten agiert der Klassikjournalismus heute, wie positioniert sich das journalistische Genre und an welche Zielgruppen ist es gerichtet?

In der vorliegenden Arbeit wird ein Querschnitt über aktuelle Formate im Ressort Klassikjournalismus erhoben. Eine Auswahl von Quellen wird auf ihre Fachlichkeit, Zielgruppe und ihren Wirkungskreis analysiert und anschliessend in zwei Expert:innengesprächen kontextualisiert. Dies soll am Schluss in einem kohärenten Fazit und in Inputs münden, wie die eigene journalistische Strategie im Genre des Klassikjournalismus aussehen könnte.

Bevor der Fokus auf aktuelle Formate gerichtet wird, blickt das Kapitel 2 einleitend zurück auf die Historie und die Entwicklung des Kulturjournalismus und insbesondere des Feuilletons. Diese historische Verortung wird als wesentlich erachtet, um den Kontext und die immerwährende Diskussion über die Relevanz von Kulturjournalismus zu vermitteln. Kulturjournalismus war schon immer ein wandelbares Genre im Spannungsfeld zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik. Dort befindet es sich auch heute noch, wie sich im Arbeitsalltag, aber auch im Forschungsteil dieser Masterarbeit zeigt.

Im Kapitel 3 wird eine wissenschaftliche Herangehensweise für die Suche und Analyse eines in sich geschlossenen Quellenkorpus von journalistischen Formaten hergeleitet. Damit diese Suche nicht wahl- und uferlos wird, sind Eingrenzungskriterien nötig. Als erster Schritt wird eine geografische Eingrenzung vorgenommen: Für die eigene journalistische Arbeit als relevant erachtet wird insbesondere die Berichterstattung im deutschsprachigen Raum – dies einerseits sprachlich, andererseits auch vom ähnlichen kulturellen Rahmen her. Zur Ermittlung eines geschlossenen Quellenkorpus wird weiter eingegrenzt, indem sämtliche zu einer konkreten Veranstaltung erschienenen Beiträge gesammelt werden. Damit die Berichterstattung auch Beiträge über die Landesgrenzen

hinweg beinhaltet, ergibt es Sinn, hierfür eine Veranstaltung mit internationaler Ausstrahlung auszuwählen.

Die Wahl fällt auf die Bayreuther Festspiele 2022. Die Richard-Wagner-Festspiele im Festspielhaus auf dem «Grünen Hügel» sind ein Anlass von 150-jähriger Tradition, von internationalem Renommee und seit jeher von grossem Publikums- und Presseinteresse. Durch den Standort Bayreuth in Bayern liegen die Festspiele ausserdem relativ zentral im Perimeter D-A-CH, was sich positiv auf die Quellenlage in den Medien der drei Länder auswirkt. Die Festspiele wurden diesen Sommer mit einer Neuinszenierung von Richard Wagners «Tristan und Isolde» eröffnet, bevor im Anschluss eine gesamte Neuinszenierung des vierteiligen Epos «Ring des Nibelungen» aufgeführt wurde.

Die Presseresonanz war gross und ergäbe bei der Berücksichtigung der gesamten Festspiele 2022 eine unübersichtlich grosse Zahl von journalistischen Quellen. Für die vorliegende Masterarbeit wird deshalb weiter eingegrenzt und der Fokus spezifisch auf die Festpieleröffnung mit der Oper «Tristan und Isolde» gelegt.

Bevor im Forschungskapitel 3.2 auf die Herleitung der thematischen Eingrenzung der Quellen eingegangen wird, wird eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der Oper gegeben. Dies wird als Vorwissen für die Lektüre der späteren Kapitel zur inhaltlichen Analyse der Primärquellen als hilfreich oder gar notwendig erachtet. Das Unterkapitel 3.2 widmet sich anschliessend der Methodik zur systematischen Quellenrecherche, die in einem Korpus von 26 Quellen mündet. Das Kapitel gibt Auskunft über die Ein- und Ausschlusskriterien, die Kontextualisierung sowie schliesslich die konkreten Analysefragen.

Nach der Vorstellung des Analysekatalogs werden im Kapitel 3.3 die Beobachtungen und Erkenntnisse aus der vorgenommenen Quellenanalyse festgehalten. Von den 26 Quellen sind 15 Rezensionen, des Weiteren befinden sich 4 Interviews/Porträts im Quellenpool. 5 Beiträge werden unter dem Sammelbegriff «Hintergrund» zusammengefasst und weitere 2 Beiträge als «Sonderformat». Das Kapitel 3.3 geht auf die einzelnen Formate und deren Eigenheiten ein und veranschaulicht die Erkenntnisse mittels Textbeispielen. Kapitel 3.4 fasst die Beobachtungen aus der Textanalyse schliesslich zusammen.

Um das Fazit aus der Textanalyse zu kontextualisieren, werden nach Abschluss des methodischen Teils zwei Expert:innengespräche geführt. Für die Gespräche konnten Theresa Beyer, Leiterin Musikredaktion beim Radio SRF 2 Kultur, und Jan Brachmann, Musikredaktor bei der «Frankfurter Allgemeine Zeitung», gewonnen werden. Mit der Expertise und den zwei unterschiedlichen Perspektiven auf den Klassikjournalismus wird von der Diskussion ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn erhofft. Das Kapitel 4 fasst die wichtigsten Aussagen und Beurteilungen aus den Gesprächen zusammen.

Aus den Analyseergebnissen und der Kontextualisierung im Rahmen der Expert:innengespräche wird im Kapitel 5 schliesslich ein Fazit gezogen sowie eine Handlungsempfehlung für das eigene journalistische Schaffen formuliert.

2. Kulturjournalismus von früher bis heute:

Historische Verortung

Was hat die Redewendung «unter dem Strich» mit dem Feuilleton zu tun? Bevor der Blick auf die aktuelle Situation in den Feuilletons und Kulturteilen der heute noch gängigen Zeitschriften und im Radio angewendet wird, ist eine kurze historische Verortung des betrachteten Genres unabdingbar. Das vorliegende Kapitel tätigt einen Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung des Feuilletons als Sparte, als publizistische Form sowie als sprachliche Ausprägung. Ein Kapitel widmet sich zudem spezifisch dem Musikjournalismus, der sich innerhalb des Feuilletons eigenständig entwickelt und etabliert hat.

In den theoretischen Abhandlungen zum Feuilleton wird zwischen drei begrifflichen Definitionen unterschieden: Das Feuilleton als Sparte innerhalb einer Publikation, als publizistische oder gar literarische Form sowie als sprachlichen Stil. Für den nachfolgenden Überblick über die Historie und Ausprägungen des Begriffs werden die Informationen aus verschiedenen Quellen zusammengetragen. Sehr hilfreich für ein umfassendes Verständnis ist der Sammelband «Feuilleton – Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur», herausgegeben 2018 von Hildegard Kernmayer und Simone Jung (Kernmayer & Jung, 2018), sowie das Kapitel «Kulturjournalismus im Wandel» von Stefan Lüddemann in dessen Monografie «Kulturjournalismus. Medien, Themen, Praktiken» (Lüddemann, 2014).

2.1. Das «Blättchen»

Das «Feuilleton»: Wörtlich übersetzt heisst das so viel wie «Blättchen» oder «Kleines Seitenformat». Heinz Mattausch belegt in seinem Aufsatz «Der vermutlich früheste Beleg für das Wort «Feuilleton» in der Zeitschrift «Publizistik – Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung», dass der Begriff seinen Ursprung insbesondere im Druckereigewerbe hatte, bezeichnend für den «Faszikel, der ein Drittel eines Druckbogens umfasst» (Mattausch, 1964, S. 273).

Das «Blättchen» etablierte sich in der französischen Presse um das 19. Jahrhundert, als die Zeitungen ihre Pariser Ausgaben um ein Drittel verlängerten. Grund dafür waren die politischen Umwälzungen nach der französischen Revolution: Die innen- und

aussenpolitische sowie wirtschaftliche Berichterstattung wurde als zunehmend wichtig erachtet und nahm immer mehr Raum in den Blättern ein. Der Umfang der Zeitungen musste grösser werden, was drucktechnisch in der Verlängerung des Seitenformats um ebendieses «Feuilleton» am einfachsten umsetzbar war. Dieses Drittel, das somit auf jeder Seite zusätzlich zur Verfügung stand, wurde meist mit einer Linie sauber abgetrennt und auch typografisch vom darüber liegenden Inhalt abgehoben. Während gesellschaftlich und politisch wichtige Themen auf den oberen Seitenteilen platziert wurden, erhielt alles weniger Relevante seinen Platz im unteren Drittel, «unter dem Strich», im Feuilleton: Theaterprogramme, Annoncen, Leser:innenbriefe.

Einen wichtigen Meilenstein setzte, wie Kernmayer und Jung (Kernmayer & Jung, 2018, S. 11), ebenso wie Stefan Lüddemann (Lüddemann, 2014, S. 73) zusammenfassen, der französische Schriftsteller und Kritiker Julien-Louis Geoffroy im «Journal des Débats» um 1800, als er für Kritiken, Betrachtungen und Plaudereien einen eigenen Raum im Blatt, also ganzseitig und gebündelt, abtrennte. Er nannte dies weiterhin Feuilleton, leitete es bis zu seinem Tod im Jahr 1814 selbst und prägte dessen Inhalte wesentlich. Geoffroys Fokus lag klar auf Theaterkritiken, wodurch er den Wandel des Besprechenswesens einleitete und die Entstehung der modernen Feuilletonistik begünstigte: Das Feuilleton als kritische Stimme und als Spiegel des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens.

Mit der napoleonischen Besetzung Europas zog Geoffroys Beispiel europaweit in die Zeitungen ein. Man begann bald sogar damit, die Annoncen in eigene Zeitungsteile oder in die Beilagen auszulagern, was im Feuilleton wiederum mehr Platz für literarische Texte und Unterhaltung schuf. Lüddemann schreibt hierzu: «Kulturjournalismus leistet zu jener Zeit, was er in wesentlichen Grundzügen heute immer noch leistet und wohl auch, wenngleich in medial veränderter Form, weiterhin ermöglichen wird: das kulturelle Selbstgespräch einer freien und ausdifferenzierten Gesellschaft» (Lüddemann, 2014, S. 74). Inhalte, die traditionellerweise ausschliesslich einem gelehrten Kreis zugänglich waren, konnten im Feuilleton neu von einem breiten Publikum verfolgt werden. Dies entsprach den zentralen Ansprüchen des Ressorts: zu unterrichten, gleichzeitig aber auch zu vergnügen.

In Deutschland erlebte das Feuilleton im Vormärz – der Zeit vor der Deutschen Revolution 1848 – seine erste Blütezeit. Die Zensur schränkte damals die Möglichkeiten der politischen Berichterstattung stark ein, wohingegen die Feuilletonenteile mit hintergründigen, subjektiven Texten über Kunst und Gesellschaft mancher Zeitung zu Erfolg verhalfen. Der Aufwärtstrend des Ressorts ging weiter, als sich der Journalismus mit der Revolution in den 1850er Jahren professionalisierte: Es entwickelte sich ein regelrechter Zeitungsgründungs-Boom, wodurch die Möglichkeiten und der Bedarf an feuilletonistischen Inhalten sprunghaft anstiegen. Das Feuilleton verfestigte sich in den Blättern zu einem fixen Gegenpol zum Politischen und Wirtschaftlichen. Die Inhalte weiteten sich aus, das Niveau insbesondere von Rezensionen in den Künsten stieg stark an. Einen grossen Namen machten sich so beispielsweise Theodor Fontane im Theater oder Eduard Hanslick in der Musik.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war feuilletonistischer Inhalt aus keiner Zeitung mehr wegzudenken. Kernmayer und Jung schreiben vom Einzug einer «Literarisierung des Journalismus»: Fiktionale Produktionen wie Fortsetzungsromane hatten ebenso Platz wie Kritiken und Abhandlungen über Hochkultur. Gleichzeitig nahm das Feuilleton eine immer grössere Rolle als Gegenwartsspiegel ein, wie die Autorinnen weiter ausführen: «Das Feuilleton versteht sich mithin als Versammlungsraum, in dem Beiträge etwa aus Kunst, Literatur, Philosophie und Soziologie zusammengeführt werden, um Fragen der ‹Kultur› in einer sich zunehmend pluralisierenden Gesellschaft auszuhandeln» (Kernmayer & Jung, 2018, S. 15).

Kaum verwunderlich, dass mit der zunehmenden Popularität dieses Ressorts bald Gegenwind aufkam. An der Vermischung von Ästhetischem mit Informativem, an der Literarisierung der Publizistik, schieden sich die Geister. Feuilleton-Gegner:innen störten sich an der literarischen Freiheit, die sich das Feuilleton ausbedingte, an der Freiheit der Autoren¹, zu kommentieren, ohne konkret zu werden. Der Wiener Schriftsteller Herrmann Bahr nannte das Feuilleton «gar nichts: aller Gehalt der Wirklichkeit, die etwa irgendwo ausser dem Menschen sich Geltung einbildet, wird von ihm schmöde verschmäht und mit Übermuth behandelt» (Bahr, 1890, S. 665f.). Ins gleiche Horn blies

¹ Hier und in nachfolgenden Abschnitten wird vermehrt ausschliesslich die männliche Form verwendet. Dies ist bewusst so gewählt, da zu dieser Zeit fast nur Männer als Journalisten, Kritiker, Komponisten etc. öffentlich in Erscheinung traten.

auch der österreichische Schriftsteller Karl Kraus, der in seiner Schrift gegen den Feuilletonismus 1911 sogar einen konkreten Sündenbock identifizierte. Dass diese journalistische Unsitte auch in den deutschen Zeitungen Einzug gehalten habe, sei Heinrich Heines Schuld: «Ohne Heine kein Feuilleton. Das ist die Franzosenkrankheit, die er uns eingeschleppt hat» (Kraus, 1911, S. 30). Tatsächlich kann Heine als einer der Begründer des modernen deutschen Feuilletonismus bezeichnet werden. Er schrieb für das Ressort in der «Allgemeine Zeitung», die in Deutschland nebst dem «Berliner Tagblatt» und der «Frankfurter Zeitung» als Wegbereiterin für den Faszikel galt.

2.2. Vom Feuilleton zu «Kulturpolitik»

Eine bedeutende Wende erfuhr das deutschsprachige Feuilleton als journalistisches Genre mit dem Beginn des zweiten Weltkrieges. Mit dem Einzug des Nationalsozialismus in Deutschland 1933 wurde das Feuilleton komplett aus den Zeitungen gestrichen. Man ersetzte es mit einem führungsgesteuerten, «kulturpolitischen» Teil, der nicht im Geringsten mit dem Feuilleton zu vergleichen war, sondern vielmehr propagandistisch dienen sollte. Der Missbrauch des Ressorts als Propagandainstrument für die nationalsozialistische Ideologie brachte das Feuilleton in Verruf, was ihm auch lange nach dem zweiten Weltkrieg noch anhaftete. Hinzu kam, dass die angloamerikanischen Alliierten aus ebendiesen Gründen eine strikte Trennung von Nachricht und Meinung in der Presse forderten. So kehrte zwar das Feuilleton nach dem zweiten Weltkrieg langsam wieder zurück in die Zeitungen, jedoch in einem deutlich schmaleren Wirkungsbereich. Der Feuilletonismus beschränkte sich wieder stärker auf das ursprüngliche Fachressort, während Reflexionen und freiere Formen höchstens in den Beilagen Platz fanden.

Wichtiger wurde in dieser Zeit die Tragweite des Ressorts «als allgemein zugänglichen Ort für die Interventionen und Kontroversen von Intellektuellen» (Kernmayer & Jung, 2018, S. 18), in das zunehmend auch politische Themen Eingang fanden. Das Debattenfeuilleton entwickelte sich als diskursiven Raum der politischen Auseinandersetzung, der für gut zwei Jahrzehnte zentraler Bestandteil von Zeitungen bleiben sollte. Erst mit den Umbrüchen der 1968er Jahre weitete sich der Kulturbegriff wieder aus. Die Ressortgrenzen wurden aufgeweicht, der soziokulturelle Wandel interessierte sowohl

Zeitungen als auch Leser:innen. Auch die Wissenschaft fand in dieser Zeit immer häufiger Einzug in das Feuilleton (vgl. hierzu Haller, 2002, S. 15f.).

Kritische Stimmen verurteilten diese thematische Erweiterung des Feuilletons als Verwässerung. Guernot Stegert greift dies in seiner Forschungsschrift «Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus der Presse» auf und fasst zusammen: «In den 70er und 80er Jahren weitete sich der Kulturbegriff ins Unkenntliche, meist aus den besten Absichten heraus» (Stegert, 1998, S. 8). Kultur wurde zu einem gesellschafts- und alltagsdurchdringenden Element, Hierarchisierungen von Hochkultur und Breitenkultur wurden aufgelöst. Eine konkrete Definition des Kulturbegriffs stellte kein einfaches Unterfangen mehr dar, zog die Kultur sich doch fortan quer durch die Gesellschaft. Stegert stützt sich in seiner Argumentation auf den Kulturtheoretiker Hilmar Hoffmann, der in seiner Publikation «Kultur für alle» in den späten 1970er Jahren eine Gleichstellung von Kultur und Zivilisation forderte (Hoffmann, 1981). Hoffmann plädierte für eine «Kultur als Lebenspraxis» (zit. nach Stegert, 1998, S. 9) und definierte Kultur und Künste folgendermassen: «Kultur ist ein System, das einer Gesellschaft ihre unverwechselbare Gestalt gibt [...]. Die Künste [...] sind *ein* wichtiger Bereich neben anderen» (Hoffmann, 1985, S. 126; zit. nach Stegert, 1998, S. 9, Hervorhebung im Original).

Hoffmanns breiter Kulturbegriff zeigt, welchen Prozess die Begrifflichkeit über die Jahre hinweg durchlaufen hat. Nachdem Kultur im Sinne von Hochkultur eine lange Tradition in Anbindung an entsprechende Institutionen – Theater, Konzerthäuser, Museen – hatte, wandelte sie sich in den letzten fünf Jahrzehnten zu einem Ausdruck von Gesellschaft, von Demokratie, von alltäglicher Ästhetik. Hoffmanns Perspektive, sowie auch jene mehrerer Theoretiker zu seiner Zeit zeigt, wie Guernot Stegert treffend zusammenfasst, «wie vielfältig, situations- und interessegebunden [sic.] der Kulturbegriff in der Geschichte verstanden und verwendet wurde» (Stegert, 1998, S. 10). Kunst und Kultur können also prinzipiell alles sein, was von einer bestimmten Öffentlichkeit zu einer bestimmten Zeit als das gesehen wird.

Ebenso wandelbar wie der Kulturbegriff erweist sich das entsprechende journalistische Genre. Lange Jahre war der Kulturjournalismus ein Genre der subjektiven, kompetenten, aber auch kompetitiven Kunst- und Kulturkritik, die sich an ein wissendes Bildungsbürgertum richtete. Mit dem gesellschaftlichen Wandel und der Wende der

Kultur zu einem Breitenphänomen stellen – und stellen sich bis heute – laufend neue Fragen an den Kulturjournalismus. Die wohl zentralste Frage hierbei: Sollte mit der Demokratisierung von Kultur auch ihre journalistische Reflexion allgemein zugänglich werden? Die Frage nach der Vergrößerung der Zielgruppe innerhalb der kulturjournalistischen Praxis wird oft diskutiert. In diesem Zusammenhang soll Jens Jessen zitiert werden, der in seinem Essay «Das Feuilleton: Fortschreitende Politisierung» darüber schreibt, dass das Feuilleton mit zunehmendem Anspruch an die Zugänglichkeit für alle dem Niedergang geweiht sei. Jessens pessimistische Haltung wird in dieser Arbeit nicht unterstützt, aber er formuliert das Problem adäquat: «Eine Opernkritik kann sich auf das Opernpublikum verlassen und darauf, dass dieses gewisse Einstiegskenntnisse mitbringt. Für Film, Theater, Popmusik usw. gilt das Gleiche; in all diesen Sparten gedeiht im Publikum ein wohlwollendes, teils hochgezüchtetes Spezialwissen. [...] Bedrohlich wird die Lage für das Rezensionenfeuilleton erst, wenn die Forderung nach allgemeiner Zugänglichkeit auch an dieses herangetragen wird» (Jessen, 2002, S. 38f.). Denn ein solch spezifisches journalistisches Genre für die Allgemeinheit verständlich, inhaltlich interessant und dennoch fachlich zu halten, ist nicht einfach umzusetzen.

Auf den Diskurs, mit welchen Ansprüchen sich der Kulturjournalismus heute konfrontiert sieht und wie sich dessen Zustand beschreiben lässt, soll an dieser Stelle nicht vertieft eingegangen werden. Die Ausgangslage, auf die sich diese Forschungsarbeit kurzgefasst stützt, ist die folgende: Das Genre des Feuilleton- bzw. Kulturjournalismus befindet sich seit seiner ersten Stunde im Wandel, immer in Wechselwirkung mit kulturellen und gesellschaftlichen Phänomenen und Bewegungen, sowie insbesondere in den letzten Jahren zunehmend abhängig von medialen Veränderungen.

2.3. Das Feuilleton als Sprache

In den für diese Arbeit konsultierten Abhandlungen zum Feuilleton als journalistische Form wird auch immer dessen sprachliche Erscheinung thematisiert. Es ist deshalb wesentlich, in einem kurzen Abschnitt auf das Feuilleton als spezifischen Sprachgebrauch einzugehen. Denn nicht nur durch Inhalt und Form unterscheidet sich der kulturelle Journalismus seit jeher von anderen Ressorts – auch Sprachwahl und Ausdrucksweise sind gewisse Alleinstellungsmerkmale des Feuilletons. Die beiden Publizistikwissenschaftler Emil Dovifat und Wilmont Haacke haben sich mit dem Feuilleton als Format

und als Sprache auseinandergesetzt. Ihre Forschung soll nachfolgend kurz zusammengefasst werden.

Emil Dovifat arbeitet den «Feuilletonismus» in seiner Publikation «Zeitungslehre» als «Stilform und journalistische Haltung» heraus (vgl. Dovifat, 1976, Nr. II S. 116f.). Er stellt dabei die gleiche These auf, die Haacke bereits einige Jahre früher formulierte: Die Ergebnisse des Feuilletonisierens, also die journalistischen Produkte, stellen immer auch eine Literaturform dar. Beide Wissenschaftler bilden hierfür eine einfache Formel: Ziel des Feuilletonisierens sei die Unterhaltung. Dafür seien vier essenzielle Grundpfeiler nötig: Ein alltäglicher Ausgangspunkt sowie eine Deutung dieser Begebenheit, was in einer persönlichen Sicht und in einem eigenen Stil geschieht. Dovifat umschreibt dies wie folgt: «Der Feuilletonismus ist eine journalistische Haltung, die Einzelheiten und Zufälligkeiten des Tages in menschlich persönlicher Betrachtung so treffend sieht und darstellt, dass Wesentliches und Allgemeingültiges anklingen und geistig wirksam werden» (Dovifat, 1976, S. 111). Im Feuilleton gehe der sprachliche Anspruch also weit über die nüchterne Berichterstattung hinaus. «Über das Handwerkliche hinaus will der Feuilletonist Künstler sein und wie ein Künstler sehen» (Haacke, 1952, S. 300).

Dovifat und Haacke sehen das Feuilleton als Mischform zwischen Berichterstattung und eigenständiger Kunst. Guernot Stegert weitet diese Definition in seiner Forschungschrift «Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus der Presse» aus, indem er die Feuilletonisierung von der Sprache löst und als Muster betrachtet. Er sieht den Akt des feuilletonistischen Schreibens auch als Mittel zur Alleinstellung: «Das Feuilletonisieren als Strategie wendet an, wer [...] schreibt, um dadurch vor allem besser zu unterhalten und sich [...] erfolgreicher zu profilieren als dies durch einen anderen Stil möglich wäre. Auf diese Weise sollen die Beiträge über die bloße Information hinaus einen Eigenwert erhalten [...]» (Stegert, 1998, S. 228). Das Feuilleton ist gemäss Stegert also eine Plattform, eine Strategie, die den Schreibenden zu einer individuellen Profilierung dient, was im allgemeinen Teil einer Zeitung weniger möglich sei. Stegert greift hierfür das Beispiel der Kolumne auf: «Ein persönlicher Ton in der Sprache, ein Foto des Journalisten [...] sollen Nähe suggerieren, wo massenmediale Distanz empfunden wird» (Stegert, 1998, S. 271).

In der Essenz sind sich Dovifat, Haacke und Stegert einig: Das Feuilleton bewegt sich an der Schnittstelle von Journalismus, Literatur und Kunst. Die Schreibenden haben einen höheren Anspruch an ihren Text als die reine Informationsvermittlung und suchen nach einem individuellen Ausdruck. Das Feuilleton als Genre, als Sprache, als Strategie: Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen immer direkt auf Form und Inhalt des Feuilletons auswirken. Gleichermassen aber hat das Feuilleton in der Wechselwirkung auch Veränderungen im Kulturbegriff mitgeprägt.

2.4. Musikfeuilleton früher und heute

Die vorliegende Arbeit wird sich im Speziellen mit Formaten im Musikjournalismus, konkreter der klassischen Musik, auseinandersetzen. Es soll deshalb an dieser Stelle ein kurzer Exkurs auf das spezifische Subgenre des Musikfeuilletonismus folgen. Relevante Sekundärliteratur hierzu ist insbesondere die Monografie «Die Anfänge des Musikfeuilleton» von Ulrich Tadday (Tadday, 1993) sowie das Instruktionswerk «Musikjournalismus» von Herausgeber Peter Overbeck (Overbeck, 2022).

Die meisten Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts waren stark von gelehrtem Charakter. Dadurch trat die frühe Musikkritik anfänglich mehr theoretisch in entsprechend fachlich ausgerichteten Journalen in Erscheinung als in praktisch orientierten Formaten wie Werk- und Aufführungskritiken. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann die Musikkritik neben ihrer theoretisch-ästhetischen auch stärker ihre soziale Funktion wahrzunehmen: berichtend, bildend, kritisierend. Mit der Ausbildung dieser zweiten Funktion kam es gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Trennung der Musikkritik zwischen der Tages- und Fachpresse. Während die Kritik im Feuilleton ihrer sozialen Funktion Rechnung trug, diskutierte man in der Fachpresse über Ästhetik und Theorie.

Diese fachliche Musikkritik erlebte eine erste Blüte im frühen 19. Jahrhundert, als Persönlichkeiten wie E.T.A. Hoffmann, Robert Schuman oder Adolf Bernhard Marx sich mit Musik ihrer Zeit befassten, in Texten von meist hoher literarischer Qualität.

Worüber in frühen Musikfeuilletons berichtet wurde, analysiert Ulrich Tadday umfassend in seiner Schrift «Die Anfänge des Musikfeuilletons» (Tadday, 1993). Er entnimmt sämtliche relevanten Inhalte in einschlägigen Publikationen («Zeitung für die elegante

Welt», «Allgemeine musikalische Zeitung», «Morgenblatt für gebildete Stände» u.a.) von 1801 bis 1815. Er stellt im Diskurs dieser Zeit eine starke Dominanz der Gattung der Oper fest, was anschaulich auf die damalige Bedeutung von Opern- und Theaterhäusern verweist, in denen sich das aufstrebende Bürgertum gerne ausser Haus zeigte und unter die Leute mischte. Den Texten zur Oper folgen Konzertberichterstattungen von öffentlichen Instrumental- und Vokalkonzerten. Seltener zur Sprache kamen Komponisten und Interpreten sowie spezifische Instrumente.

Tadday schliesst aus seiner Analyse, dass sich die frühe Musikkommunikation lange an eine relativ kleine und elitäre Schicht richtete: «Gemessen am grossen Publikum war dieses Niveau musikalischer Bildung in Deutschland um 1800 niedrig, obwohl die Kommunikation nicht einer gewissen Eloquenz entbehrte, die sich auch im Kritikerjargon niederschlug, was dem Feuilleton aber zusätzlich angelastet wird» (Tadday, 1993, S. 171).

Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts verschob sich das Konzertwesen allmählich von geschlossenen Kontexten in öffentliche Räume, womit sich auch der Musikjournalismus zu einem Genre entwickelte, das sich in neu gegründeten Journalen an ein breiteres Publikum richtete (vgl. hierzu Overbeck, 2022, S. 18 sowie Reus & Naab, 2014, S. 108). Musikjournalisten begründeten den Diskurs, animierten die Auseinandersetzung mit Musik, vermittelten Kenntnisse und bewarben den Besuch von Konzerten. Dies nicht nur zum Gefallen von Komponisten, wie sich aus einem Brief von Ludwig van Beethoven an seinen Verlag Breitkopf & Härtel im Oktober 1811 herauslesen lässt: «Das Oratorium 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 [...]» (zit. nach Reus, 2019, S. 274).

Kritikern wurde – zumindest seitens der Musikschaftenden – lange Zeit keine Fachkompetenz zugetraut: Wer selbst nicht komponierte konnte ja kaum ausreichend fachlich über ein Werk urteilen. Da Kritiken in den Feuilletons aber eine immer breiter werdende Zielgruppe ansprachen, konnte eine negative Kritik grosse Folgen haben – so sind Äusserungen wie jene von Beethoven nicht nur Polterei, sondern auch Ausdruck

des Unbehagens. Denn gegen Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich der Musikjournalismus zu einem genuinen Teil des Feuilletons entwickelt, begleitete das Musikleben tagesaktuell und richtete sich bildend und berichtend an ein breites Publikum (vgl. hierzu Reus, 2019, S. 293).

Um schliesslich die Brücke zum heutigen Musikjournalismus zu schlagen, ist die Erwähnung von Eduard Hanslick (1825-1904) unumgänglich. Hanslick war seinerzeit einer der einflussreichsten Musikkritiker und hat den Musikjournalismus bis in die Gegenwart stark geprägt. Er schrieb regelmässig Interpretationskritiken für die «Wiener Musikzeitung», später auch für zahlreiche weitere Blätter. Hanslicks Musikkritik war ein Spielfeld der Polemik und adressierte ein breites, nicht-akademisches Medienpublikum. Gleichzeitig verfolgte Hanslick in seinem Genre einen stark intellektuell-analytischen Ansatz und steht damit für die Rückkehr des Akademismus in den Musikjournalismus. Für Texte in den Tageszeitungen bedeutete dies fortan einen Spagat zwischen Expert:innentum und Publikumsnähe, zwischen Fachterminologie und Nahbarkeit. In diesem Spannungsfeld bewegt sich der Klassikjournalismus bis heute.

3. Formate im Klassikjournalismus heute

Ziel des Forschungsbegehrens in dieser Masterarbeit ist, einen aktuellen Überblick über journalistische Formate im Bereich der klassischen Musik zu erheben und darauf gestützt Aussagen zu Best-Practice-Beispielen zu machen. Ausgangspunkt für dieses Anliegen ist die sich stark verändernde Medienlandschaft, insbesondere im geschriebenen Journalismus: Medienhäuser orientieren sich weg von Print hin zu Online, weg von vertieften Recherchen hin zu kürzeren Formaten. Immer stärker liegt der Fokus in der Wirkungsmessung auf den Klickzahlen im Online-Bereich, während Print-Abonnenten nur noch wenig Stellenwert beigemessen wird. Gerade die Kulturteile von Publikationen können in der Konkurrenz mit Aktuellem und Gesellschaftlichem kaum mithalten.

Aufgrund dieser Ausgangslage wird für die vorliegende Masterarbeit folgende zentrale Forschungsfrage formuliert: Mit welchen Formaten agiert der Klassikjournalismus heute, wie positioniert sich das journalistische Genre und an welche Zielgruppen ist es gerichtet?

Um Aussagen über die Positionierung und Inhalte des spezifischen Genres des Klassikjournalismus tätigen zu können, wird in einem ersten Schritt die Sammlung und Analyse eines möglichst aktuellen Querschnitts von Beiträgen angestrebt. Für einen in sich geschlossenen Quellenkorpus sind Eingrenzungen nötig. Es wird deshalb auf eine spezifische Klassik-Veranstaltung mit medialer Ausstrahlung in den gesamten deutschsprachigen Raum fokussiert. So kann sämtliche hierzu publizierte Berichterstattung im geschriebenen Journalismus sowie im Radio gesammelt werden.

Die Kategorisierung und Analyse der Quellen wird mittels einer inhaltlichen Literaturanalyse vorgenommen. Es wird erwartet, dass mit der Textanalyse die zentrale Forschungsfrage beantwortet werden kann, darüber hinaus werden Aussagen zu entsprechenden Folgefragen erhofft: Spielen traditionelle Formate wie Rezensionen und Analysen noch eine Rolle? Werden neue Formate entwickelt und ausprobiert? Welche ist die Rolle der Journalist:innen im Kontext der klassischen Musik und Oper?

In einem zweiten Teil dieses Forschungsbegehrens werden Erkenntnisse und Fragen aus der Textanalyse mit Expert:innen aus dem Bereich des Klassikjournalismus diskutiert.

Theresa Beyer, Leiterin Musikredaktion beim Radio SRF2 Kultur und Jan Brachmann, Musikredaktor bei der «Frankfurter Allgemeine Zeitung», werden zu ihren Positionen, Erfahrungen und Perspektiven auf das journalistische Genre und zu den Ergebnissen der im ersten Forschungsteil vorgenommenen Textanalyse befragt. Die beiden Forschungsteile sollen zusammen schliesslich in Antworten auf die Forschungsfrage und neue Ideen münden – für die eigene journalistische Arbeit, bestenfalls auch für jene von anderen Journalist:innen, die im selben Kontext tätig sind.

3.1. Eingrenzung der Quellen: Bayreuther Festspiele 2022

Noch sind Beiträge zu klassischer Musik regelmässig in Tages- und Wochenzeitungen sowie in Fernsehen und Radio präsent. Naheliegenderweise sind dies oft Berichte mit unmittelbarer Verknüpfung mit stattfindenden Veranstaltungen – Konzerte, Opernpremierer, Festivals. Meist sind es Inhalte, deren Ausstrahlung durch die lokale, regionale oder nationale Zielgruppe der einzelnen Medien eingegrenzt ist.

Das Ziel dieser Masterarbeit ist jedoch, über den eigenen Tellerrand hinauszuschauen. Soll also ein Querschnitt über Formate im Klassikjournalismus im gesamten deutschsprachigen Raum erhoben werden, ist es deshalb zielführend, eine Veranstaltung mit internationaler Medienresonanz zu suchen.

Hierfür kommen einige Veranstaltungen in Frage – es gibt weiterhin Festivals, Festspielwochen und Institutionen von internationalem Renommee, deren Tätigkeiten von Medien über die Landesgrenzen hinaus begleitet werden: Sei es das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker, die Eröffnung des Lucerne Festivals oder der Auftakt zu den Salzburger Festspielen. Kaum etwas kommt jedoch vom gesellschaftlichen, historischen und künstlerischen Zündstoff her an die Richard-Wagner-Festspiele in Bayreuth heran.

Der Komponist Richard Wagner (1813-1883) kannte keine Kompromisse. Um einen Teil seines gross angelegten Gesamtœuvres würdig aufführen zu können, verfolgte er seine Idee bis zur Realisierung eines eigenen Festspielhauses. So fanden 1876, vier Jahre nach der Grundsteinlegung, die ersten Richard-Wagner-Festspiele im Festspielhaus auf dem «Grünen Hügel» in Bayreuth statt.

Schon zeitlebens, aber vor allem bis heute, sorgt Richard Wagner für Diskussionen: Er war ein selbstüberhöher, ideologisch getriebener, intriganter und offenkundig

antisemitischer Komponist, der post mortem von Hitler zum deutschen Nationalkomponist ernannt wurde.²

Wagners Nachfahr:innen halfen der Sache nicht gerade: Sein Sohn Siegfried und dessen Frau Winifred, die die Bayreuther Festspiele nach dem Tod des Komponisten weiterführten, bauten eine freundschaftliche Beziehung zu diversen Exponenten des deutschen Nationalsozialismus auf. Im Haus Wahnfried, das Richard Wagner ebenso wie das Festspielhaus eigens in Bayreuth erbauen liess, hiess das Ehepaar die unlauteren Personen regelmässig willkommen.

Familie Wagner hatte sich nach dem Zweiten Weltkrieg einem Entnazifizierungsverfahren zu unterziehen (vgl. hierzu Hamann, 2002). Die Bayreuther Festspiele aber überstanden die Krise und finden seit 1951 – mit Ausnahme der pandemiebedingten Pause im Jahr 2020 und einer eingeschränkten Durchführung im Jahr 2021 – alljährlich auf dem «Grünen Hügel» in Bayreuth statt.³

Kaum eine Institution hat eine vergleichbar lange Historie, die sich ausschliesslich dem Werk eines einzigen Komponisten widmet. Es gehört längst zur Tradition, dass alljährlich eine Neuinszenierung einer Oper von Wagner zur Aufführung kommt. Das Ganze hat hohen Prestigewert: Der Regieauftrag gleicht fast einer Adellung, die musikalische Leitung markiert einen Höhepunkt im Dirigent:innen-Lebenslauf (man bemerke: Oksana Lyniv war 2021 die erste Frau am Dirigierpult). An Tickets für eine der Aufführungen im Festspielsommer zu gelangen war bis vor Corona mit jahrelangen Wartefristen verbunden (ob die Nachfrage mittelfristig wieder auf das vor-pandemische Niveau ansteigt, bleibt noch zu beobachten).

Die Bayreuther Festspiele sind insofern eine Institution, die – in ihrer künstlerischen Ausrichtung gleichbleibend – den ganzen Wandel der Medienberichterstattung, wie er in den einleitenden Kapiteln umrissen wurde, überdauert hat. Alljährlich gelangt eine Auswahl von Richard Wagners Gesamtwerk in neuer Form auf die Bühne, alljährlich

² Für eine weiterführende biografische Lektüre zu Richard Wagner sei die Monografie «Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit» von Dieter Borchmeyer empfohlen (Borchmeyer, 2013).

³ Über die Bayreuther Festspiele berichtet die zweibändige Monografie «Die Geschichte der Bayreuther Festspiele» von Oswald Georg Bauer ausführlich (Bauer, 2016).

wird auf die eine oder andere Art darüber berichtet. Gerade diese Konstanz macht die Bayreuther Festspiele für die Betrachtung des medialen Spiegels besonders interessant.

Die vorliegende Arbeit rückt entsprechend die medialen Beiträge zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2022 in den Vordergrund. Die Festspiele wurden am 25. Juli 2022 mit Wagners «Tristan und Isolde» in einer Neuinszenierung des deutschen Regisseurs Roland Schwab eröffnet, bevor im weiteren Festspielverlauf eine Neuinszenierung des kompletten vierteiligen Epos «Der Ring des Nibelungen» präsentiert wurde. In der Berichterstattung zeigt sich, dass sowohl die Eröffnung als auch der neuinszenierte «Ring» ein grosses mediales Interesse auslöste. Trotzdem, oder gerade zugunsten einer gezielten Eingrenzung der Quellen, wird für den Analyseteil dieser Arbeit ausschliesslich auf die Berichterstattung zur Festpieleröffnung fokussiert.

3.1.1. Tristan und Isolde – eine kurze Werkeinführung

Wie später vertieft ausgeführt wird, weisen die analysierten Quellen einen hohen Anspruch an fachliches Vorwissen aus. Es wird deshalb an dieser Stelle für sinnvoll erachtet, einen kurzen Abriss über den Schaffenskontext und den Inhalt der Oper «Tristan und Isolde» zu geben.

Richard Wagner hielt sich als Exilant nach der Deutschen Revolution 1848 in Zürich auf, als er sich mit «Tristan und Isolde» zu beschäftigen begann. Er fand in dieser Zeit Inspiration in Arthur Schopenhauers Philosophie, die besagt, dass der Mensch von fortwährenden, unerfüllbaren Wünschen getrieben wird. Das führt gemäss Schopenhauer zum Elend des Menschen, während die Welt eine unerkennbare Realität repräsentiert. Wagner befand sich in dieser Gedankenwelt, als er das mittelalterliche Tristan-Epos zu einer musiktheatralischen Form adaptierte.

Ausgangslage für die Handlung von «Tristan und Isolde» ist, dass Tristan, Neffe des Königs von Cornwall, den Verlobten der irischen Königstochter Isolde enthauptet hat. Trotzdem – und trotz der Erzfeindschaft Irlands mit dem Cornwall'schen Königreich – hat Isolde Tristan das Leben gerettet und sich dabei in ihn verliebt. Hier setzt die Oper an: Tristan erwidert Isoldes Gefühle, forciert jedoch aus Pflichtgefühl die Zwangsverheiratung Isoldes mit Marke, König von Cornwall.

Die Frau sieht in ihrer Demut und Verzweiflung nur noch den Ausweg, sich und Tristan das Leben zu nehmen. Die beiden trinken einen vermeintlichen Todestrank. Dabei gestehen sie sich ihre verbotene Liebe in der Überzeugung, durch den Trank bald im Tode vereint zu sein. Der Trank aber wirkt nicht: Gequält von der unerfüllten Sehnsucht nach einander müssen Tristan und Isolde weiterleben.

In den Vordergrund der Oper rückte Wagner – für die Musiktheatergeschichte wegweisend – die Emotionen und Gedanken der Protagonist:innen. Und zwar so stark, dass das von ihm als «Handlung in drei Aufzügen» benannte Werk kaum eine nennenswerte Handlung aufweist. Wagner stellt im Werk die Liebe als Utopie dar: «O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, dass ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoss, löse von der Welt mich los!» singt das Liebespaar im zweiten Aufzug. Die Liebe ist aber nur dank einer zweiteiligen metaphysischen Welt möglich: Der Tag bildet das Reich des Bewusstseins ab, die Nacht hingegen ermöglicht das Einswerden miteinander und in der Liebe.

Nicht nur mit der bis dahin unbekanntem Auslegung der Handlungsebene auf die emotionale Innenwelt der Protagonist:innen ging Richard Wagner neue Wege. Auch musikalisch erweiterte er den bisherigen musikalischen Spielraum. Wagner überschritt jegliche harmonischen Grenzen seiner Zeit, arbeitete mit erweiterter Harmonik bis hin zu Chromatik. Er sprengte zudem sämtliche formalen Vorgaben und verzichtete gänzlich auf Zäsuren. Wo also seine Vorgänger klare Nummern komponierten – Arien, Rezitale, Zwischenspiele, dazwischen jeweils kurze musikalische Pausen – schlug Wagner einen ungebrochenen musikalischen Bogen von Anfang bis Schluss. Damit gab er der Musik und dem Orchester eine bis anhin nicht gekannte Entfaltungsmöglichkeit und Selbständigkeit.⁴

⁴ Für eine weiterführende Lektüre zum Werk «Tristan und Isolde» sowie dessen Entstehung sei an die Enzyklopädie Musik in Geschichte und Gegenwart (Geck et al., 2022), den Theaterführer im Taschenformat zum Werk (Stemmler, 1993) oder den Band zu «Tristan und Isolde» aus der Reihe wagnerspectrum (Bermbach & Mertens, 2005) verwiesen.

3.2. Methodik

Die Forschungsfrage dieser Masterarbeit soll mittels einer inhaltlichen und formalen Analyse eines in sich geschlossenen Quellenkorpus beantwortet werden. Das wissenschaftliche Vorgehen orientiert sich hierbei an verschiedenen literaturanalytischen Ansätzen.

In einem ersten Schritt geht es um die systematische Dokumentation der Quellensuche, welche primär an zwei Grundlagenwerke in der systematischen Literaturrecherche anknüpft: Jane Webster und Richard T. Watsons Artikel «Analyzing the Past to Prepare for the Future – Writing a Literature Review» (Webster & Watson, 2002) und den wissenschaftlichen Beitrag «Reconstructing the Giant – On the Importance of Rigour in Documenting the Literature Search Process» von Jan vom Brocke u.a. (vom Brocke et al., 2009).

Für die im zweiten Schritt getätigte inhaltliche Analyse der Quellen ist die in diesen beiden Forschungspapers vorgestellte, rein systematische Literaturanalyse zu starr ausgelegt. Ziel der inhaltlichen Analyse soll schliesslich sein, die vorhandenen Quellen in Form, Inhalt, Sprachgebrauch und Duktus sowie in ihrem Kontext und ihrem Zielpublikum zu erfassen. Die Methodik zur inhaltlichen Analyse der Quellen bedient sich in der vorliegenden Arbeit deshalb eher «freieren» Methoden, angelehnt an Ansätze der historischen Diskursanalyse nach Achim Landwehr (vgl. hierzu Landwehr, 2018, S. 107f.) sowie kulturwissenschaftliche Ansätze, wie sie im Werk «Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse» von Ansgar und Vera Nünning (Nünning et al., 2010, S. 293ff.) zusammengefasst sind.

3.2.1. Systematische Literaturrecherche nach vom Brocke/Cooper

«Researchers are not fully aware of the importance of rigorously documenting the literature search», halten vom Brocke et al. in ihrem Forschungspaper fest (vom Brocke et al., 2009, S. 8). Sie betonen deshalb, dass eine Literaturrecherche nur dann wissenschaftlich valid ist, wenn das Kriterium der Nachvollziehbarkeit gegeben ist. Um also eine Reproduzierbarkeit der Recherche zu gewährleisten, ist eine systematische und klare Dokumentation des Suchhergangs unerlässlich.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die von vom Brocke et al. und insbesondere auch die bei Webster und Watson beschriebene Systematik primär auf den

wissenschaftlichen Kontext ausgelegt ist. Die Autor:innen gehen von wissenschaftlichen Texten aus, die ihrerseits wiederum weitere Fachliteratur zitieren und somit eine mehrstufige Suche («backward» und «forward search», (vgl. Webster & Watson, 2002, S. xvi)) voraussetzen. Dieses mehrstufige Rechercheverfahren ist im Falle der vorliegenden Recherche weniger zentral, da sich diese ausschliesslich auf journalistische Beiträge im Kontext eines spezifischen Anlasses konzentriert.

Trotzdem ist die Systematik sinnvoll auf das eigene Vorgehen übersetzbar, vor allem hinsichtlich der sauberen Dokumentation der Suchschritte. Denn wenn die Vorgehensweise sowie Gründe für eine allfällige Eingrenzung nachvollziehbar sind, kann dies in einem zweiten Schritt als Grund herangezogen werden, falls eine Literaturrecherche nicht abschliessend, sondern innerhalb gegebener Parameter selektiv verläuft (vgl. hierzu vom Brocke et al., 2009, S. 9).

Vom Brocke et al. schlagen vor, für die Konzeptualisierung der Quellensuche nach der Taxonomie von Harris M. Cooper (Cooper, 1988) vorzugehen. Cooper unterteilt dieses Vorgehen in sechs Stufen:

Tabelle 1: Taxonomie nach Harris M. Cooper (1988), übernommen und übersetzt aus vom Brocke et al. 2009, S. 9.

Charakteristika	Kategorien			
1. Fokus	Forschungsergebnisse	Forschungsmethoden	Theorien	Praktiken oder Anwendungen
2. Ziel	Integration		Kritik	Identifikation zentraler Aspekte
3. Perspektive	Neutrale Darstellung		Haltung einnehmend	
4. Umfang	Umfassend	Umfassend, mit selektiver Auswahl	Repräsentativ	Zentral oder entscheidend
5. Organisation	Historisch		Konzeptuell	Methodisch
6. Zielgruppe	Fachlich Gelehrte	Grundlegend Gelehrte	Praktiker und politische Entscheidungsträger	Allgemeine Öffentlichkeit

Auf das eigene Forschungsprojekt lässt sich Coopers Taxonomie wie folgt übertragen:

1. Fokus: Praktiken oder Anwendungen

Die vorliegende Arbeit fokussiert in der Literaturrecherche auf journalistische Beiträge zu einem bestimmten Thema – konkret: Die Berichterstattung rund um die Eröffnung

der Bayreuther Festspiele 2022 mit der Neuinszenierung der Oper «Tristan und Isolde» unter der Regie von Roland Schwab. In den Quellenkorpus aufgenommen werden sowohl Beiträge aus Print- und Online-Medien als auch Radiobeiträge aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Es geht in der Recherche initial um einen gesamthaften Überblick der publizierten Beiträge. Für die inhaltliche Analyse wird anhand inhaltlicher und formaler Kriterien eine aussagekräftige Auswahl aus dem Quellenkorpus getroffen.

2. / 3. Ziel und Perspektive: Identifikation zentraler Aspekte und Kritik

Ziel der Literaturrecherche und -analyse ist, die ausgewählten Quellen auf Form, Stil und Inhalt zu untersuchen. Eine neutrale, text- und kontextbezogene Analyse geht somit voraus, während anschliessend auch Betrachtungen und Beurteilungen hinsichtlich der Wirkung auf ein Zielpublikum formuliert werden. Dies impliziert, was gemäss Cooper unter Punkt 3) definiert werden muss: Die Analyse geschieht aus einer Perspektive, die auf der ersten Ebene der Textanalyse sachlich, auf der zweiten Ebene aber klar kommentierend und subjektiv ist.

4. / 5. Umfang und Organisation: repräsentativ und konzeptuell

Die Suche nach journalistischen Beiträgen wird möglichst umfassend vorgenommen, jedoch ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Aus dem Quellenkorpus wird in einem weiteren Schritt anhand formaler und inhaltlicher Kriterien eine reduzierte Anzahl relevanter Quellen entnommen, die schliesslich im Detail analysiert werden. Die Analyse wird konzeptuell organisiert, das heisst, dass die journalistischen Beiträge klar nach ihrem Inhalt gesucht werden, während Form und Medium vorderhand keine Rolle spielen bzw. dort explizit eine aussagekräftige Auswahl aus allen Formaten angestrebt wird.

6. Zielgruppe: Fachlich und grundlegend Gelehrte

Die Analyse der Quellen soll in die Formulierung von Best-Practice-Beispielen und Empfehlungen münden. Diese Resultate dürften Fachpersonen aus dem Feld des Klassikjournalismus, aber auch eine breitere Interessensgruppe im Bereich des Kulturjournalismus ansprechen.

3.2.2. Suchrahmen und Selektionskriterien

Die Suche nach einschlägigen journalistischen Beiträgen wird mittels einer umfassenden Online-Recherche bewerkstelligt. In einem ersten Schritt wird hierfür die Schweizerische Mediendatenbank⁵ konsultiert. Die Suche wird zeitlich eingegrenzt auf die Monate Juli bis September 2022: Da die Bayreuther Festspiele am 25. Juli begannen und am 1. September zu Ende gingen, ist eine mediale Berichterstattung mit Fokus auf den künstlerischen Inhalt realistisch während dieses Zeitraums zu erwarten. Mit dem Suchbegriff «Bayreuther Festspiele» werden während dieses Zeitraumes gut 300 Resultate verzeichnet, mit dem Begriffspaar «Tristan und Isolde» sind es 178 Treffer. Werden die beiden Schlagwortsuchen kombiniert, sind es noch 69 einschlägige Treffer. Diese werden manuell auf Inhalt und Duplikate überprüft, bevor sie in einer Exceldatei verzeichnet werden.

Die Schweizerische Mediendatenbank verzeichnet viele, aber nicht alle Titel, die für das recherchierte Thema von Nutzen sein könnten. So fehlen beispielsweise einige der grösseren deutschen Medienhäuser sowie sämtliche möglichen Radiobeiträge. Ein zweiter Suchdurchlauf wird deshalb direkt mittels Schlagwortsuche auf den Webseiten von folgenden Kanälen durchgeführt:

Radio: SRF, ORF, Radio BR, WDR, MDR, Deutschlandfunk

Medienhäuser: «Die Zeit», «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «Süddeutsche Zeitung»

Fernsehen: SRF, ARD, ZDF, ORF

Die Suche mit der Verschlagwortung «Bayreuther Festspiele» resultiert in 33 weiteren Beiträgen, die in die Quellenliste aufgenommen werden. Der Quellenkorpus verzeichnet somit schliesslich eine Gesamtzahl von 63 Beiträgen.

In einem nächsten Schritt werden die gesammelten Quellen auf ihre Inhalte überprüft und gemäss Ein- bzw. Ausschlusskriterien kategorisiert. Hierfür gelten nachfolgende Selektionskriterien.

⁵ www.smd.ch; Die Datenbank verzeichnet Artikel aus über 800 nationalen und internationalen Quellen – Print- und Online-Medien, Meldungen von Nachrichtenagenturen und TV-Beiträge – und wird täglich aktualisiert.

Exklusionskriterien:

- Keine Kurzmeldungen von Nachrichtenagenturen (sda, dpa, etc.)
- Keine Beiträge, die sich lediglich mit der Festspieleröffnung als Event (im Sinne der Sparten «People»/Boulevard) auseinandersetzen
- Keine Beiträge, die ausschliesslich auf Themen ausserhalb der Oper fokussieren

Inklusionskriterien:

- Beiträge aus dem Vorfeld der Festspieleröffnung, die sich thematisch mit der Oper «Tristan und Isolde» auseinandersetzen
- Beiträge, die Involvierte zeigen / porträtieren / interviewen
- Beiträge, die mit Fokus auf das Künstlerische über die Festspieleröffnung berichten

Nach dem ersten Überprüfen der gesammelten Quellen können in der Berichterstattung folgende, vom eigentlichen Forschungsfokus divergierenden, inhaltlichen Schwerpunkte festgestellt werden:

«Klatsch und Tratsch»: Viele Beiträge, darunter insbesondere aus dem Fernsehen, thematisieren die Bayreuther Festspiele primär aus dem Blickwinkel von «Klatsch und Tratsch». Es wird kommentiert, wer in welchem Kleid auftauchte, dass die Eleganz bei der Kleiderwahl der Gäste trotz der hohen Temperaturen nicht litt und dass Angela Merkel sichtlich entspannt auf dem «Grünen Hügel» zugegen war. Dies alles fällt unter das Ausschlusskriterium «People» und hat unter anderem zur Folge, dass in die engere Quellenauswahl kein Fernsehbeitrag aufgenommen wird.

Sexismus-Debatte: Kurz vor dem Beginn der Festspiele 2022 wurde publik, dass es in der Organisation zu Fällen von sexueller Belästigung gekommen war. Dies dominiert einen Teil der Berichterstattung zu den Bayreuther Festspielen deutlich. Insgesamt zehn Beiträge zu diesem Thema werden aus dem Quellenkorpus ausgeschlossen, da sie sich nicht mit dem kulturellen Aspekt der Festspiele auseinandersetzen.

Neuinszenierung «Ring des Nibelungen»: Viel mediale Aufmerksamkeit ging am Eröffnungsabend mit «Tristan und Isolde» vorbei zur Neuinszenierung des vierteiligen Opernepos «Der Ring des Nibelungen», die gesamthaft der junge Regisseur Valentin Schwarz realisierte. Beiträge ausschliesslich zu diesem Thema wurden schon bei der initialen Quellensuche herausgefiltert. Trotzdem befinden sich im Quellenkorpus noch

Beiträge, die zwar «Tristan und Isolde» erwähnen, sich aber dennoch schwergewichtig dem «Ring» widmen. Auffällig ist hierbei, dass es sich dabei vor allem Radiobeiträge handelt. Auch solche Beiträge werden aus dem Quellenkorpus ausgeschlossen. Es handelt sich um drei Radiobeiträge sowie einen längeren Text aus der «Zeit».

Zukunft der Festspielleitung: Die Festspielleiterin Katharina Wagner, Urenkelin von Richard Wagner, ist eine oft porträtierte und interviewte Person. Oftmals drehen sich die medialen Beiträge um ihre Person, ihren Führungsstil, die Corona-Jahre sowie um die Frage, wer die Festspiele nach ihr leiten wird, da sie vermutlich die letzte hierfür qualifizierte Person in der Wagner-Dynastie ist. Solche Beiträge werden nicht direkt aus dem Quellenkorpus ausgeschlossen, sondern auf ihre inhaltliche Ausrichtung überprüft und gegebenenfalls in die Auswahl der zu analysierenden Beiträge aufgenommen.

3.2.3. Quellenkorpus

Im Quellenkorpus befinden sich nach Anwendung obiger Ausschlusskriterien noch 25 Beiträge (Liste siehe Anhang 1), die sich inhaltlich klar in die engere Auswahl einfassen lassen. 9 thematisch eher weiter gefasste Beiträge, die unter keines der Ausschlusskriterien fallen, bleiben vorerst in «Reserve».

Zu den Beiträgen im Korpus lassen sich folgende Beobachtungen festhalten:

Medien: 3 Quellen sind ausschliesslich online einsehbar (Textformat), 13 Textbeiträge erschienen in einem Printmedium sowie auf dessen Online-Seite. Weitere 10 Beiträge waren im Radio hörbar und sind online weiterhin verfügbar.

Formate: 14 der 25 Quellen sind Rezensionen, dies vor allem in den schriftlichen Medien in Print und/oder Online. Des Weiteren befinden sich 4 Interviews/Porträts im Korpus, darunter 3 Radiosendungen und ein schriftlicher Beitrag. Von den übrigen 7 Beiträgen, die unter dem Sammelbegriff «Hintergrund» zusammengefasst wurden (davon 5 Radio/online und 2 Print/online), widmen sich 3 Beiträge der Festpieleröffnung, der künstlerischen Leistung sowie der Atmosphäre. 2 Beiträge in dieser Kategorie thematisieren die Eröffnung und nehmen dabei Bezug auf die allgemeine Festspiel-Stimmung (Schlagwort Reformstau und Sexismus-Skandal). In einem weiteren Radiobeitrag diskutiert ein Trio von Fachpersonen direkt am Eröffnungsabend das Erlebte. Und ein letzter

Beitrag bildet ein Streitgespräch zwischen dem Dirigenten Christian Thielemann und dem Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov über Wagner ab.

Schon nach dem ersten groben Überblick über die Quellen lässt sich zur zentralen Forschungsfrage eine These aufstellen: Nach wie vor spielt die Rezension eine grosse Rolle, die Beschreibung und Beurteilung der künstlerischen Leistung sind bei einer Neuinszenierung weiterhin von hohem Stellenwert. Mit Porträts wird punktuell ein Einblick in die Arbeit als Dirigent:in, Sänger:in oder Regisseur:in gegeben, während sich Hintergrundtexte meist übergreifenderen Themen mit gesellschaftlicher Relevanz widmen, so beispielsweise der Frage der Festspielleitung nach Katharina Wagner oder den Sexismus-Vorwürfen.

Diesem ersten Eindruck soll nun eine detaillierte und systematische Analyse folgen. In den nachfolgenden Kapiteln wird deren Systematik und Verlauf erläutert.

3.2.4. Kontextualisierung

Die von Brocke et al. empfohlene Methode, wie sie im Kapitel 3.2.1 umrissen wurde, dient dem Aufbau und der Dokumentation der Quellensuche in der vorliegenden Arbeit. Hinsichtlich der inhaltlichen Analyse und zugunsten der Beantwortung der Forschungsfrage ist die Systematik aber zu eindimensional. Die detaillierte Inhaltsanalyse der Quellen geschieht deshalb in Anlehnung an freiere Methoden aus der Kulturwissenschaft und der Hermeneutik.

Die kulturwissenschaftliche Literaturanalyse befasst sich mit der Frage, wie bei einer Inhaltsanalyse gleichzeitig auch die kulturelle Dimension eines Textes mitbetrachtet werden kann. Hierbei werden zwei sich ergänzende Analyseperspektiven angeraten: «close reading» und «wide reading» (vgl. hierzu Nünning et al., 2010, S. 293ff.). «Close reading» befasst sich mit der detaillierten Lektüre und Analyse eines literarischen Textes, während dabei textfremde Elemente – Theorien, Ideologien, Vorannahmen – ausgeblendet werden. Komplementär dazu befasst sich das «wide reading» mit der parallelen Lektüre anderer Texte im entsprechenden historischen oder kulturellen Kontext (Nünning et al., 2010, S. 294). Wie die Autor:innen in ihrem Buch festhalten, ist die parallele Berücksichtigung beider Perspektiven essenziell:

«Das Begriffspaar suggeriert, dass ein wirkliches close reading im Sinne eines tiefgehenden Verständnisses auch und gerade einzelner textueller und ästhetischer Zeichen, Elemente und Strukturen nicht möglich ist ohne ein gleichzeitiges Verstehen der in ihnen enthaltenen, durch sie repräsentierten oder von ihnen (mit) erzeugten kulturellen Vorstellungen.»

(Nünning et al., 2010, S. 293)

So ist der Analyseschritt des «close readings» ohne Einbezug des «wide readings» gar nicht möglich. Hierin spiegelt die Analysepraxis zentrale Ansatzpunkte der historischen Diskursanalyse wider. Achim Landwehr erörtert diese in seinem Lehrband «Historische Diskursanalyse» (Landwehr, 2018) detailliert. Landwehr begründet die Motivation der historischen Diskursanalyse in der Überzeugung, dass Wissen und Wirklichkeit die Folge eines gesellschaftlichen Konstruktionsprozesses sind und dass sich dies ausschliesslich in der breiten Betrachtung von Quellen zum untersuchten Thema erschliesst (Landwehr, 2018, S. 19). Der Kontext spielt gemäss Landwehr dabei eine wesentliche Rolle, und zwar in vier verschiedenen Dimensionen (vgl. hierzu Landwehr, 2018, S. 107f.):

- Situativer Kontext: Autor:in, Ort, Erscheinungsdatum, Medium
- Historischer Kontext: gesellschaftliche, politische, kulturelle Umgebung
- Institutioneller Kontext: Bedingungen
- Medialer Kontext: Medium, in dem der Beitrag erschienen ist, bspw. Zeitschrift, online-Journal, Radio, Fernsehen

Da es sich bei der vorliegenden Forschungsarbeit um einen aktuellen Quellenkorpus innerhalb eines klar umrissenen situativen Kontextes handelt, sind die beiden ersten Parameter – der situative und der historische Kontext – gegeben. Diesen Parametern wird in der Analyse deshalb weniger Aufmerksamkeit gewidmet. Wichtig zu betrachten sind in der vorliegenden Arbeit insofern vorwiegend der institutionelle und der mediale Kontext.

3.2.5. Textanalyse

Angelehnt an diese Forschungsmethoden wird für die Analyse der medialen Beiträge zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2022 ein Analyseraster mit zentralen

Fragestellungen entworfen. Für die Erarbeitung der detaillierten Forschungsfragen dient insbesondere Achim Landwehrs Leitfaden zur historischen Diskursanalyse (vgl. Landwehr, 2018, S. 112ff.).

Zur Textanalyse ist vorab zu bemerken, dass ihr Ziel explizit nicht ist, die Beiträge auf ihre grammatikalischen und lexikalischen Details zu überprüfen. Eine solche Analyse würde an der Forschungsfrage vorbeiziehen. Das Raster folgt deshalb vielmehr einer Textlektüre auf höheren, eher im Makrobereich angesiedelten Ebenen. Die Betrachtung der Beiträge soll Aussagen über den Kontext (medial und institutionell, vgl. vorangehendes Kapitel), das Format, den Sprachgebrauch, das Zielpublikum, den inhaltlichen Fokus, die Haltung der Autor:innen sowie die Wirkung auf die Leser:innen ermöglichen. Mit dem Frageraster wird im übertragenen Sinn immer weiter hineingezoomt: Form, Inhalt, Text, Wort. Die kleinräumigste Ebene, die betrachtet wird, ist deshalb die Wortebene, weil auf dieser Auffälligkeiten zu Fachvokabular, Fremdwörtern oder Neologismen festgestellt werden können. Abschliessend richten sich im Raster einige Fragen an den Kontext und die Wirkung der Beiträge.

Das Frageraster, nach dem die qualitative Textanalyse in dieser Arbeit erfolgt, ist in Tabelle 2 auf der nächsten Seite abgebildet.

Mit dem Analyseraster wird ein Exceldokument angelegt, in dem neben den Fragen direkt pro Quelle eine Spalte zur Verfügung steht. Die Quellen werden hierfür nach ihren Formaten (Rezension – Porträt – Hintergrund) gruppiert und mit einem jeweils eigenen Registerblatt versehen. Dies ermöglicht den direkten Vergleich von formal Gleichem. Die Excel-Mappe befindet sich im Anhang 2. Auch die nachfolgende Auswertung wird anhand der gruppierten Formate strukturiert.

Tabelle 2: Frageraster zur Textanalyse

Thema	Titel
	Lead
	Worum geht es im Beitrag?
Formale Ebene	Um welche Textart handelt es sich?
	In welchem Medium erscheint der Beitrag?
	Wer hat den Beitrag verfasst? (Autor:in, mit welchen Qualifikationen)
	Wie lange ist der Beitrag?
	Welche gestalterischen und medialen Mittel nutzt der Beitrag?
Inhaltsebene	Wie verhalten sich Titel und Lead zum Inhalt?
	Auf wieviel Vorwissen stützt sich der Beitrag?
	Was wird im Text erläutert?
	Worauf wird im Text verwiesen (Personen/Themen/...)?
	Was ist die Position der/des Autor:in?
	Welcher Dramaturgie folgt der Text?
Textebene («close reading»)	Was fällt bezüglich Satzlänge, Satzart auf?
	Gibt es Auffälligkeiten auf Wortebene (Wiederholungen, Abkürzungen...)?
	Wie ist der Beitrag verfasst (Duktus, Satzlänge, Jargon, Metaphern)?
	Welches sind die rhetorischen Merkmale?
	Welches sind zentrale Merkmale in der Haltung des Beitrags (moralisch, subjektiv, deskriptiv)?
Wortebene	Welche Neologismen, Fachwörter, Dialekte, Anachronismen kommen vor?
Kontextebene («wide reading»)	Wie ist der Beitrag verfügbar? (Paywall, Archiv, ...)
	Womit ist der Beitrag verlinkt?
Wirkung	Zugehörigkeit vs. Abgrenzung
Stellungnahme	Persönliche Meinung: Bietet der Text einen Erkenntnisgewinn für mich und Lesende?

3.3. Analyse und Auswertung

Der erste Eindruck, der im Kapitel 3.2.3 bereits angetönt wurde, erhärtet sich bei der detaillierten Durchsicht der Quellen: Nach wie vor wird in der Berichterstattung zu klassischer Musik – dies zumindest abgeleitet aus dem Querschnitt des vorliegenden Quellenkorpus – in erster Linie mit dem Format der Rezension gearbeitet. Dabei zeigen sich unterschiedliche Herangehensweisen: Vom Anspruch, subjektiv, aber sachlich zu bleiben bis hin zur Freiheit, einen Anlass mit eigener, humorvoller Feder zu beschreiben. Dabei werden ungleiche Vorkenntnisse vorausgesetzt, generell aber ist das Format nicht an ein themenfremdes Publikum gerichtet. Eine genauere Auseinandersetzung mit dem Format folgt im ersten Unterkapitel 3.3.1 dieses Auswertungsteils.

Interviews mit produktionsbeteiligten Personen erfüllen generell die Aufgabe, einen Blick hinter die Kulissen zu bieten. Drei der vier analysierten Beiträge dieser Gattung wurden vom Radio BR Klassik geführt, das als Standortradio für die Region rund um Bayreuth vermutlich einen konkreten Medienauftrag im Sinne einer Medienpartnerschaft oder zumindest ein grösseres Interesse an der vertieften Berichterstattung hatte als die weiträumigeren, teils internationalen Medien. Aussagen zur Betrachtung dieses Formats folgen im Unterkapitel 3.3.2.

In der Kategorie der «Hintergrund»-Beiträge wird festgestellt, dass in erster Linie mit einem Aufhänger ausserhalb der künstlerischen Arbeit gearbeitet wird – sei es über die kurz vor der Festspieleröffnung kommunizierten sexistischen Übergriffe oder über die Frage, wer nach Katharina Wagner die Festspielleitung übernehmen wird. Beiträge in dieser Kategorie sind meist eher oberflächlich gehalten und erfüllen die Aufgabe, dem Zielpublikum einen groben Überblick und ein Stimmungsbild über die Festspiele zu geben. Details dazu folgen im Unterkapitel 3.3.3.

Thematisch breiter angelegte oder generell kreativere Formate konnten schliesslich im Quellenkorpus nur wenige verzeichnet werden. Es bleiben zwei Beiträge, die im letzten Unterkapitel aufgezeigt werden: Ein Streitgespräch über Wagner sowie ein grösserer Themenbeitrag über die Bedeutung der Buhufe aus dem Publikum bei Premieren oder Konzerten. Interessant ist bei diesen Beiträgen, dass sie in überregionalen Medien erschienen sind, terminlich freier und nicht gebunden an eine vertiefte

Auseinandersetzung mit dem Anlass oder eine inhaltliche Rezension. Mehr dazu folgt im Unterkapitel 3.3.4.

3.3.1. Rezensionen

Von den 14 sich im Quellenkorpus befindenden Rezensionen wurden deren 11 mittels des inhaltlichen Fragebogens analysiert. 3 Beiträge der Gattung weisen weniger als 3000 Zeichen auf und wurden deshalb als nicht aussagekräftig eingestuft. Diese Beiträge wurden aus dem Analyseverfahren ausgeschlossen.

Zu den elf betrachteten Quellen lässt sich ein grundsätzliches Fazit ziehen: Nach wie vor scheint die Rezension im Feld des Klassikjournalismus eine wichtige Rolle zu spielen. Zudem lassen sich aus der detaillierten Analyse der Beiträge dieses Formats einige grundlegende Beobachtungen machen, die nachfolgend erläutert werden:

Die Rezension ist ein Genre, das einer klar vorgegebenen Form unterliegt.

Unter klar vorgegebener Form wird verstanden, dass sich in allen Texten dieselben Bausteine festmachen lassen, anhand derer die Beiträge strukturiert werden. Reihenfolge und Gewichtung der einzelnen Bausteine werden individuell gehandhabt, auch ist der Vertiefungsgrad pro Textteil in den verschiedenen Beiträgen sehr unterschiedlich. Die Anwendung der Textteile wird anhand der später vorgestellten Beispielen veranschaulicht – grundsätzlich handelt es sich aber um die folgenden:

- Rahmen: Ein thematischer Rahmen zum Ein- und Ausführen in den Text
- Regie: Beobachtungen und Kritik zur Regie und zum Bühnenbild
- Orchester: Bemerkungen zur musikalischen Leistung von Orchester und Dirigent:in
- Ensemble: Ausführungen zum Sänger:innen-Ensemble auf der Bühne

Zur uniformen Gestalt der Rezensionen trägt ausserdem bei, dass sie in den meisten Fällen als Print- beziehungsweise als Online-Beitrag erschienen und somit klaren formalen Vorgaben unterworfen sind. So folgen fast alle Rezensionen dem gleichen Aufbau mit Titel und Lead, einem grossen Bild (nicht selten genau das gleiche Pressebild aus der zur Verfügung stehenden Auswahl) und anschliessend einem Fliesstext, in dem hie und da entweder ein freigestelltes Zitat oder einige weitere Bilder platziert werden. Dem gleichen Schema folgen auch Beiträge, die als Radiosendung ausgestrahlt und parallel dazu schriftlich auf der dazugehörigen Webseite veröffentlicht wurden.

Wie viel Kontext vermittelt werden soll, wird von jeder/jedem Autor:in individuell entschieden.

Der am freiesten gehandhabte Teil der Rezensionen ist der Baustein des «Rahmens»: Nebst den Pflichtteilen zu Regie, Musik und Ensemble ist dieser ein- und ausführende Abschnitt jenes thematische Feld, dessen inhaltliche Ausgestaltung gänzlich den Autor:innen überlassen ist. Hierin sind die Herangehensweisen und Themen vielfältig – einige Rezensionen versuchen, möglichst viel situativen Kontext mitzuliefern, während andere Texte viel freiere Ansätze verfolgen. So liest man beispielsweise über die corona-bedingten Unterbrüche und Umplanungen, wie in Manuel Brugs Text für «Die Welt» (Brug, 2022) oder über die heissen Temperaturen in den Sommerwochen 2022, wie in der Rezension von Stefan Ender für den «Standard»:

«Vor Beginn der Premiere des grossen Nachtverklärungstücks ‹Tristan und Isolde› knallte in Bayreuth die Nachmittagssonne bei 35 Grad im Schatten vom azurblauen Himmel.»

(Ender, 2022, Abs. 1)

Wieder andere setzen auf die humorvolle Schiene, wie Jan Brachmann, der das Premierenpublikum mit Revier markierenden Katzen und Hunden vergleicht (mehr dazu unter Kap. 3.3.1.2), oder steigen, wie Klaus Billand im «Online-Merker», direkt mit einer Beschreibung des Bühnenbildes ein: «So stellt man sich den Wellnessbereich eines der ganz grossen neuen Kreuzfahrtschiffe vor [...]» (Billand, 2022, Abs. 1). Es ist tatsächlich in erster Linie dieser Teil der Rezension, der sowohl formale als auch inhaltliche Freiheiten bietet. Der Rahmen ist jenes Element, das die Texte, trotz vielen gleichen Bausteinen und nicht selten einheitlichen Meinungen – und wenn es um die Beschreibung der künstlerischen Leistung und insbesondere der Musik geht, auch demselben Vokabular – voneinander unterscheidbar macht.

Die journalistische Gattung richtet sich an ein wissendes Publikum.

In fast allen analysierten Beiträgen werden Grundkenntnisse zur gespielten Oper und zu den Gegebenheiten in Bayreuth vorausgesetzt. So wird lediglich im Beitrag von Roman Kocholl in der «Südthüringer Zeitung», siehe nachfolgendes Zitat, die Handlung

von «Tristan und Isolde» kurz und knapp erläutert – alle anderen Rezensionen knüpfen an ein entsprechendes Vorwissen an.

«Worum geht es im ‹Tristan›? Von Ernst Bloch gibt es eine schöne Beschreibung von Wagners ›Handlung‹: Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts.»

(Kocholl, 2022, Abs. 3)

Die Textgattung der Rezension arbeitet des Weiteren auffällig oft mit Verweisen, sei es auf frühere Inszenierungen der gleichen Oper in Bayreuth, auf bisherige Werke desselben Regisseurs, auf vergleichbare oder andere Regieideen. So bezieht sich beispielsweise Klaus Billand im «Online-Merker» auf die von Roland Schwab eingesetzten Lichtröhren, denen eine ähnliche Idee vor einigen Jahren bereits vorausgegangen sei: «Heiner Müller hatte seinerzeit zwei schmale, wässernde Lichtstreifen links und rechts des Geschehens, schon damals eindrucksvoll aufgrund der reduzierten Symbolik» (vgl. Billand, 2022, Abs. 1). Oder es werden Vergleiche zu Persönlichkeiten oder Rollen gezogen, so beispielsweise im Beitrag von Stefan Ender im «Standard»: «Gould, optisch eine Art Hannes Katrnig mit Howard-Carpendale-Akzent», später «Foster erinnerte zu Beginn frappierend an Hannelore Hogers Bella Block» (vgl. Ender, 2022, Abs. 7 und 8). Einen Erkenntnisgewinn hat entsprechend nur, wer diese Personen kennt und sich unter den Vergleichen etwas vorstellen kann.

Was in den vorliegenden Rezensionen zu der «Tristan»-Inszenierung von Roland Schwab ausserdem auffällt, ist der mehrmalige Verweis auf «Philemon et Baucis», eine Liebesgeschichte des römischen Dichters Ovid. In vielen Fällen gehen die Autoren kaum weiter darauf ein, als dass sie lediglich die Namen der beiden Liebenden nennen:

«Es ist ein tröstlicher Philemon-und-Baucis-Moment» (Lange, 2022, Abs. 5)

«Philemon und Baucis finden diesseits jene Erfüllung, welche Tristan und Isolde im Ehe- und Treuebruch nur in einer anderen Dimension – vielleicht – gewährt wird»

(Brug, 2022, Abs. 5)

«Am Ende trippelt ein greises Paar herein, wie Philemon und Baucis» (Mösch, 2022, Abs. 3)

Wer über Ovids Liebesgeschichte nicht Bescheid weiss, wird von den Rezensenten mit diesen inhaltlichen Bezügen fast ausnahmslos übergangen. Einzig Roman Kocholl geht in seiner Rezension in der «Südthüringer Zeitung» den kurzen Umweg, zumindest in einem Nebensatz etwas Kontext mitzuliefern:

«Die Regie entwirft dazu ein anrührendes Schlussbild, durch das ein Bezug zur Liebesgeschichte von ›Philemon und Baucis‹ des römischen Dichters Ovid hergestellt werden kann: Die Liebenden werden zu Bäumen. Als sie einmal vor den heiligen Stufen standen und sich die Geschichte des Ortes erzählten, sah Baucis, wie Philemon sich belaubte, und der alte Philemon, wie Baucis sich belaubte.»

(Kocholl, 2022, Abs. 4)

Das rege Aufgreifen dieser Thematik legt die Vermutung nahe, dass Philemon und Baucis in einer Publikumseinführung oder im Programmheft erwähnt und von da von den Rezensenten übernommen wurden. Dass dieses doch sehr spezifische Vorwissen in fast allen Rezensionen als selbstverständlich vorausgesetzt wird, kann als beispielhaftes Argument dafür gesehen werden, welche hohen Ansprüche das Genre der Rezension an die Leser:innen stellt.

3.3.1.1. Beispiele: Kocholl, Brachmann und Brug

Von den elf betrachteten Beiträgen sollen nachfolgend drei Beispiele zur Veranschaulichung aufgegriffen und näher vorgestellt werden. Die Beiträge werden ausgewählt, weil sie aus formeller oder inhaltlicher Sicht aus der Gesamtheit hervortreten.

«Emotionen pur bei ›Tristan‹-Premiere», Roman Kocholl, erschienen in der «Südthüringer Zeitung», 27. Juli 2022

Roman Kocholls Rezension in der Südthüringer Zeitung fällt auf, weil sie in vergleichsweise wenigen 5000 Zeichen inkl. Leerschlägen nicht nur erläutert und bewertet, sondern auch noch versucht, den Leser:innen die Handlung der Oper zu vermitteln. Kocholl macht dies, indem er hierzu den deutschen Philosophen Ernst Bloch zitiert,

welcher die Handlung von «Tristan und Isolde» in einem Satz zusammenfasste: «Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts» (Kocholl, 2022, Abs. 3).

Es ist zu betonen, dass mit dieser Kurzfassung der Opernhandlung nur etwas anzufangen weiss, wer sie vielleicht schon kennt und nicht mehr so präsent hat. Unwissende könnten sich durch die verwendete Metapher irreführen lassen: Von einer Welt in die andere überzugehen wird gemeinläufig als Tod verstanden – was ja im Falle von Tristan und Isolde eben gerade nicht passiert. Insofern unterscheidet sich Kocholls Rezension dadurch von den anderen Beiträgen dieser Gattung, dass der Autor immerhin versucht, die Handlung auch noch mit einzubinden. Wie gut es ihm mit dem Herbeizug von Blochs Zitat gelingt, sei dahingestellt.

Titel und Lead nehmen den Kern der Rezension bereits voraus: Kocholl verweist auf die Emotionalität, die in der Regie von Schwab zentral war, und auf die Begeisterung im Publikum. Diese ist aus seiner Sicht nicht nur durch die ausgezeichnete Leistung auf und hinter der Bühne begründet, sondern auch auf die gespannt erwartete Festivalausgabe zurückzuführen, die nach zwei coronabedingten Traditionsbrüchen endlich wieder im gewohnten Rahmen stattfinden konnte.

Kocholl setzt die Bausteine, wie sie im Kapitel 3.3.1 einleitend umrissen wurden, klar strukturiert ein. Seine Rezension ist thematisch wie folgt aufgebaut:

Rahmen – Regie – Orchester – Ensemble – Rahmen

Der Rezensent verwendet viel Platz für die Beschreibung der Inszenierung, er steckt den inhaltlichen Kontext ab, indem er erläutert, dass die Charaktere auf der Bühne auf eine Schiffsreise geschickt werden, die gleichzeitig eine Reise durch das Leben des liebenden Paares Tristan und Isolde darstellen soll. Kocholl greift auf einige adjektivische Beschreibungen zurück («ein anrührendes Schlussbild», «der erste Aufzug begann mit einem romantischen Bild», «ermöglichte einen unverstellten Blick», (vgl. Kocholl, 2022, Abs. 4f.)) und verweist auf die Liebesgeschichte von Philemon und Baucis, wie dies weiter oben bereits konstatiert wurde. Kocholl erläutert die Thematik immerhin dadurch, dass er den Urheber nennt und auch hier in einem kurzen Satz artikuliert,

welches Bild man sich in diesem Bühnenmoment vorstellen muss: «Die Liebenden werden zu Bäumen» (vgl. Kocholl, 2022, Abs. 4).

In der Beschreibung der Musik und des Bühnenensembles verliert sich Kocholl in etwas floskelhaften Adjektiven, die aber allesamt auf die essenzielle Aussage des Textes – die Emotionalität im Festspielhaus – einzahlen: «Gemeinsam wurden die emotionalen Gipfel der Partitur erstürmt», «im dritten Aufzug konnte er [Stephen Gould als Tristan, Anm.] viel von der ihm eigenen stimmlichen Wärme verströmen», «[a]ls Isolde gelangen ihr [Catherine Foster, Anm.] dramatische Momente».

Kocholl nimmt eine Haltung ein, in der er sich klar mit dem Premierenpublikum identifiziert. Wenn er einleitend von angestauten Emotionen schreibt, ist das eine Beobachtung, die er, wie diverse Abschnitte im Text durchblicken lassen, geradezu mitempfindet: «Endlich wieder Festspiele», schreibt er im zweiten Abschnitt, und später «[g]emeinsam wurden die emotionalen Gipfel der Partitur erstürmt [...]. Das Rauschhafte, das Sehnsuchtsvolle, aber auch die Melancholie – alles war erlebbar» (Kocholl, 2022, Abs. 8). Der «angenehm-beseelte Zustand» (Kocholl, 2022, Abs. 10) in dem das Premierenpublikum letztlich das Festspielhaus verlassen haben soll, dürfte insofern auch auf den Autoren zugetroffen haben.

Hinsichtlich des Zielpublikums ist bei Kocholls Rezension schliesslich festzuhalten, dass Vorwissen oder zumindest ein relativ fundiertes Interesse an dieser Festspieleröffnung vorausgesetzt wird. Er verweist auf Momente in der Oper wie den «Liebestod» (Kocholl, 2022, Abs. 5) oder auf die letzte Neuinszenierung derselben Oper von Katharina Wagner (Kocholl, 2022, Abs. 6). Eine Orientierung in der Thematik ist somit nicht textgegeben, sondern als Grundlage für die Lektüre notwendig.

«Schwimmen im gestürzten All», Jan Brachmann, erschienen in der «Frankfurter Allgemeine Zeitung» am 26. Juli 2022

Jan Brachmanns Rezension aus der «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (FAZ) vom 26. Juli 2022 fällt aufgrund ihres inhaltlichen sowie ihres formalen Rahmens auf. Ein erstes Alleinstellungsmerkmal ist der thematische Aufhänger, den der Autor als Klammer für seine Rezension aufgreift: Er wählt die humoristische Schiene, indem er das Premierenpublikum als besondere Gattung der Fauna bezeichnet:

«Während Hunde und Katzen ihr Revier chemisch markieren, bevorzugt der Eventkonsument die akustische Variante, um zu zeigen: ‹Hier bin ich, das ist meins.›»

(Brachmann, 2022)

Brachmann schreibt in ironischem, aber scharfem Ton, um im ersten Abschnitt das Verhalten des Premierenpublikums zu kritisieren und ihm relativ deutlich einen mangelnden Respekt vor dem vorzuwerfen, wofür es sich eigentlich im Festspielhaus eingefunden habe.

Auch vom Textaufbau her wählt Brachmann eine Herangehensweise, die sich im Vergleich mit den anderen Rezensionen als sehr eigen herausstellt. Brachmann reiht die Bausteine wie folgt aneinander:

Rahmen – Orchester – Regie – Ensemble – Regie – Rahmen

Er geht als erstes auf die Leistung des Orchesters unter dem Dirigat von Markus Poschner ein. Dies geschieht insofern organisch, dass der erste Abschnitt auf die akustischen Zustände – oder gar Missstände – im Publikumsbereich eingeht, und ein nachfolgender Abschnitt über das Gehörte aus dem Orchestergraben Sinn ergibt.

Erst danach geht der Rezensent auf die Inszenierung und schliesslich auf die Leistung des Ensembles ein. Seine Herangehensweise an die Inszenierung ist eher beschreibend als bewertend, einzig am Satz «[u]nd doch hat die Regie ein durchdachtes Konzept» lässt sich festmachen, dass Brachmann die Inszenierung als stimmig empfindet (Brachmann, 2022, Abs. 4).

Für die Beschreibung der stimmlichen und darstellerischen Qualitäten der Sänger:innen wählt der Rezensent eine adjektivreiche Sprache. Er nutzt einerseits Vokabular, das beim Lesen keine allzu plastische Vorstellung evoziert («charakteristisch», «abwechslungsreich», «anschmiegsam»), andererseits zieht er sehr konkrete Vergleiche wie «bronzen-schwer» oder «zerbrechlich-zutraulich» herbei (Brachmann, 2022, Abs. 7f.). Die Dichte an adjektivischen Beschreibungen ist in den entsprechenden zwei Abschnitten hoch, durch die Mischung der verwendeten Bilder (abstrakt vs. metaphorisch) gelingt es dem Autor jedoch, nicht zu sehr ins Floskelhafte zu kippen.

Brachmann kehrt abschliessend mit einem Abschnitt zurück auf die Regie, in dem er jene Idee beschreibt, die in der Inszenierung eine Klammer bildet: Das stumme Liebespaar, anfangs als Kinder, am Schluss als alte Menschen. Dies führt über zur entsprechenden Klammer in der Rezension, mit welcher der Autor wieder auf das Eingangsthema «Gattung Premierenpublikum» zurückkehrt. Ein schlüssiger Bogen gelingt ihm, indem er in den letzten Zeilen die Leser:innen zeitlich quasi ans Ende der Premiere mitnimmt: «Noch bevor der letzte H-Dur-Akkord in Schönheit erstirbt, muss die Gattung der Eventkonsumenten signalisieren, dass Zeit und Geld richtig investiert waren» (Brachmann, 2022, Abs. 10). Er etabliert mit dem Textende ein Lektüreelebnis, in dem die Leser:innen quasi die Premiere miterlebt haben und nun wieder aus der Inszenierung auftauchen. Nach den inhaltlichen Beobachtungen und Schilderungen kommt der Autor schliesslich wieder auf die Atmosphäre im Publikum zu sprechen, darauf, dass der Operngenuss zwar gelang und ungestört vonstatten ging, jedoch das Gesamterlebnis eher in negativer Erinnerung bleiben wird.

Interessant scheint im Beitrag von Brachmann, dass Titel und Lead überhaupt nicht auf ebendieses Element schliessen lassen: «Schwimmen im gestürzten All – In nur kurzer Vorbereitungszeit ist Roland Schwab und Markus Poschner mit Richard Wagners ‹Tristan und Isolde› eine zarte, schönheitstrunkene Eröffnung der Bayreuther Festspiele gelungen» (Brachmann, 2022). Der Autor bezieht sich in den beiden einführenden Textteilen lediglich auf die künstlerische Ebene und äussert sich im Lead hierzu so pointiert, wie dies in der ganzen Rezension sonst nirgends zu finden ist.

Jan Brachmann zeigt sich in seinem Beitrag als kompetenten Kritiker. Dadurch, dass er in den ersten beiden Abschnitten eine klare Distanz zwischen sich und dem Premierenpublikum etabliert, nimmt er unmittelbar die etwas antiquierte Position des Musikkritikers ein: Die eines Experten, der der nicht Teil des «gemeinen Publikums» ist. Brachmann setzt relativ viele Vorkenntnisse voraus, sei es musikalischer Art («Markus Poschner [...] hat die Celli mit dem kleinen Sextaufschwung a-f anheben lassen [...]») (Brachmann, 2022, Abs. 2)) oder in fachlicher Hinsicht («das Spiel der Figuren, das fast so statisch ist wie in einer Robert-Wilson-Inszenierung» (Brachmann, 2022, S. 4)). Dennoch gelingt es ihm, einen organischen Lesefluss mit verständlichem Vokabular zu etablieren, in dem man als Leser:in vielschichtig informiert wird: Man wird konzis und kompetent in die Inszenierung und die musikalische Qualität eingeführt, erhält aber

auch ein klar gezeichnetes Bild der Atmosphäre. Der Autor spart dabei nicht an Kritik – sei es auch nur zwischen den Zeilen – am Kommerz, der bei den Bayreuther Festspielen mitschwingt: Sein Missfallen wird deutlich, dass es eher um das «Sehen und Gesehenwerden» geht, als dass sich das Publikum wirklich für die künstlerische Leistung auf und hinter der Festspielbühne interessiert. Die Kommerzialisierung der Festspiele und der damit einhergehende Verlust an «wahrer» Wertschätzung für die künstlerische Leistung sind deutliche Kritikpunkte des Autors und scheinen ihm in seiner Rezension ein zentrales Anliegen zu sein.

«Ein Rentner-Zweisamkeits-Idyll», Manuel Brug, erschienen im Feuilleton von «Die Welt», 27. Juli 2022

Das dritte Beispiel sticht aus dem Quellenkorpus hervor, weil sich das Erscheinungsbild der Rezension in der Printausgabe von den anderen abhebt: Der Text von Manuel Brug in «Die Welt» fließt in vier Spalten über das obere Drittel einer Doppelseite, dazwischen ist über drei Spalten ein grosses Bild platziert, in dem sich Titel und Lead weiss auf schwarz hervorheben. Diese Layoutmassnahme gibt dem Text im Feuilleton Gewicht und wirkt mit dem grossen Bild, das quasi mit Titel und Lead verschmilzt, als Blickfang.

Manuel Brug verzichtet im Gegensatz zu den vorangehend aufgezeigten Beispielen auf einen thematischen Rahmen, um Anfang und Schluss zu markieren. Auch sonst verhält sich seine Rezension hinsichtlich des Baustein-Prinzips wesentlich freier – während er anfangs noch klar thematische Abschnitte formuliert, vermischt er die Inhalte im weiteren Verlauf des Textes immer mehr:

Rahmen – Regie – Ensemble – Regie – Orchester –
Regie/Ensemble – Regie/Orchester

Brug hat für seine Rezension deutlich mehr Platz zur Verfügung als beispielsweise Roman Kocholl: Sein Text breitet sich in Print auf 8'500, online sogar auf knapp 10'000 Zeichen inkl. Leerschläge aus. Was Brug einleitend gut gelingt und in seinem Text einen deutlich stärkeren Fokus als in den anderen erhält, sind die Umstände dieser Neuinszenierung: Brug umreisst, dass diese Premiere eigentlich erst in einem Jahr hätte stattfinden sollen, aber aufgrund der pandemiebedingten Unsicherheiten

vorverschoben wurde. Damit im Falle eines kurzfristigen Ausfalls in der grossen «Ring»-Neuinszenierung ein Plan B vorhanden gewesen wäre, wurde «Tristan und Isolde» ebenfalls in das Festspielprogramm 2022 aufgenommen – um, wie Brug schreibt, «im Pandemiefall die Spielfähigkeit auf dem Grünen Hügel zu garantieren» (vgl. Brug, 2022, Abs. 1). Brug steigt danach mit einer auflistenden Einleitung ein, mit der er kurz und knapp die gesamte Ausgangslage umreisst:

«Mit einem versiert fantasievollen Regisseur aus der zweiten Reihe, der so seine ganz grosse Chance bekommt. Mit zwei erfahrenen Protagonisten, von denen der Tenor auch noch zusätzlich einen der Siegfriede und den Tannhäuser stemmen muss. Und mit einem hier debütierenden, Wagnerstandsicheren Dirigenten, der gerade einmal eine einzige Bühnenprobe mit Orchester hatte, weil er durch eine Corona-Rochade an diesem Pult den zum ebenfalls neuen «Ring» wechselnden Kollegen ersetzen musste.»

(Brug, 2022, Abs. 2)

Dies holt die Leser:innen gut ab bei der Frage, was es mit der Dichte an Neuinszenierungen auf sich hat, verweist auf die Rochade in der künstlerischen Besetzung sowohl bei Regie als auch beim Dirigat und erinnert an die sängerische Leistung von Stephen Gould, der parallel mehrere Wagner-Rollen verkörpert. Brug legt mit diesem Einstieg einen beispielhaften und niederschweligen Grundstein für die weitere Lektüre des Textes.

Erstaunlicherweise verfolgt der Autor diesen vermittelnden, nachvollziehbaren Grundton sehr bald nicht weiter. In seine Rezension steigt Brug mit einem starken Fokus auf die Regie ein. Er geht im Text auf jeden Akt einzeln ein, beschreibt das Bühnenbild und die Ideen des Regisseurs. Rein beschreibende Abschnitte (bspw. Absatz 5) wechseln sich anfangs noch ab mit Abschnitten, die eine klare kritische Haltung äussern (bspw. Absatz 6ff.). Stärker als in den anderen Rezensionen beschreibt dieser Autor zudem auch die Kostüme der Protagonist:innen, so etwa in Absatz 10: «Catherine Fosters pudelfrisurige Isolde in Glitzeroberteil, Hose und weitem Mantel» oder «in einem Nickitrainingsanzug aufgepflanzten Tristan des Stephen Gould».

Mit zunehmendem Verlauf des Textes vermischt der Autor sowohl Themen als auch die journalistische Perspektive. Beschreibende Abschnitte gehen subjektiven Beurteilungen voraus, der gewählte Ton ist je länger, desto meinungsgefärbter. Anfangs streut der Autor hie und da Kritik ein, so schreibt er beispielsweise «Man kann das tröstlich oder kitschig finden. Auch platt, [...]», später: «Leidenschaftlich pulsiert es [...] jedoch nicht auf der Bühne» (Brug, 2022, Abs. 6 bzw. 13). Immer stärker vermischt sich sein persönlicher Ton mit den Beschreibungen des Bühnengeschehens, so beispielsweise im Absatz 13: «Hier verrichten Tristan und Isolde in weissen Wallegewändern eine Art esoterische Pyjama-Pantomime [...]», oder einige Zeilen später: «Isolde sitzt derweil ziemlich desinteressiert an der Rampe. Catherine Foster treibt ihre Figur szenisch nicht über ein Nachbuchstabieren von Regievorgaben hinaus.»

Brug differenziert nicht länger klar zwischen beschreibenden und subjektiven Teilen. Dem dient auch nicht, dass er zunehmend Sätze verschachtelt, sich die Adjektivierung zu Nutze zieht und damit von den Leser:innen grosse Aufmerksamkeit verlangt. Über Formulierungen wie «[...] angesichts der so einfach anmutenden doch philosophisch aufgeblähten Fabel», «[...] dank des narkotisch klingenden Akustik-Drogenrausches», «über die immer hektischer bewegungsdiffundierende Bildbodenfläche» (Brug, 2022, Abs. 6, 8 und 11) stolpert man in der Lektüre – einfachere Satzkonstellationen hätten hier deutlich an Lesefreundlichkeit gewonnen. Brug treibt dies in späteren Abschnitten weiter, er schreibt von der «ausser sich geratenden Milchstrasse», über die «sich planvoll ins tönend Unendliche steigernde Musik» und den «grelle[n] Tag des von der Jagd wiederkehrenden Marke» (vgl. Brug, 2022, Abs. 12ff.).

Was also als gut ins Thema eingeführte Lektüre beginnt, entwickelt sich bald zu einem textlichen Pardestück der Formulierungskunst, das kaum einen Gewinn für die Leser:innen darstellt. Zugutehalten kann man dem Autor, dass er das ansonsten eher starr verfolgte Baustein-Prinzip freier auslegt als andere seines Fachs. Entgegenhalten muss man ihm jedoch, dass er in den zur Verfügung stehenden Zeichen einen Kompliziertheitsgrad der Sprache erreicht, der kaum zu Lesevergnügen und Textverständnis beiträgt.

3.3.2. Interviews

Die Kategorie der Interviews weist im Quellenkorpus lediglich vier Beiträge aus. Drei von diesen vier Beiträgen wurden vom Radio BR Klassik produziert und ausgestrahlt. Dies lässt vermuten, dass der Radiosender als lokales Medium für Bayreuth eine breiter ausgelegte beziehungsweise vertiefere Berichterstattungsaufgabe wahrnahm als dies andere Medien taten. So ist die Quellenlage in diesem Format eher einseitig – drei Radiobeiträge vom selben Sender steht in der engeren Auswahl lediglich ein original schriftlich wiedergegebenes Interview gegenüber. Trotzdem lassen sich anhand der betrachteten Quellen dieses Formats zwei allgemeine Aussagen treffen:

Interviews machen Einzelpersonen greifbar.

Das Interview-Format erweist sich in den vorliegenden Beiträgen als geeignete Textform, um eine Person als Privatperson erkennbar zu machen, die normalerweise in einer Rolle – sei es als Sänger:in auf der Bühne, als Dirigent:in im Orchestergraben oder als Regisseur:in hinter den Kulissen – wahrgenommen wird. Besonders dienlich ist dabei das Audioformat: Hört man die Stimme und die Sprechweise einer Person, ist das noch bedeutend nahbarer als lediglich in der schriftlich umgesetzten Form. Wenn also der Regisseur Roland Schwab auf die Frage, wie er auf das Engagement zur Inszenierung von Tristan und Isolde reagiert habe, antwortet: «Ein grosses Hurra!» (Schwab in Dielitz, 2022), ergibt das beim Lesen des niedergeschriebenen Gesprächs zwar Sinn und vermittelt den mündlichen Ausdruck – beim Hören wird aber viel deutlicher, wie sehr sich der Regisseur über die Anfrage gefreut hat. Oder wenn man die Sprechstimme des Tenors Stephen Gould im Gespräch mit der Redaktorin Sylvia Schreiber hört, kann man sich geradezu vorstellen, wie er mit derselben Stimme im Festspielhaus klingen muss (Schreiber, 2022).

Interviews haben die Tendenz zu Fachjournalismus.

In allen betrachteten Interviews zeigt sich die Tendenz, dass sie inhaltlich sehr spezifisch ausgelegt sind und sich an ein Publikum richten, das ein erhebliches Mass an Vorkenntnissen mitbringt. Dies hat Folgen in zweierlei Richtungen: Einerseits ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass die Beiträge keine Wahrnehmung ausserhalb der Gruppe eines Fach- oder zumindest eines vertieft interessierten Publikums erhalten. Andererseits werden die Interviews den Gesprächspartner:innen dadurch insofern viel

gerechter, als dass ihnen keine allzu grundlegenden Fragen gestellt werden, sondern vielmehr die Möglichkeit wahrgenommen wird, vertieft auf die interviewte Person einzugehen.

3.3.2.1. Beispiele: Dielitz und Schreiber

Aus den analysierten Interviews sollen nachfolgend zwei Beispiele herausgegriffen werden, die sich durch ihre verschiedenen thematischen Herangehensweisen und Fachtiefen voneinander unterscheiden.

«Tristan-Regisseur Roland Schwab ‹Das ist höchste psychedelische Kunst›», Alexandra-Maria Dielitz, erschienen am 24. Juli 2022 im Radio BR Klassik

Das Interview von Alexandra-Maria Dielitz mit dem Regisseur Roland Schwab wurde im BR Klassik am 24. Juli 2022 ausgestrahlt und ist online weiterhin nachzulesen und zu hören (Dielitz, 2022). Das Interview fällt auf, weil die Journalistin ein thematisches Niveau etabliert, das als Fachjournalismus einzustufen ist. Zudem tritt die Redaktorin selbst vergleichsweise prominent auf – sie zeigt sich eher als Gesprächspartnerin denn lediglich als Interviewerin.

Einleitend stellt die Redaktorin zwei Fragen, die gut zur Kontextualisierung beitragen («Sie wurden wohl sehr kurzfristig angefragt [?]» und «Wie geht man da ran, als Regisseur?» (Dielitz, 2022, Abs. 1 und 2)). Diese Fragen holen zu Beginn des Gesprächs auch jene Hörer:innen bzw. Leser:innen ab, die sich nicht explizit mit der Materie auskennen. Bereits mit der vierten Frage werden die Gesprächsthemen deutlich fachlicher:

«BR-Klassik: [...] Sie wissen sehr gut, wofür dieser ‹Tristanakkord› steht, auf dessen wirkliche Auflösung wir fast vier Stunden warten müssen. Wie wichtig ist denn diese musikalische Struktur für ihre Arbeit?»

Roland Schwab: Für mich ist die Wahrheit immer in der Musik. Der Text ist eine andere Ebene. [...] Alles wird eins und löst sich auf. Das ganze Weltall löst sich in Musik auf. Wenn ich sage, Musik hat für mich die Wahrheit, dann ist meine Inszenierung natürlich ganz an den musikalischen Impulsen gebaut. Aus der Musik heraus entwickle ich auch mit meinem Bühnenbildner die Räume. Das müssen Räume sein, die die

Musik zur superlativen Entfaltung bringen. [...] So sehe ich mich als Regisseur, der aus der Musik heraus über den Beruf ergriffen hat.»

(Dielitz, 2022, Abs. 4)

Weder die Frage noch die Antwort tragen zu einem niederschweligen Verständnis bei. Denn: Wer nicht über den Tristan-Akkord⁶ Bescheid weiss, verliert schon bei der Frage den Anschluss. Hinzu kommt, dass Schwabs Antwort stark auf die Meta-Ebene der Arbeit als Regisseurs zielt. Er geht nur wenig auf die effektive Frage ein, sondern spricht vielmehr über seine Überzeugung, dass die Regie der Musik folgen müsse, ein Bühnenbild aus der Musik heraus entstehe und das Ziel sei, die Musik für sich sprechen zu lassen. Schwabs Regiearbeit, seine Visionen, bleiben auch für Leser:innen und Hörer:innen vom Fach vage.

Im weiteren Verlauf des Interviews fällt ausserdem auf, dass Dielitz im Gespräch als Interviewerin eine grössere Rolle einnimmt als lediglich jene der fragestellenden Person. Sie positioniert sich als wissende Gesprächspartnerin und schliesst ihre Ausführungen teilweise gar ohne Frage, sondern als Aussagen:

«BR-Klassik: [...] Sie sagten, Isolde's Trauma passiert ja fast, bevor der Vorhang aufgeht. Eigentlich passiert mehr davor als danach. Tristan hat ja Isolde's Verlobten getötet und hat auch noch sein Haupt nach Irland zurückgeschickt. Er wurde dann selbst bei diesem Kampf verwundet und hat sich ausgerechnet von Isolde gesund pflegen lassen. Und anstatt irgendwie dankbar zu sein, verkuppelt er sie mit seinem ältlichen Onkel Marke. All das sind ja nicht unbedingt die besten Voraussetzungen für eine grosse Liebesgeschichte.»

(Dielitz, 2022, Abs. 6)

Obenstehendes Zitat zeigt auf, dass Dielitz in ihren Ausführungen den Kontext zusammenzufassen versucht, dem der Gesprächsverlauf folgen soll. Dennoch reichen diese

⁶ Gleich im zweiten Takt der orchestralen Einleitung zu «Tristan und Isolde» erklingt ein harmonisch komplexer Akkord, der in dieser Form zuvor noch nie verwendet worden war. Dieser sich in der Musikgeschichte als «Tristan-Akkord» etablierte Mehrklang entzieht sich wegen seiner harmonischen Undurchsichtigkeit bis heute einer allgemein akzeptierten Deutung. Wagner wird unter anderem zugeschrieben, dass er mit diesem Akkord den musikalischen Weg von der Spätromantik in die Moderne gebnet habe.

Gesprächsinputs in ihrer Kürze nicht aus, um Leser:innen oder Hörer:innen mit wenigen bis keinen Vorkenntnissen mitzunehmen. Da in jeder Frage auf einen neuen thematischen Aspekt eingegangen wird kann man den Inhalten und Referenzen nur schwer folgen. Dielitz zitiert im viertelstündigen Gespräch Richard Wagner («Wagner selbst hatte mal geschrieben, nur mittelmässige Aufführungen des ‹Tristan› könnten ihn retten. Denn vollständig gute müssten die Leute verrückt machen. Was ist da dran?» (Dielitz, 2022, Abs. 3)), verweist auf den Tristan-Akkord sowie auf den Regisseur Patrice Chereau, der die Anfrage zur «Ring»-Neuinszenierung seinerzeit zunächst abgelehnt hatte, sie greift mehrere inhaltliche und rollenspezifische Gegebenheiten auf. Mit jeder Frage öffnet die Redaktorin einen neuen Themenkomplex, den sie nur in Kürze umreißen kann, bevor sie das Wort an den Regisseur übergibt. Anstatt einen angenehmen, thematisch logischen Lese- bzw. Hörverlauf zu entwickeln, wird eine Vielzahl von Themen angesprochen, die alle für sich schon quasi ein Gespräch ausgefüllt hätten. Am Schluss hat man zwar über viele Aspekte etwas erfahren, hatte aber letztlich in keinem der Themenfelder die Möglichkeit einer vertieften Auseinandersetzung. Auch aus Sicht einer fachkundigen Leser:in bzw. Hörer:in bleibt am Schluss ein Gefühl der informativen Überfrachtung.

Es scheint deutlich, dass die Redaktorin dem Regisseur keine allzu grundlegenden, banalen Fragen stellen wollte. Sie öffnet deshalb mit jeder Frage ein neues Themenfeld, das dem Gesprächspartner die Möglichkeit einer kompetenten Antwort geben soll. Folgen kann man dem Gespräch nur, wenn man davor bereits mehrere andere Beiträge zu Schwab, seiner Regiearbeit und der Inszenierung gelesen hat, weil es an vieles anknüpft, das woanders bereits angesprochen wurde. Ist dies nicht der Fall, scheint die Lese- bzw. Hörfreundlichkeit nur bedingt gegeben.

«Stephen Gould bei den Bayreuther Festspielen ‹Wagner ist Meditation›», Sylvia Schreiber, erschienen am 25. Juli 2022 im Radio BR Klassik

Nachfolgend soll ein zweites Interview als Gegenbeispiel zum Gespräch von Alexandra-Maria Dielitz mit Roland Schwab aufgezeigt werden: Das Interview von Sylvia Schreiber mit dem Tenor Stephen Gould dient als gutes Exempel dafür, dass ein Gespräch zwar fachlich sein, aber dennoch für ein breiteres Publikum taugen kann. Das Gespräch wurde am 25. Juli im Radio BR Klassik ausgestrahlt und ist weiterhin online abrufbar. Die Audioversion des Interviews ist bedeutend ausführlicher als die gekürzte schriftliche Transkription.

Stephen Gould ist ein stark beanspruchter Sänger an den diesjährigen Bayreuther Festspielen – dies wird direkt in der ersten Frage von Sylvia Schreiber klar: «Stephen Gould, Sie haben in diesem Jahr drei Rollen in Bayreuth. Kommen Sie noch zum Schlafen?» (Schreiber, 2022, Abs. 1). Die Interviewerin geht in den folgenden zwei Fragen vertieft darauf ein, was es für einen Sänger wie Stephen Gould im Alter von 61 Jahren bedeutet, eine oder gleich mehrere Hauptrollen in Wagners Opern zu übernehmen. Das gibt einem wissenden, gleichermassen aber auch einem fachfremden Publikum einen Einblick in die tägliche Arbeit eines professionellen Tenors:

«Die Kondition meiner Stimme ist ziemlich gut. Aber das Problem ist trotzdem, diese jungen Helden auf der Bühne zu spielen. Ich warte auf zwei künstliche Knie, und es ist ein bisschen anstrengend. Aber die Partie selbst zu singen, ist nicht das Problem. Singen kann ich den jungen Siegfried immer noch. Aber wenn es ums Spielen geht, muss ich das an meine jungen Kollegen abgeben.»

(Gould in: Schreiber, 2022, Abs. 3)

Goulds Antwort gibt Auskunft: Als Tenor tätig zu sein bedeutet nicht nur singen zu können, sondern sich auch körperlich fit zu halten, um den darstellerischen Ansprüchen gerecht zu werden. Dass man da als routinierter Tenor mit mehreren Jahrzehnten Bühnenerfahrung zwar über viel Praxis, Gelassenheit und Repertoire verfügt, ist der Vorteil – dass man aber körperlich ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr mit den jungen Kollegen mithalten kann, ist die andere Seite der Medaille.

Sylvia Schreiber fährt im Interview mit sehr praxisnahen Fragen fort, die weiterhin sowohl ein wissendes als auch ein fachfremdes Publikum abholen: Wer hat sich nicht schon einmal gefragt, wie laut es eigentlich auf der Bühne ist, wenn ein:e Sänger:in das stimmliche Volumen auspackt, das ein ganzes Opernhaus auszufüllen vermag? («Kommen wir noch mal zum ›Tristan‹ [...]: Da rücken Sie Isolde ja ziemlich nah, und Isolde schwingt sich hoch zum hohen C. Wieviel Abstand dürfen Sie da haben? Wie viel Abstand brauchen Sie?» (Schreiber, 2022, Abs. 5)) Und weiter: Wie ist es mit dem Auswendiglernen von so viel Text? Wie ist der Alltag als Tenor, wie gelingt ihm das Zeitmanagement?

Sylvia Schreiber gelingt es, auf den Protagonisten persönlich einzugehen, auf seine bereits lange Karriere, auf seine besondere Position in drei Hauptrollen an den diesjährigen Festspielen. Gleichzeitig bleibt sie mit ihren Fragen in einer thematischen (Un-)Tiefe, so dass auch Leser:innen oder Hörer:innen dem Gespräch folgen können, die sich mit Wagner nicht im Detail auskennen.

Der Beitrag ist im Audioformat wesentlich ausführlicher als in der schriftlichen Version, die auf der Website von BR Klassik nachzulesen ist. Zudem ist der Gewinn des Beitrags im Audioformat – wie eingangs dieses Kapitels erwähnt –, dass Stephen Gould mit seiner Stimme, seinem Sprachgebrauch und seinem Lachen plastisch wird.

Das Interview ist insofern ein gelungenes Beispiel für ein Gespräch in einem spezifischen Themenfeld, das in seinen Fragen und Antworten längst nicht banal, aber dennoch verträglich mit einem breiteren, nicht nur fachkundigen Publikum sein kann.

3.3.3. Hintergrund-Beiträge

Die Kategorie «Hintergrund» ist jene Kategorie, in der die Anwendung der Ausschlusskriterien (siehe Kapitel 3.2.2) die grössten Auswirkungen hat. Insbesondere die inhaltlichen Ausschlusskriterien haben das Ausklammern zahlreicher Beiträge zur Folge, die zwar formal als «Hintergrund» gälten, jedoch zu stark auf beispielsweise den Sexismuskandal fokussieren. So befinden sich im Quellenkorpus schliesslich noch fünf Beiträge in dieser Kategorie.

Vier dieser Artikel sind als Radiobeitrag produziert worden, während nur ein letztes Beispiel dieser Gattung für die Printausgabe einer Zeitung verfasst wurde. Im Gegensatz zu den vorangehend besprochenen Interviews, die sowohl als Audio- als auch als Textformat verfügbar sind, können die Radiobeiträge in der vorliegenden Kategorie lediglich auf dem Audiokanal nachgehört werden.

Generell lässt sich zu den analysierten Quellen dieser Kategorie eine übergreifende Beobachtung machen:

Die Hintergrund-Beiträge sind eine Mischung aus Expert:innengespräch und Newsbeitrag.

Alle analysierten Beiträge – insbesondere jedoch die im Radio ausgestrahlten Sendungen – präsentieren sich als thematische Mischgattung. In allen Artikeln werden sowohl kontextbezogene Themen (Sexismus, Pandemie, Festspielleitung etc.) angesprochen als auch inhaltliche Beurteilungen zur Inszenierung abgegeben. Die Wertung der einzelnen Aspekte ist je nach Beitrag unterschiedlich, in allen jedoch scheint die Gewichtung des Newswertes hoch zu sein: So kommuniziert Deutschlandfunk in seinem Musikjournal beispielsweise schon aus der Pause nach dem zweiten Akt von «Tristan und Isolde» einen ersten Eindruck der Inszenierung (Schmitz, 2022), nebst einer ersten kritischen Betrachtung wird diverses zum diesjährigen Kontext und zu Aktualitäten erörtert. Das Radio BR Klassik lädt direkt nach der Premiere von «Tristan und Isolde» zu einem Expert:innengespräch vor Ort ein: Die Musikredaktor:innen Bettina Volkstorf, Jan Brachmann und Maximilian Maier reden während einer halbstündigen Radiosendung über ihre zu diesem Zeitpunkt noch sehr frischen Eindrücke und Meinungen (Maier et al., 2022).

Inhaltlich wird auf relativ hohem Niveau berichtet, was auch in dieser Beitragsgattung die generelle Schlussfolgerung zulässt, dass sie sich an ein wissendes oder zumindest tief interessiert Publikum richtet. Dies erklärt sich auch bei der Betrachtung der Sendungen bzw. Gefässe, in denen die Beiträge erschienen sind: Es sind Sendungen wie das Musikjournal im Deutschlandfunk, «TonArt» auf WDR 3 oder «Scala – aktuelle Kultur» auf WDR 5. Wer kein grundsätzliches Interesse an der klassischen Musik mitbringt, verirrt sich kaum auf diese Kanäle.

Dasselbe lässt sich auch beim einzigen Zeitungsbeitrag der Kategorie «Hintergrund» feststellen, erschienen in der «Neue Zürcher Zeitung» (NZZ) (Frei, 2022): Der Autor Marco Frei greift zahlreiche Themenaspekte rund um die Bayreuther Festspiele auf – so beispielsweise die Frage der Nachfolge von Festspielleiterin Katharina Wagner und ob Christian Thielemann weiterhin Musikdirektor sein wird, Beobachtungen zu den sinkenden Ticketverkäufen, sodass seit Corona erstmals auch an den Spielabenden noch Restkarten übrig sind, inhaltliche Statements sowie einen Ausblick auf das nächste Jahr. In der Kürze reichen aber die einzelnen Abschnitte nicht aus, um Grundsätzliches zu vermitteln, sondern dienen eher als Auffrischung sämtlicher Gesichtspunkte.

3.3.3.1. Beispiele: Lorber und Frei

Zwei der vier Beiträge aus der Kategorie werden nachfolgend in Kürze vorgestellt. Es handelt sich um einen Beitrag aus dem Radio sowie um den erwähnten Textbeitrag in der NZZ. Die Auswahl der Beispiele wurde getroffen, um die unterschiedliche Gewichtung von Expertise und Kontextvermittlung zu veranschaulichen.

«Tristan und Isolde» in Bayreuth», Richard Lorber, ausgestrahlt im WDR 3 in der Sendung «TonArt» am 26. Juli 2022

Der Beitrag von Richard Lorber ist seit seiner Ausstrahlung am 26. Juli weiterhin auf der Website des WDR 3 abspielbar. Das auf der Seite eingebettete Audioformat wird mit folgendem kurzen Textabschnitt eingeführt:

«Was wären die Bayreuther Festspiele ohne Skandal?! Gerade sind es Sexismus-Vorwürfe, die die Runde machen. Ausserdem hatte ›Tristan und Isolde‹ Premiere. Richard Lorber fasst zusammen.»

(Lorber, 2022)

Die Einleitung greift alles auf, was im siebenminütigen Beitrag kommentiert wird – interessant ist jedoch, dass die Themen im Audio ausnahmslos umgekehrt aufgegriffen werden. Ausserdem liegt die Gewichtung entgegen des gelesenen Eindrucks nicht auf dem Skandal, sondern viel stärker auf der inhaltlichen Beurteilung: Richard Lorber führt mit der Feststellung ein, dass die Premiere einhellig mit Lob aus dem Publikum aufgenommen wurde («Es gab eindeutig Jubelbekundungen, und zwar schon nach jedem Aufzug» (Lorber, 2022, Min 00:38)). Danach folgt eine Kurzrezension der Premiere. Lorber geht auf die Leistung aller Beteiligten ein und konstatiert, dass insbesondere das Ensemble auf der Bühne die Lorbeeren des begeisterten Publikums verdient habe. Weniger überzeugt ist der Kritiker von mehreren, nicht stringenten Ideen in der Regie («Von Weltflucht war da eigentlich nichts zu sehen, das war glaube ich eher eine dramaturgische Bekundung» (Lorber, 2022, Min. 1:55), später: «Sie [das Paar Tristan und Isolde, Anm.] wirkten auf mich wie die Verkünder einer abstrakten Idee, [...] aber sie selbst waren nicht die agierenden Personen» (Lorber, 2022, Min. 2:35)).

Es folgt ein eineinhalbminütiges Klangbeispiel aus der Oper, das als Überleitung zu Lorbbers Ausführungen zur musikalischen Gestaltung des Dirigenten Markus Poschner fungiert. Der Kritiker ist überzeugt: «Dieses Suchende, Tastende und Phrasierende [von Markus Poschner] war keineswegs eine Unsicherheit mit der [...] Bayreuther Akustik, sondern das war ein interpretatorischer Ansatz» (Lorber, 2022, Min. 5:05). Lorber erläutert diesen Klangeindruck ausführlich, bevor er mit einem Lob an den Dirigenten schliesst: «Es war für mich ein sehr erfreuliches und ein sehr fruchtbares Dirigenten-Debüt» (Lorber, 2022, Min. 5:30).

Erst nach 5:50 Minuten kommt Richard Lorber schliesslich auf die Themen neben der Bühne zu sprechen. Er fasst kurz zusammen, was zu den erhobenen Vorwürfen wegen sexueller Übergriffe der Stand der Dinge ist, um dann eine Prognose zu geben, wie mit der ganzen Sache nun weiterverfahren wird. Dem Thema widmet der Musikredaktor

aber eindeutig weniger Zeit als der ausführlichen inhaltlichen Stellungnahme. Das zeigt sich auch an der Minutage.

So unterscheidet sich der Beitrag von Richard Lorber im WDR 3 letztlich nicht bedeutend von anderen in der Kategorie der Rezensionen analysierten Quellen. Der Beitrag richtet sich an ein interessiertes und mit einem fundierten Vorwissen ausgestattetes Publikum, der Fokus liegt deutlich auf einem inhaltlichen Kommentar und einer Beurteilung der Neuinszenierung. Womöglich ist es einzig das Gefäss «TonArt» des WDR 3, das als eine Art «News»-Gefäss fungiert und deshalb für den Beitrag eine inhaltliche Perspektive bedingt, die über eine alleinige künstlerische Rezension hinausgeht.

«Reformstau im Wagner-Tempel», Marco Frei, erschienen in der «Neue Zürcher Zeitung», 27. Juli 2022

Die «Neue Zürcher Zeitung» (NZZ) widmete den Bayreuther Festspielen am 27. Juli eine ganze Feuilletonseite. Auf dem oberen Drittel ist zusammen mit einem grossen Bild über vier Spalten ein kritischer Rundumblick von Marco Frei platziert, darunter ein Kommentar von Christian Wildhagen zu den Sexismus-Vorwürfen. Interessant ist im Gegensatz zu anderen Blättern der Verzicht auf eine reine Rezension von «Tristan und Isolde» am Tag nach der Eröffnung.

Marco Freis Text geht in 6500 Zeichen kurz gefasst auf Politisches, Hierarchisches, Inszenatorisches, Vergangenes und Künftiges ein. Die Informationsdichte ist hoch, erfüllt jedoch den Zweck eines gesamtheitlichen Überblicks gut. Frei knüpft einleitend an die Hitze des Sommers 2022 an, die auch den Besuch des Festspielhauses ohne Klimatisierung beeinträchtigt und geht von da metaphorisch über zu den erhitzten Gemütern hinter der Kulisse: «[D]iesmal [...] brodelte es gewaltig in der Skandalon-Küche» (Frei, 2022, Abs. 1). Er thematisiert die Festspielleitung von Katharina Wagner, die von ihr angekündigten Reformen und die Frage nach der Verlängerung ihres Vertrages im Jahr 2025. Er widmet zwei weitere Abschnitte dem schwierigen Verhältnis zwischen Katharina Wagner und Musikdirektor Christian Thielemann, der mit seinem Führungsstil gehörig aneckt – gleichzeitig aber Publikumsliebbling ist.

Von hier geht Frei über zur Thematik der Ticketverkäufe: «Wenn Christian Thielemann dirigiert, verkaufen sich [...] die Karten besonders gut. Sogar im früher vielfach

überbuchten Bayreuth ist das nicht mehr selbstverständlich» (Frei, 2022, Abs. 6). Abschnitte zu den Folgen der Pandemie – Umbesetzungen, Verschiebungen und die daraus folgende Premierendichte in diesem Sommer – schliessen hier stimmigerweise an.

Es folgt schliesslich eine Kürzestfassung einer Rezension. Frei handelt in lediglich 1500 Zeichen ab, was in Sachen Bühne und Kostüm zu sehen ist, wie sich die Sänger:innen darstellen, wie es aus dem Orchestergraben klingt. Die Rezension vermittelt den Leser:innen kein konkretes Bild der Tristan-Premiere – Aussagen wie «Die Schriften des Philosophen [Schopenhauer, Anm.] bilden den geistigen Hintergrund zum ‹Tristan›» oder «[ü]berdies rückt die Regie die Personen selber in den Fokus» (Frei, 2022, Abs. 9) ermöglichen nicht wirklich eine Vorstellung des Bühnengeschehens. Die Abhandlung der Ensembleleistung in nur vier Sätzen (Frei, 2022, Abs. 10) wird den Sänger:innen kaum gerecht, wohingegen dem Lob von Poschners Dirigat etwas mehr Schwerpunkt und somit auch textlicher Platz eingeräumt wird (Frei, 2022, Abs. 11).

Um auf den im Titel angekündigten «Reformstau» zurückzukehren, wendet der Autor im letzten Abschnitt den Blick in die Zukunft. Das geschieht eher unvermittelt, indem Frei anhand von Poschners Dirigat die Forderung formuliert, dass das Festival «eine offene, agile Werkstatt der Wagner-Interpretation» werden müsse (Frei, 2022, Abs. 11). Der Autor äussert schliesslich optimistisch, dass einige vielversprechende Namen für die nächstjährigen Neuinszenierungen verpflichtet werden konnten.

Die hohe Informationsdichte im Text von Marco Frei hat ihre Stärken und Schwächen. Einerseits spricht der Autor vieles an, was bei den Bayreuther Festspielen hinter den Kulissen aktuell ist, er weist auf anstehende Veränderungen hin und ermöglicht damit einen Rundumblick über die kulturpolitischen Dimensionen dieser Festspiele. Diesen Textteilen kann man bei ausreichendem Interesse auch ohne allzu vertieftes Vorwissen gut folgen.

Wäre es aber vielleicht zielführender gewesen, die Rezension gänzlich auszulagern und den Text allein den kulturpolitischen Dimensionen zu widmen? Denn in ihrer Kürze stellt die Rezension nicht viel mehr als einen Kurzabriss des Erlebten dar. Das Bühnenbild und die Kostüme werden nur gestreift, die gesangliche Leistung in ein paar wenigen Sätzen beurteilt. Für Differenziertheit bleibt schlicht kein Platz.

Auch stellt der kurze Rezensionsteil hohe Anforderungen an die Leser:innen. Vor- und nachher kann dem Text auch folgen, wer wenig über Wagner oder «Tristan und Isolde» weiss. Indem aber keine Informationen zu Handlung, Charakteren, Konstellationen gegeben werden, ist klar: Wer dem folgen will, muss Vorwissen mitbringen. Die Zielgruppe ist somit schliesslich auch in diesem Text ein kompetentes, fachkundiges Publikum.

3.3.4. Sonderformate

Im Quellenkorpus befinden sich schliesslich noch zwei Beiträge, die sich nur unter dem Sammelbegriff «Sonderformat» zusammenfassen lassen. Beides sind Artikel, die im zeitlichen und thematischen Kontext der Festspiele 2022 publiziert wurden. Es muss aber einleitend festgehalten werden: Bei strikter Anwendung der Selektionskriterien unter 3.2.2 wären beide Texte aus dem Quellenkorpus ausgeschlossen worden. Denn keiner der beiden Texte setzt sich explizit mit «Tristan und Isolde» oder mit der Eröffnung der Festspiele 2022 auseinander. Weil die Beiträge aber vom Format und von der Ausrichtung her die in den anderen Beitragskategorien nicht gefundene Abwechslung bieten, werden sie in diesem Kapitel gesondert vorgestellt.

«Muss Bayreuth ‹entwagnert› werden?», von Christine Lemke-Matwey und Martin Machowecz, erschienen in «Die Zeit», 21. August 2022

Die beiden Autor:innen Lemke-Matwey und Martin Machowecz haben ein Streitgespräch zur im Titel bereits genannten Frage initiiert: «Muss Bayreuth ‹entwagnert› werden?» Eingeladen sind der Pianist, Musikwissenschaftler und dezidierte Wagner-Kritiker Jascha Nemtsov sowie der Dirigent Christian Thielemann, Musikdirektor der Bayreuther Festspiele und expliziter Wagnerianer.

Der Beitrag hätte grundsätzlich terminlich losgelöst von der Festspielöffnung publiziert werden können, denn er behandelt keines der Themen, die im Sommer 2022 rund um die Festspiele prominent waren. Gleichzeitig ist der Kontext des Gesprächs mit den Festspielen stimmig, haben sich doch in den vergangenen zwei Jahren durch die Pandemie und gesellschaftliche Veränderungen Diskurse verschoben, hervorgetan oder zugespitzt, sodass auch bis anhin unberührte Traditionen vielleicht neu diskutiert werden müssen.

Der Beitrag fällt in der Quellensuche für diese Arbeit als erstes aufgrund seines Erscheinungsbildes auf: Die Printseite zeigt die beiden Gesprächspartner auf grossen Porträtfotos vor rotem Hintergrund. Die Protagonisten sind sich durch die Positionierung der Fotos zugewandt, was das Konzept des Zwiegesprächs auch visuell vermittelt. Durch das Freistellen von je einem Zitat der Protagonisten wird deren Haltung auf den ersten Blick klar.

Aussergewöhnlich scheint zudem, dass die «Zeit» die Printseite in grossen Lettern mit «Streit» betitelt, anstatt die Rubrik «Kultur» oder «Feuilleton» zu nennen. Indem das Streitgespräch nicht im klassischen Feuilletonteil untergebracht wird, erweitert sich dessen Wahrnehmungskreis und die Wahrscheinlichkeit wächst, dass auch ein fachfremdes Publikum auf den Text stossen kann.

Der Beitrag lässt sich anhand der thematischen Selektionskriterien, die für den Forschungsteil dieser Arbeit festgelegt wurden, nicht unmittelbar aus dem Quellenkorpus ausschliessen, gleichzeitig aber auch nicht eindeutig einschliessen. Denn er behandelt nicht «People»-Themen oder die «Ring»-Neuinszenierung. Er thematisiert jedoch auch nicht explizit die Festpieleröffnung 2022 oder setzt sich mit der Inszenierung von «Tristan und Isolde» auseinander. Der Beitrag geht viel übergreifender auf Richard Wagner, dessen antisemitische Ausprägungen sowie auf das Festspielhaus und die dort bis heute unverändert gepflegte Wagner-Zentralistik ein.

Dies ist auch der Grund, weshalb der Beitrag schliesslich als Sonderformat in den Quellenkorpus aufgenommen wird: Weil er eine inhaltlich und auch formal freiere Herangehensweise an das Thema der Bayreuther Festspiele aufzeigt. Das Streitgespräch ist ein erfrischendes Beispiel dafür, wie mit einer sorgfältigen Konzipierung und gelungenem Storytelling ein Format erarbeitet werden kann, dass sich nicht reibungslos in den Kanon einfügt.

Im Streitgespräch der «Zeit» treffen zwei Gesprächspartner aufeinander, die dezidiert konträre Meinungen zur gestellten Frage haben. So äussert sich Jascha Nemtsov kritisch: «Was wollen die Bayreuther Festspiele sein? Eine moderne Kulturstätte? Dann gäbe es keinen künstlerischen Grund, nicht Werke anderer Komponisten wie Meyerbeer zu spielen. Oder eine Kultstätte, die nur der Verehrung Wagners dient?» (Nemtsov in Lemke-Matwey & Machowecz, 2022, Sp. 1). Dem gegenüber steht Christian Thielemann, der sich nicht grundsätzlich einer Öffnung der Bayreuther Festspiele verwehrt, aber klar für Folgendes plädiert: «Lasst uns diese weltweit einmalige Konstruktion behalten, dass ein Haus nur einem Komponisten gewidmet ist. Aber lasst uns um das Haus herum gerne etwas entwickeln»(Thielemann in Lemke-Matwey & Machowecz, 2022, Sp. 2).

Die zwei Gesprächspartner sind sich nicht in jeder Thematik uneinig. So ist Thielemann nicht ein unkritischer Wagnerianer, sondern anerkennt Fakten aus der Musikgeschichte, die ihm Nemtsov im Gespräch vorlegt. So beispielsweise die Tatsache, dass Wagner intrigant handelte und unter anderen den Ruf seines Zeitgenossen Giacomo Meyerbeer vorsätzlich schädigte. Thielemann kann dem nichts entgegenhalten, er anerkennt: «Wagner war ein Kalkulator, ein Parfümeur, ein Konstrukteur. Er hat nur über Bach und Beethoven gut geredet. Die waren tot! Trotzdem bin ich Wagner musikalisch verfallen. Nicht kritiklos! Doch ich empfinde seine Musik als ein Heiligtum» (Thielemann in Lemke-Matwey & Machowecz, 2022, Sp. 3) .

Es erübrigt sich, an dieser Stelle weitere Passagen aus dem Streitgespräch herauszugreifen, denn der Text lebt vor allem vom Lesefluss, der die Gesprächsdynamik unmittelbar nachempfinden lässt. Das Streitgespräch hat Tempo, Emotion und vor allem Reibung, es transportiert Fakten aus der Musikgeschichte und zu Wagner, und es zeigt beispielhaft auf, welchem Zwist die Bayreuther Festspiele ausgesetzt sind: Dem Ruf nach Neuerung vs. Tradition, nach Breitentauglichkeit vs. Exklusivität, nach einem modernen Kulturort vs. einer Kultstätte.

«Buh», Reinhard J. Brembeck, «Süddeutsche Zeitung» online, publiziert am 6. August 2022

Der letzte Text, der in dieser Arbeit als Beispiel aufgezeigt werden soll, erschien in der «Süddeutsche Zeitung» am 6. August 2022. Auch dieser Beitrag wäre, strenggenommen, anhand der Ausschlusskriterien aus dem Quellenkorpus entfallen – aber wie das vorgestellte Streitgespräch zwischen Nemtsov und Thielemann ist Reinhard Brembecks Text von Form und Inhalt her als kreativere Herangehensweise aufgefallen.

Der Text wurde, im Gegensatz zu fast allen anderen Quellen, ausschliesslich und explizit als Onlinebeitrag verfasst. Das fällt auf, weil der Beitrag die multimedialen Möglichkeiten nutzt, die bei einer Onlinepublikation zur Verfügung stehen: Animationen, die den Scrollbewegungen folgen, ein Farb- und Bildkonzept, das nicht neben dem Text, sondern mit ihm funktioniert. Der Text kommt ohne sämtliche formale Vorgaben aus, die im Falle einer parallelen Print-Veröffentlichung einschränkend gewesen wären.

Weiter fällt der Text aufgrund seiner inhaltlichen Ausrichtung auf. Der Beitrag widmet sich thematisch einer Metaebene, ausgehend von einer Beobachtung an den Bayreuther Festspielen 2022: «Der ‹Siegfried› in Bayreuth ist mit lautstarker Kritik vom Publikum abgestraft worden. Warum das so wichtig für die Bühnenkunst ist wie ‹Bravos› und Applaus» (Brembeck, 2022).

Brembeck greift einleitend im Beitrag zwei Gegebenheiten in Bayreuth als Aufhänger für seine Abhandlung über das ‹Buh› auf: Die Premiere der ‹Götterdämmerung› als letzten Teil der Neuinszenierung von Wagners Ring unter der Regie von Frank Castorf 2013 und die Premiere des neusten Rings, insbesondere der ‹Walküre› und des ‹Siegfried›. Es sind offenbar die einzigen Episoden in der Geschichte der Festspiele, in denen aus dem Publikum besonders missmutige Rückmeldungen hörbar wurden. Brembeck schildert dies bildhaft, was dem Text einen grossen Unterhaltungswert gibt:

«Zwar klatschen viele begeistert, aber sie haben keine Chance gegen jene Zuschauer, die diesen Mann [den Regisseur Frank Castorf] wutentbrannt und mit düsenjägerartiger Lautstärke niederbuhen. Buuh! Buuuuh! Buuuuuuh! Das Haus scheint vor eine Revolte zu stehen, es fehlt nicht viel, dass die Holzsitze herausgerissen und auf die Bühne geschleudert würden.»

(Brembeck, 2022, Abs. 2)

Brembeck blickt von da aus noch weiter zurück in der Musikgeschichte, erinnert an die Uraufführung des ‹Sacre du Printemps› von Igor Strawinsky 1913, der ebensolcher Hass entgegenprallte – und schliesst daraus: Solche Rückmeldungen aus dem Publikum sind essenziell, weil sie anzeigen, dass auf der Bühne ‹Neuartiges, Ungewohntes und womöglich Zukunftsweisendes› präsentiert worden ist (Brembeck, 2022, Abs. 3).

Der Text geht weiter zu einer etymologischen Herleitung des ‹Buh›, das gemäss den Ausführungen des Autors als Gegenentwurf zum ‹Bravo› fungiert und mit dem zentral stehenden ‹u› den ‹elementaren Naturlaut des Unmuts› enthält (vgl. Brembeck, 2022, Abs. 5f.), und zu einer Auflistung der häufigsten Empfänger:innen dieser Unzufriedenheitsbekundung: Regisseur:innen, Sänger:innen, seltener auch Dirigent:innen (vgl. Brembeck, 2022, Abs. 7f.).

Brembeck schliesst seine Abhandlung mit der Frage, wie es um die beglückende, fesselnde Stille nach dem Abschluss einer erfolgreichen Vorstellung steht.

«Sollten solche Momente vielleicht nur deshalb so beglückend sein, weil die da oben auf der Bühne genial, aber auch brav die Erwartungshaltung ihrer Zuhörer bedienen und dabei alles Neue und deshalb Buh-Würdige meiden?»

(Brembeck, 2022, Abs. 12)

Wie auch das Streitgespräch in der «Zeit» hätte Brembecks «Buh»-Text im Prinzip losgelöst von den Bayreuther Festspielen erscheinen können. Der Bezug auf die letzten Premieren sowie auch auf frühere Episoden verschafft ihm jedoch einen geeigneten Aufhänger. Ausserdem wird deutlich: Das Publikum in Bayreuth ist anspruchsvoller und gnadenloser als in allen anderen Häusern oder Konzertsälen. Es ist somit eine Perspektive auf den «Grünen Hügel», wie sie kein anderer Beitrag im Quellenkorpus einnehmen konnte.

3.4. Erkenntnisse

Zur Premiere von «Tristan und Isolde», neu inszeniert von Roland Schwab für die Bayreuther Festspiele 2022, wurden mittels der in Kapitel 3.2.2 erläuterten Ein- und Ausschlusskriterien insgesamt 25 journalistische Beiträge in den Quellenkorpus aufgenommen. Deren 23 wurden schliesslich mit dem aufgezeigten Frageraster in Kapitel 3.2.5 analysiert. Drei Beiträge wurden vor diesem Arbeitsschritt von der detaillierten Betrachtung ausgeschlossen, weil sie aufgrund ihrer Textlänge (<3000 Zeichen) als nicht aussagekräftig eingestuft wurden.

Was lässt sich nach der Textanalyse der verbleibenden 23 Quellen zusammenfassend als Erkenntnis festhalten?

In erster Linie fällt auf, dass Rezensionen immer noch das meistgenutzte Format sind, um über ein Ereignis wie die Festspieleröffnung zu berichten. Dies allein erstaunt nicht allzu sehr, interessieren bei einer Neuinszenierung ja durchaus der künstlerische Ansatz sowie die gesangliche und musikalische Leistung. Im Fall der vorliegenden Rezensionen fällt jedoch auf, dass sie in den allermeisten Fällen keinen inhaltlichen oder im weiteren Sinne musikhistorischen Kontext mitliefern. Die Rezensionen richten sich klar an ein wissendes Publikum und definieren ihre Zielgruppe damit sehr eng.

Dies ist insofern bemerkenswert, als dass es mittlerweile nur noch in den wenigsten Zeitungen einen (regelmässigen) «Feuilleton»-Teil gibt und sich Beiträge eigentlich immer öfter an ein breiteres Publikum zu richten haben. Dieser Anspruch scheint im Falle der Bayreuther Festspiele jedoch nicht erhoben zu werden.

Das wissende Publikum ist auch jenes, das in der Gattung der Hintergrundartikel angesprochen wird. Auch in diesen Beiträgen werden erhebliche Vorkenntnisse vorausgesetzt, damit den Texten gefolgt werden kann, die nicht selten eine hohe Informationsdichte aufweisen. Beiträge in der Kategorie «Interviews», die sich auf Personen konzentrieren, handhaben dies etwas freier. Aber auch dort manifestiert sich eine starke Tendenz zu Fachjournalismus, zum Beispiel in kundigen Fragen der Gesprächsleiter:innen, die zu einer hoch angelegten Verständnisschwelle führen.

Eine andere Zielgruppe haben die zwei Beiträge, die in der Kategorie der «Sonderformate» vorgestellt wurden. Natürlich wird auch dort ein gewisses Interesse am Thema

für die Lektüre vorausgesetzt, das ist jedoch eine Bedingung für faktisch jeden journalistischen Beitrag. Diese beiden Quellen liefern aber beispielhaft den für das Verständnis notwendigen Kontext mit – sei es im Streitgespräch zwischen Nemtsov und Thielemann zum Verhältnis Wagner-Meyerbeer und zur Huldigungsstätte Bayreuth oder zur musikhistorischen Einordnung der «Buhs» aus den Publikumsreihen an Erstaufführungen im Text von Brembeck.

So ist das Fazit zur Mehrheit der betrachteten Quellen relativ ernüchternd: Neue Formate sind kaum vorhanden, die Mehrzahl der untersuchten Beiträge sind Rezensionen und Interviews. Auch scheinen die Medienhäuser mit der Berichterstattung zu den Bayreuther Festspielen nicht den Anspruch zu haben, ein erweitertes Publikum zu erreichen: Die Zielgruppe ist in fast allen Beiträgen ein klar kompetentes Publikum mit erheblichem Vorwissen und selbstverständlichem Interesse an der Thematik.

Diese Erkenntnis ruft einige Folgefragen auf: Legitimiert die unangefochtene Popularität, die Selbstlegitimation eines Traditionsanlasses wie den Bayreuther Festspielen, dass auch in der Berichterstattung dazu keine neuen Wege angedacht werden? Hat Klassikjournalismus künftig noch Relevanz, wenn er sich weiterhin in feuilletonistischen, gar altmodischen Formaten bewegt? Welche Aufgabe hat der Journalismus in Bezug auf die klassische Musik, die noch keine richtungsweisende Verjüngung oder Diversifizierung des Publikums anstossen konnte?

So hat die Textanalyse ein nur wenig positiv nutzbares Fazit ergeben, dafür aber viele Fragen ausgelöst. Über diese Fragen wurde in einem weiteren Arbeitsschritt für diese Masterarbeit mit zwei Expert:innen auf dem Feld des Klassikjournalismus diskutiert. Die Gespräche werden in den nachfolgenden Kapiteln resümiert.

4. Expert:innengespräche

Für die Diskussion der Erkenntnisse aus der Textanalyse wurden zwei Gesprächspartner:innen ausgewählt, die in unterschiedlicher Funktion und in unterschiedlichen Medienhäusern im Klassikjournalismus tätig sind. Die Interviews sollen dazu beitragen, die Beobachtungen aus der Textanalyse einzuordnen sowie einen Einblick in unterschiedliche Perspektiven auf Zielpublika, inhaltliche und strategische Ausrichtungen zweier Medienhäuser geben. Als Gesprächspartner:innen konnten Theresa Beyer, Leiterin Musikredaktion beim Radio SRF 2 Kultur und Jan Brachmann, Musikredaktor bei der «Frankfurter Allgemeine Zeitung» gewonnen werden.

Beiden Gesprächspartner:innen wurden die Erkenntnisse und Fragen aus der Analysearbeit vorgestellt. Die Interviews folgten lose diesem Leitfaden:

1. Eine Quellenrecherche zu den Bayreuther Festspielen hat ergeben, dass das meistgenutzte Format in den journalistischen Beiträgen zur Veranstaltung die Rezension ist: Ein Format, das sich an ein spezifisch interessiertes und vor allem wissendes Publikum richtet. Gleichzeitig fordert die Medienlandschaft immer mehr Breiten-tauglichkeit. Was ist Ihr Gefühl, hält der Klassikjournalismus an Formaten fest, die in der sich verändernden Medienlandschaft irgendwann keinen Platz mehr haben?
2. Was das Feuilleton früher leistete – eine breite Abbildung dessen, was in der Kultur aktuell läuft – kann heute kein Kulturteil einer Zeitung bzw. eines Mediums mehr abdecken. Die Kulturschaffenden und -Institutionen fühlen sich deshalb nur noch schlecht repräsentiert. Finden Sie die Angst gerechtfertigt, dass die Kultur deshalb an Wahrnehmung einbüsst?
3. Was ist aus Ihrer Sicht die heutige Aufgabe von Fachjournalismus? Braucht es solchen noch?
4. Wo sehen Sie die Schwierigkeiten hierfür in der heute sehr diversen und multimedialen Medienlandschaft? Und wo die Chancen?
5. Wie entscheidet Ihr Medium, welches Zielpublikum man mit der Berichterstattung zur klassischen Musik erreichen will?
6. Gehört es zur Aufgabe der Medien, die Klassik auch an ein jüngeres Publikum zu bringen?

Aus journalistischer Erfahrung konnte erwartet werden, dass die Gespräche ihren individuellen Lauf nehmen und zu unvorbereiteten Zwischenfragen und Diskussionen führen würden. Der Leitfaden wurde deshalb nicht zu strikte und auch nicht zu detailliert ausgearbeitet.

Die nachfolgenden zwei Unterkapitel fassen die beiden Gespräche zusammen und greifen die zentralen, für die Fragestellung dieser Masterarbeit relevanten Aussagen und Meinungen heraus. Die Aussagen sind nummeriert und angeordnet anhand der Nummerierung der Fragen im oben erwähnten Interviewleitfaden. Die vollständigen Transkripte der zwei Gespräche befinden sich im Anhang 3 und 4 zu dieser Arbeit. Die Verschriftlichung erfolgte pragmatisch und zugunsten einer leichten Lesbarkeit. Aussagen wurden grammatikalisch korrigiert, unvollständige Sätze vervollständigt oder mangels Aussagekraft gelöscht und Füllwörter ausgelassen.

4.1. Theresa Beyer, Leiterin Musikredaktion, Radio SRF 2 Kultur

Theresa Beyer hat Musikethnologie an der Universität Bern studiert und arbeitet seit 2013 beim Radio SRF 2. Nach einigen Jahren als Musikredaktorin übernahm sie 2021 die interimistische Leitung der Musikredaktion. Seit diesem Herbst hat sie gemeinsam mit Eva Oertle die Co-Leitung des multimedialen Teams Musik bei SRF Kultur inne, in der Funktion der Angebotsverantwortlichen. Von Beyers Perspektive auf den Klassikjournalismus werden aus mehrerlei Gründen gewinnbringende Erkenntnisse erwartet: Das SRF gehört zur SRG und unterliegt der vom Bund gegebenen Konzession. Der Sender hat insofern einen klaren Auftrag als «Service Public» und soll somit ein breites Publikum im ganzen Deutschschweizer Raum adressieren. Insbesondere mit den digitalen Kanälen sieht sich Radio und Fernsehen mit neuen Möglichkeiten, aber auch Herausforderungen konfrontiert: Radio heisst längst nicht mehr, nur linear zu produzieren. Dies bedingt neue Formate, angepasste Sendungen, mehrschichtige Herangehensweisen. Gleichzeitig hat der Sender eine lange Tradition als Klassikradio und damit ein treues Publikum, das es zu halten gilt.

1. *«Wie absolut darf Kritik sein, oder wie persönlich? Ich will nicht pauschal sagen, dass es keine Kritik mehr braucht. Sondern, dass man überlegt: Wie kann man das vielstimmiger gestalten?»*

(vgl. Beyer, Zeile 12ff.)

Theresa Beyer vertritt die Vision, dass es in Zukunft nicht mehr ausreichen wird, eine ästhetische Kritik in Form einer Rezension abzubilden. Gerade im digitalen Zeitalter sei die Interaktion eine wichtige Möglichkeit, gar Forderung für journalistisches Arbeiten, so Beyer: «Der Musikjournalismus hat ein grosses Community-Potenzial, das wir noch besser nutzen könnten» (Beyer, Zeile 14ff.). Vielstimmigkeit und Diskurs sind aus Beyers Sicht die Potenziale, die sich der Klassikjournalismus zu Nutzen machen sollte. Sie ist ausserdem der Meinung, dass Kritik nicht länger allein rein ästhetischer, sondern institutioneller Art sein muss. Also: weniger schöngestige Betrachtungen einer Produktion, Inszenierung oder Interpretation, mehr gesellschaftliche Debatten wie #metoo in der Klassik. Hierbei wird deutlich, dass Beyers Perspektive auf Klassikjournalismus diejenige einer öffentlichen Rundfunkanstalt ist, die mit einem konkreten Sendeauftrag und einem definierten Zielpublikum agiert.⁷ Beyer betont dies, indem sie auch auf die weiterhin grosse Wichtigkeit von Fachmagazinen hinweist, um die ästhetische Debatte weiterhin lebendig zu erhalten.

2. *«Im Prinzip ist alles, was wir tun, eine Kritik – und zwar in dem Sinne, dass wir eine positive Auswahl treffen und die kritische Distanz bei allen Themen das A und O ist. [...] Ich finde die Entscheidung, jemandem anhand von definierten Kriterien eine Plattform zu geben, die richtige. Weshalb wir etwas für ‹heutig›, dringlich, originell, innovativ und relevant halten, und nicht, weshalb wir es ‹gut› finden.»*

(Beyer, Zeile 38ff.)

Beyer spricht bezüglich der Forderung von Kulturinstitutionen und -schaffenden nach Präsenz in den Medien von einer «positiven Auswahl», die das Radio vornimmt. Beyer: «Im Radio macht es schlicht keinen Sinn, Musik zu spielen, die wir schlecht finden» (Beyer, Zeile 40f.). Was für gut und relevant befunden wird, wird ins Programm aufgenommen – was dem nicht entspricht, wird nicht gespielt. Und mit gut meint Beyer

⁷ Beyer erläutert im Gespräch, dass das Radio SRF 2 Kultur sich auf die Zielgruppe von Personen im Alter ab 60 Jahren ausrichtet. Dem Radiosender geht es also in erster Linie darum, das vorhandene Publikum zu behalten, anstatt eine Verjüngung anzustreben, wie dies auf anderen Sendern von SRF geschieht. Die Strategie geht aus einer Publikumserhebung hervor, aus der insbesondere folgende Kennzahlen nennenswert sind: 61% der Hörer:innen sind Frauen, 39% Männer. 45% der Hörer:innen sind über 70-jährig, 33% im Alter von 60 bis 69 Jahren. Nur 25% des Publikums sind unter 59-jährig. Quelle hierfür sind Unterlagen, die im Gespräch von Theresa Beyer aufgelegt wurden.

nicht «gut» im Sinne einer Einzelmeinung zu einer ästhetischen Beurteilung, sondern eben im grösseren Kontext als relevant, «heutig». Und ob die jeweils ausgewählte Musik zu den Vorlieben des Zielpublikums passt.

Speziell ist die Position von SRF Kultur in dieser Fragestellung im Bereich der Musikproduktion für den Vektor Radio: Radio SRF unterstützt ausgewählte Konzerte und Projekte im Rahmen von CD-Koproduktionen mit über 100 Konzertaufnahmen pro Jahr sowie Liveübertragungen. Auch da ist die Auswahl nach bestimmten Kriterien zu treffen, wobei der «Service Public»-Auftrag des Radiosenders eine relevante Rolle spielt: «Für unser Publikum ist es wichtig, dass wir die Rolle wahrnehmen, Konzerte mit ja oft hohen Ticketpreisen zugänglich zu machen» (Beyer, Zeile 136f.). Immer mehr Konzerthäuser tun dies mittlerweile in Form von Livemitschnitten und Videoproduktionen auch selbst – dennoch, so Beyer, seien die Institutionen, Orchester und Ensembles immer noch stark daran interessiert, im Radio ausgestrahlt zu werden. Immer mehr aber übernehmen auch die Institutionen selbst kommunikative Aktivitäten. Dies stellt Beyer auch im Kontext der nächsten Frage fest, die auf die Relevanz und die Aufgabe des Fachjournalismus zielt.

3. *«Fachjournalismus heisst, Musik auf einem musikwissenschaftlichen Fundament beurteilen zu können und dieses Urteil gut vermitteln zu können. Fachjournalismus heisst, die Musikszene gut zu kennen, um neue Phänomene einordnen zu können. Fachjournalismus heisst schnell auf brisante Themen reagieren zu können und ein Netzwerk von glaubwürdigen Expert:innen zu haben.»*

(Beyer, Zeile 127ff.)

Theresa Beyer stellt klar: Fachjournalismus spielt immer noch eine grosse Rolle. Und für den Fachjournalismus braucht es unabhängige Medien, die die Szene zwar kennen, aber immer den Blick von aussen bewahren. Beyer anerkennt aber auch, dass die sich verändernde Medienlandschaft eine gewisse Annäherung von Journalismus und institutioneller Kommunikation zur Folge hat. Durch den sich aus wirtschaftlichen Gründen laufend reduzierenden Handlungsspielraum der Medienhäuser beginnen immer mehr Institutionen damit, aus eigenen Mitteln Beiträge zu produzieren, die sie auf ihren eigenen digitalen Kanälen (Social Media, Webseiten, eigene Streamingportale) verbreiten:

Künstler:innenporträts, Interviews, Videos, Podcasts. Beyer: «Ich finde diese Vielfalt toll und wichtig. Aus meiner Sicht sind es aber Produkte, die im Bereich des Marketings angesiedelt sind, weil die Podcasts oder Artikel ja von den Institutionen selbst kommen. Einen unabhängigen Blick haben aber nur die klassischen Medien und ich halte diese kritische Berichterstattung nach wie vor für extrem wichtig» (Beyer, 120ff.).

Beyer spricht bezüglich der Kommunikationsstrategien von Institutionen ausserdem die Fragmentierung der Klassikwelt in ihre verschiedenen Gruppierungen an: Jede Strömung – Alte Musik, Lieder, Chöre, Neue Musik etc. – hat eine eigene Zielgruppe. «[D]ie Musikwelt ist stark fragmentiert – man muss quasi für jede Community ein eigenes Produkt erarbeiten», so Beyer (Beyer, Zeile 116ff.). So sei es auch eine logische Folge, dass Institutionen damit beginnen, für ihre Zielgruppe eigene Inhalte zu produzieren. Die Fragen, welche journalistischen Inhalte das Publikum interessieren und wie diese zum Publikum gelangen, müssen sich im digitalen Zeitalter auch öffentliche Medienhäuser stellen, ist Beyer überzeugt:

4. *«Die multimediale Herangehensweise ist enorm spannend. Storytelling ist das A und O – man kann eine Geschichte so erzählen, dass sie sowohl digital als auch linear funktioniert.»*

(Beyer, Zeile 106ff.)

Auf die Chancen und Schwierigkeiten der multimedialen Möglichkeiten angesprochen, sieht Theresa Beyer vor allem Vorteile. Dies insbesondere in Bezug auf die Qualität der Themen – multimedial denken bedeute, dass man eine Geschichte nicht vom Gefäss, sondern vom Thema her andenke. Mit dieser Perspektive kann ein Thema an Substanz gewinnen: «Wenn man ein Thema findet, von dem man sagen kann, das ist relevant – für die einen so, für die anderen so – dann hat man das auf Herz und Nieren geprüft und kann es richtig ausschöpfen» (Beyer, Zeile 110ff.).

5. *«Eine Entscheidung ist zum Beispiel, dass wir dass wir im Vektor des linearen Radios nicht eine Verjüngung anstreben, sondern erzielen wollen, dass die, die uns hören, länger dranbleiben. Es ist ein Bekenntnis für diese ältere Zielgruppe. Und um an die erste Frage anzuschliessen: Das ist natürlich eine Generation, die ästhetische Kritik wünscht*

[...]. Wenn man aber auf eine Zielgruppe von 45 Jahren geht, die wir über unsere digitalen Kanäle erreichen wollen, ändert sich das Bild. Bei digitalen Klassik-Produkten ist das Credo daher viel mehr: Storytelling, Storytelling, Storytelling.»

(Beyer, Zeile 55ff.)

In der Zielgruppenfrage wird deutlich, dass das Radio SRF 2 Kultur einen grossen Spagat macht: Das lineare Radio bedient die Zielgruppe 65+ mit Formaten, die noch eher dem klassischen Klassikjournalismus entsprechen – so beispielsweise das Musikmagazin oder die «Disothek», «Musik unserer Zeit» oder «Im Konzertsaal». Dieses Publikum, so Beyer, habe einen Anspruch an die bekannten Inhalte und deren Fachlichkeit, und es sei äusserst reaktiv auf Veränderungen in Sendungsformaten oder -frequenzen.

Über die digitalen Kanäle richtet sich SRF 2 Kultur an jüngere User:innen im durchschnittlichen Alter von 45 Jahren. Hier kommt wieder das Argument der Relevanz, der «heutigen» Themen zum Tragen. «Im Format ‹Kontext› zum Beispiel, das digital first als Podcast distribuiert wird, rollen wir ein Musikthema über starke Protagonist:innen auf, wir prüfen ein Thema viel stärker nach seiner gesellschaftlichen Relevanz. Und da muss man ehrlich sein: Im Klassikjournalismus ist das nicht immer leicht, weil immer noch vielerorts ein Grundverständnis absoluter Musik vorherrscht und die Diskurse weniger politisch sind als zum Beispiel im Pop oder in der Neuen Musik», so Beyer (Beyer, Zeile 62ff.). Schwieriger sei insofern weniger, die lineare Hörer:innenschaft beizubehalten, als auf den multimedialen Kanälen mit ansprechenden Herangehensweisen präsent zu sein. Denn wenn ein Thema online funktioniere, könne mit der Ausstrahlung im Radio eigentlich nicht viel schief gehen: «Die Erfahrung zeigt, dass das lineare Publikum so neugierig ist, dass es sich auch für die Lebenswelt der Jüngeren interessiert» (Beyer, Zeile 98ff.).

6. *«Ich finde es wichtig, dass wir als Journalist:innen nicht missionarisch der Welt erklären, dass klassische Musik etwas Gutes ist. Mal überspitzt gesagt: Wenn die klassische Musik irrelevant wird, und es nicht schafft, ein junges Publikum zu begeistern, dann müssen wir auch die Rolle des Klassik-Musikjournalismus überdenken. Wir brauchen also*

diese Distanz zu hinterfragen, wieso die klassische Musik als notwendiges Bildungsgut oder überhaupt als wichtig empfunden wird.»

(Beyer, Zeile 78ff.)

Theresa Beyer ist der Meinung, dass die Medien keine missionarische Rolle einnehmen dürfen, um der klassischen Musik zu gesellschaftlicher Relevanz zu verhelfen, sondern dass das eine Aufgabe ist, die das Genre selbst übernehmen muss. Die klassische Musik als notwendiges Bildungsgut, als lebendiges Kulturgut, als gegenwartsrelevante Kunstform: All dies muss inhärent gegeben sein, damit die Medien sie weiterhin auch spiegeln sollen. Beyer aber relativiert abschliessend: «Im Moment aber ist es bei uns gar nicht die Frage, weil unser lineares Publikum ja Klassik hört und nach wie vor eine Orientierung wünscht. Und auch so eine lange Tradition wie jene der Klassik sehe ich momentan nicht in Gefahr [...]». (Beyer, Zeile 85ff.).

4.2. Jan Brachmann, Musikredaktor, «Frankfurter Allgemeine Zeitung»

Das zweite Expert:innengespräch wird mit Jan Brachmann geführt, der seit 2016 als Musikredaktor bei der «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (FAZ) tätig ist. Seine Rezension zu der Eröffnung der Bayreuther Festspiele im Sommer 2022 wird im Kapitel 3.3.1.1 dieser Masterarbeit analysiert. Brachmanns Perspektive auf die Formate und Aufgaben im Klassikjournalismus unterscheidet sich von Theresa Beyers Blick in mehrerlei Hinsicht: Die FAZ ist ein Print-Medium mit überregionaler Ausstrahlung. Sie hat keinen staatlich gegebenen Auftrag, sondern agiert als Medienhaus mit eigener Ausrichtung. Gemäss den Mediadaten verfügt die FAZ über eine Reichweite von 830'000 Leser:innen.⁸ Nach wie vor erscheint in der FAZ täglich ein Feuilleton, das laut Brachmann jeweils eine ganze Rezensionssseite beinhaltet. Die FAZ agiert somit noch eher in traditionellen Formaten. Wird die FAZ tatsächlich weniger von den multimedialen Forderungen getrieben? Sind die klassischen Formate weiterhin von Verlag und Leser:innen gewünscht? Antworten auf diese Fragen werden vom Expert:innengespräch erhofft, ebenso wie die Perspektive und der Ausblick eines langjährigen Klassikredaktors auf das mediale Umfeld einer Zeitung in Print und Online .

1. *«Wenn Sie die Bayreuther Festspiele ansprechen: Die Abschlussrezension des ‹Rings› lag hinter der Bezahlschranke und war einer der meistgekauften Texte der gesamten Zeitung.»*

(Brachmann, Zeile 9ff.)

Im Gespräch mit Brachmann wird sofort deutlich, dass die Rezension bei ihm und bei der FAZ eine unangefochtene Position hat. Die Nachfrage nach der Rezension zur Neuinszenierung des «Rings» an den Bayreuther Festspielen 2022 scheint durch die Decke gegangen zu sein, der Text war gemäss Brachmann Spitzenreiter als gekaufter Einzeltext hinter der Online-Bezahlschranke. Offenbar ist die Bayreuther Rezension kein Einzelfall. Brachmann erzählt, dass in letzter Zeit mehrfach Ereignisse oder Figuren in der klassischen Musik grosse Resonanz ausgelöst haben (vgl. Brachmann, Zeile 23ff.). Der Redaktor sieht das als Ermutigung für das Format, relativiert aber auch: «Wir haben oft das Problem, dass die Rezensionen von den Klickzahlen und vom

⁸ Vgl. hierzu https://www.republic.de/fileadmin/07_Mediadaten/REPUBLIC_Mediadaten_FAZ_FAS_2023.pdf

Verkaufspotenzial hinter anderen Texten zurückfallen. Die Aesthetica haben es schwer neben Meinungstexten und politischen Themen» (Brachmann, Zeile 14ff.).

Im späteren Verlauf des Gesprächs bestätigt Brachmann die These, dass die FAZ über ein sehr gebildetes Publikum verfügt. Dies kann ein Stück weit als Erklärung für das unverändert grosse Leseinteresse an Rezensionen dienen: Wie früher das Bildungsbürgertum sind es heute wissende, gut ausgebildete Leser:innen, die die FAZ tragen. Brachmann argumentiert aber auch schlüssig mit dem Zeitgeist, weshalb die Rezension heute noch ihre Berechtigung hat: «Ich glaube, dass die Leute weiterhin an Bewertungen interessiert sind. Heute wird ja alles bewertet – jeder Arztbesuch, jeder Restaurantbesuch – warum soll das bei ästhetischen Ereignissen anders sein?» (Brachmann, Zeile 27ff.).

Brachmann entkräftet die Argumente, dass eine Rezension nur einen sehr spezifischen Teil der Leser:innen anspricht, weil sie jeweils erst retrospektiv erscheint und nur wenig Publikum die Möglichkeit hat(te), die besprochene Veranstaltung zu besuchen. Er sieht Rezensionen als wichtigen Beitrag zur Meinungsbildung: «Wenn man fragt, wer profitiert denn davon, dass eine künstlerische Leistung im Konzert noch beurteilt wird, ist das kurzsichtig. [...] Rezensionen [...] versuchen Gegenwartsphänomene an einem Fallbeispiel zu diskutieren. Das zeichnet eine gute Rezension auch aus, dass sie als Text einen Wert hat, der über das Ereignis hinaus Bestand hat» (Brachmann, Zeile 46ff.).

Brachmanns Plädoyer für die Rezension ist nachvollziehbar und gut argumentiert. Auch ist das Format gemäss Brachmann von Verlagsseite weiterhin gestützt, wenn auch mit weniger Präsenz als früher. Darauf kommt er bei der zweiten Frage zu sprechen:

2. *«Die Zahl der Rezensionen insgesamt ist in ganz Deutschland rückläufig, das haben Erhebungen ergeben. [...] Auch wir reduzieren die Zahl der Rezensionen, weil wir neue Leser⁹ ins Blatt führen und drin behalten wollen. Dies wird mit anderen Themen eher erzielt. [...] Ein Interview ist ja oftmals die leichteste Form, Zugang zu einem Thema zu*

⁹ Auf Wunsch des Gesprächspartners wurde im Transkript sowie in seinen Zitaten auf die Anwendung einer gendergerechten Sprache verzichtet.

finden, weil das der mündlichen Sprache nachempfunden ist, weil die Informationsdichte nicht ganz so hoch ist wie in einer Rezension.»

(Brachmann, Zeile 68ff.).

Brachmann bestätigt mit dieser Aussage, was auch in der Textanalyse erkannt wurde: Die Interviews sind ein niederschwelliges, zugängliches Format, das auch für ein Publikum mit wenig Vorwissen taugt. Dennoch wolle man bei der FAZ nicht auf Rezensionen verzichten. Weil es die Leser:innen weiterhin wünschen – und, wie Brachmann es so schön sagt: «Ein bisschen Stolz haben wir schon auch noch» (Brachmann, Zeile 71f.). Bei der FAZ sei man ausserdem hinsichtlich anderer Formate, insbesondere veranstaltungsbezogenen Texten, eher zurückhaltend. Weil solche Texte oft journalistisch wenig gehaltvoll seien, zu nahe am Marketingcharakter. «Wir wollen nicht der Werbedienstleister für die Institutionen sein. Wir wollen Phänomene diskutieren, zur Meinungsbildung beitragen», so Brachmann (Brachmann, Zeile 79ff.). Insofern bestätigt auch Brachmann, dass die Dichte an journalistischer Repräsentation für die Kulturinstitutionen abnimmt und diese immer stärker selbst in der Pflicht sind, mit Inhalten an ihr Publikum zu gelangen.

3. *«Die Frage ist: Formulieren Wirtschafts- und Politikjournalisten auch breientauglich, wenn sie von Subsidiaritätsprinzip oder Umlaufrenditen schreiben? Das tun sie nicht. Dort wird es einfach toleriert, während bei uns in der Musik die Meinung vorherrscht, da kann ja jeder mitreden.»*

(Brachmann, Zeile 137ff.)

Für den hohen Anspruch in der Kultur, die Fachlichkeit zugunsten einer grösseren Zielgruppe zu reduzieren, hat Brachmann nur wenig Verständnis. Er steht ein für Fachexpertise. Im Feuilleton der FAZ sei dies unbestritten wichtig, das Curriculum bringe die meisten Redaktor:innen vom Fach her in den Journalismus. «Die Rezension ist ja tatsächlich auch das Format, das die grösste Expertise und den Mut zum Urteil verlangt» (Brachmann, Zeile 127f.). Der Ruf nach breientauglicher Formulierung ist Brachmann bekannt, und ein Stückweit unterstützt er dies – ein Text müsse aber natürlich so geschrieben werden, dass er Lust zur Lektüre weckt (vgl. Brachmann, Zeile 140f.).

4. *«Ich bin nicht technikpessimistisch. Ich glaube, dass die Onlineauftritte sehr viel Potenzial haben, um auch das Genre Rezension attraktiver zu machen. [...] Podcasts für klassische Musik hätten ein gutes Potenzial, weil man die Urteilsbildung nachvollziehbarer machen kann: Wenn man Sachen zeigt, sind sie evidenter, als wenn man nur darüber schreibt.»*

(Brachmann, Zeile 154ff.)

Wie Beyer sieht auch Brachmann in den multimedialen Möglichkeiten vor allem Chancen. Schon allein die Möglichkeit zur Einbettung von Videos oder Audiosequenzen bei Online-Beiträgen sei ein Gewinn. Gerade wenn es um die Beurteilung von Musik geht, wie im Fall einer Rezension, ist Brachmann insbesondere vom Potenzial von Audioformaten überzeugt. Wenn nicht lediglich mit Sprache über ein musikalisches Erzeugnis geschrieben oder gesprochen wird, sondern die betreffende Sequenz auch gleich eingespielt werden kann, schafft dies eine viel unmittelbarere Vermittlungsebene. Denn: «Für Dinge, die klingen, hat unsere Sprache genau zwei Wörter, nämlich laut und leise. Alle anderen Wörter, wie hoch und tief, hell oder dunkel, sind schon dem Sehsinn entlehnt. Wer über Musik schreibt, ist gezwungen, metaphorisch zu schreiben» (Brachmann, Zeile 175ff.). Die Rezension ist ebendiese Kunst, musikalische Geschehnisse in Worte zu fassen. Vielleicht aber kann das Genre durch die Multimedialität an Unmittelbarkeit gewinnen, ohne den Anspruch an Fachexpertise und Wortgewandtheit zu verlieren.

5. *«Die Leserschaft der FAZ ist eine besondere. Sie ist aufmerksam, insbesondere bei denen Dingen, die nicht in der Zeitung stehen.»*

(Brachmann, Zeile 108ff.)

Die Frage nach dem Zielpublikum der FAZ erübrigt sich im Laufe des Gesprächs, weil in Brachmanns Ausführungen deutlich wird, dass die Leser:innenschaft der FAZ ein eher gebildetes Publikum ist. Das bestätigt er auch im Kontext der Frage, mit welchen Themen neue Leser:innen gewonnen werden sollen. Die abnehmende Rezensionsdichte mache Platz für breitere Themen, die aber immer noch den Qualitätsansprüchen des politisch ausgerichteten Feuilletons entsprechen, so Brachmann. Das können Themen sein wie der Musikunterricht, Kulturpolitik – beispielsweise die Kosten für

Sanierungen von Konzert- oder Theaterhäusern – Rassismus und Sexismus. «Themen, die jede Zeitung irgendwie bedienen muss» (Brachmann, Zeile 89f.), so der Redaktor, der aber betont: «Wir wollen das Feuilleton mit den Rezensionen nicht ganz aufgeben. Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken hat bei uns ihren Platz» (Brachmann, Zeile 100f.).

6. *«Der Anteil der Menschen, die sich mit klassischer Musik auseinandersetzen, ist in den letzten 140 Jahren gewaltig gewachsen. Sie hatte noch nie so viel Publikum wie jetzt. Der Eindruck des schwindenden Publikums hat damit zu tun, dass die Schicht, die in klassische Konzerte geht, nicht mehr die tonangebende Schicht ist.»*

(Brachmann, Zeile 193ff.)

Besonders interessant ist abschliessend Brachmanns Perspektive auf die Frage, ob eine Verjüngung des Klassikpublikums und den entsprechenden Leser:innen zum Erhalt der Relevanz des Genres vonnöten sei. Seine statistisch unterlegte Argumentation entkräftet diese Vermutung und legt dar: Die Diskussion um die Klassik und ihre Relevanz ist eine rein wirtschaftliche Diskussion. «Zeigt mir diese goldene Zeit, in der die 25- bis 30-Jährigen die Mehrheit des Publikums gestellt haben. Die gab es nie. [...] Das ist auch ein bisschen ein Mobbing der klassischen Musik, diese demografischen Argumente, die die Legitimität dieser Institution in Frage stellen sollen», so Brachmann (Brachmann, Zeile 215ff.).

5. Fazit

Die vorliegende Arbeit widmete sich der Frage, welche Formate in journalistischen Beiträgen im Bereich der klassischen Musik vorhanden sind, wie sich das Genre des Klassikjournalismus positioniert und an welches Zielpublikum es sich richtet. Das Fazit setzt sich aus Erkenntnissen aus den verschiedenen Arbeitsschritten dieser Arbeit zusammen – der Sammlung und Analyse von aktuellen Beiträgen sowie deren Diskussion mit Fachexpert:innen.

Grundsätzlich lässt sich festhalten: Die klassische Musik hat unverändert ein interessiertes und reaktives Publikum. Dass dieses im Schnitt über 65-jährig ist, ist kein Zeichen von drohender Überalterung, sondern eine seit Jahrzehnten so gegebene Tatsache. Dass die Klassik als Randphänomen wahrgenommen wird, liegt vor allem an der demografischen Veränderung der Gesellschaft. Hierzu sei nochmals Jan Brachmann zitiert: «Der Eindruck des schwindenden Publikums hat damit zu tun, dass die Schicht, die in klassische Konzerte geht, nicht mehr die tonangebende Schicht ist. Es ist also nicht eine Frage der Reichweite, sondern eine Machtfrage» (Brachmann, Zeile 195ff.).

Was also im einleitenden Kapitel zur Retrospektive über das Feuilleton bereits festgehalten wurde, ist auch heute immer noch eine zentrale Eigenschaft von Kulturjournalismus: Er befindet sich im Spannungsfeld zwischen Gesellschaft, Politik und Kultur. Wird über Relevanz von Kultur und deren mediale Repräsentation diskutiert, ist dies in den meisten Fällen eine Diskussion mit sozioökonomischer Motivation.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage nach geeigneten Formaten im Klassikjournalismus im Wesentlichen eine Frage nach der Zielgruppe. Wird das Klassikpublikum als Publikum für einen journalistischen Beitrag betrachtet, kann die Rolle der Rezension weiterhin als zentral bezeichnet werden. Denn jenes Publikum zweifelt nicht an der Relevanz der klassischen Musik und muss entsprechend auch nicht davon überzeugt werden. Konstatiert wurde dies auch in der Zusammensetzung der analysierten Quellen im Kontext der Bayreuther Festspiele 2022, bei denen Rezensionen einen grossen Teil ausmachen und sich im Wesentlichen an ein wissendes Publikum richten. Die Rezension ist jene Textgattung, die zu einem künstlerischen Produkt Stellung nimmt und in der die schreibende Person ein qualifiziertes Urteil fällt. Sie ist die Gattung, die über den

höchsten Grad an Fachlichkeit verfügt und somit sowohl vom Publikum als auch von der/dem Schreibenden die grösste Expertise verlangt.

Über die Relevanz der Rezension sind sich beide Expert:innen in den geführten Gesprächen einig: Sie ist wichtig, um kulturelle Ergebnisse zu spiegeln, sie zu reflektieren und ihnen eine Sichtbarkeit zu geben, die über die «vierte Wand»¹⁰ hinausgeht. Die Rezension ist also noch lange nicht tot – im Gegenteil. Brachmann verweist darauf, dass in der heutigen Zeit alles bewertet wird und eine Rezension insofern genau den Nerv der Zeit trifft. Brachmann ist sogar optimistisch, dass dem Genre die multimedialen Optionen, die Möglichkeit zur direkten Veranschaulichung von etwas, das man sonst nur in Worten umschreiben kann, und die somit gewonnene Unmittelbarkeit, Aufwind geben könnten.

Zur Frage, wie in den Medienhäusern mit der Rezension weiter verfahren wird, zeigen die Expert:innengespräche zwei verschiedene Perspektiven auf: Theresa Beyer sieht im Radio SRF 2 als konzessionsgebundenem Sender mit einem Service-Public-Auftrag die Tragweite von Formaten mit breiterem thematischem Bezug als wichtige Säule – weil das Publikum des Radios zwar klassik-affin ist, die Zielgruppe aber nebst dem linearen Radio insbesondere mit digitalen Formaten auf jüngere und etwas themenfernere Hörer:innen erweitert werden soll. Anders sieht dies bei der FAZ aus, zu deren DNA es gemäss Jan Brachmann weiterhin gehört, ästhetische Kritiken zu veröffentlichen.

So ist es letztlich die jeweilige Zielgruppe eines Mediums, die darüber entscheidet, wie hoch die fachliche Schwelle für Beiträge sein darf und ob hierfür die Form einer ästhetischen Rezension geeignet ist.

Geht es um einen niederschweligen Zugang zu Themen, eignen sich andere Formate wie beispielsweise Interviews oder Porträts besser. Das hat sich sowohl aus der Analyse der entsprechenden Texte als auch im Gespräch mit den beiden Expert:innen ergeben. Die Informationsdichte ist weniger hoch, der Wortlaut nahe am mündlichen, bei einem Audiobeitrag tragen ausserdem Stimme und Sprachmelodie zur persönlichen Nähe zur sprechenden Person bei. Solche Beiträge eignen sich für ein kundiges, aber unter der

¹⁰ Als «Vierte Wand» bezeichnet man im Theater den Publikumsbereich.

Berücksichtigung einer entsprechenden thematischen (Un-)Tiefe auch für ein Publikum, das nicht unbedingt eine Expertise in der klassischen Musik aufweist.

Als zentrales Schlagwort für den Gewinn von Publikum fällt in beiden Expert:innengesprächen das «Storytelling». Soll der oftmals von den Medienhäusern geäußerte Anspruch erfüllt werden, dass mit einem Beitrag nicht nur ein fachaffines, sondern eben auch ein erweitertes Publikum angesprochen wird, muss ein journalistischer Beitrag einem nicht fachlich motivierten Narrativ folgen. Dieses hat nicht nur im primären Format zu funktionieren, sondern auch auf den verschiedenen multimedialen Kanälen. «Storytelling» bedeutet, dass Fachjournalismus ein Stück seiner Fachlichkeit hinter sich lassen muss, um für die breitere Adressierung, aber auch für die multimediale Aufbereitung kompatibel zu sein. Während Theresa Beyer darin Vorteile sieht («[W]enn man ein Thema findet, von dem man sagen kann, das ist relevant – für die einen so, für die anderen so – dann hat man das auf Herz und Nieren geprüft und kann es richtig ausschöpfen» (Beyer, Zeile 116ff.)), ist es aus der Perspektive von Jan Brachmann eher ein notwendiges Zugeständnis («Das bedeutet nicht, dass wir auf die klassischen Ästhetiker:innen verzichten wollen. Ein bisschen Stolz haben wir schon auch noch» (Brachmann, Zeile 70ff.)).

Die danach analysierte Kategorie der Hintergrund-Artikel gewinnt Aufmerksamkeit mit ihrem gewissen News-Wert, mit dem Aufgreifen von Aktualitäten. Inwiefern sie aber – zumindest in der Form, in der die Quellen im Kontext der Bayreuther Festspiele 2022 vorliegen – weiterführendes Interesse am besprochenen Anlass weckt, sei anhand der im Kapitel 3.3.3 analysierten Beispiele infrage gestellt. Den betrachteten Beiträgen mangelt es an Stringenz, der Informationsgehalt ist zu dicht und gleichzeitig zu marginal, weil sie oftmals Rezension, Newsartikel und Diskussion in einem sein wollen.

Überzeugender sind schliesslich die vorgestellten Beispiele in der Kategorie «Sonderformat», in Form eines Streitgesprächs und einer Abhandlung zum «Buh» im Opernhaus. Die Beiträge haben eine thematische Tiefe, vermitteln aber gleichzeitig genügend Kontext, damit auch Leser:innen abgeholt werden, die nicht allzu viel Vorwissen mitbringen. Die Beiträge sind thematisch an einer Fragestellung, gar einem Konflikt aufgehängt und gehen formal einen kreativeren Weg als die übrigen analysierten Quellen. Vom Format her fällt vor allem Reinhard Brembecks Abhandlung über das «Buh» in der

Süddeutschen Zeitung auf, die ausschliesslich als Online-Beitrag produziert wurde und von den digitalen Möglichkeiten in Form von Scroll-Effekten und ganzheitlichem Gestaltungskonzept profitiert.

Welche Folgerungen lassen sich schliesslich für das eigene journalistische Arbeiten ziehen? Das Schlüsselwort ist – so naheliegend es sein mag – das Zielpublikum. Im Fall der Redaktion der «Berner Zeitung» / «Der Bund» hat sich dieses seit der Fusionierung stark erweitert. Städtische Themen und vor allem die Kultur waren bisher prägend für die DNA des «Bund», während die «Berner Zeitung» stärker auf die Region blickte. Nun deckt eine Redaktion beide Publika ab, was für die Themen- und Formatwahl vor allem bedeutet: Fokussieren. Dass ein Beitrag sowohl das fachkundige, anspruchsvolle Klassikpublikum wie auch Leser:innen abholt, die hierin kein besonderes Initialinteresse mitbringen, ist ein kaum machbarer Spagat. Der gangbare Weg ist deshalb wohl viel eher, innerhalb der gegebenen Rahmenbedingungen – kleines Pensum, volle Agenda, eigene Interessen und thematische Schwerpunkte im kulturellen Geschehen, aber auch ein flexibel einsetzbarer Pool von freien Mitarbeitenden – eine gewisse Zweispurigkeit aufrecht zu erhalten und zweierlei Publika zu adressieren. Rezensionen und fachliche Beiträge für das traditionelle, kulturaffine «Bund»-Publikum müssen also genau so Platz finden wie Beiträge, die ein Thema mit einer breiteren Perspektive und weniger profunden Fachlichkeit abhandeln. Eine gewisse Kontinuität ist nötig, damit sich die Leser:innen im Blatt abgeholt fühlen, ein Gefühl für die Berichterstattung und damit auch eine Erwartungshaltung entwickeln können. Diese Kontinuität kann etabliert werden, indem eine stringente, längerfristige Planung vorgenommen und eine dezidierte Haltung gegenüber dem eigenen Genre vertreten wird.

6. Literaturverzeichnis

Primärquellen

Zeitungsartikel

Brachmann, Jan: «Schwimmen im gestürzten All». *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.

Juli 2022, <https://www.faz.net/suche/tristan-und-isolde-eroeffnen-die-bayreuther-festspiele-18200348.html>

Brug, Manuel: «Ein Rentner-Zweisamkeits-Idyll». *Die Welt*, 27. Juli 2022, S. 14f.

Ender, Stefan: «Im Reich der Sehnsucht». *Der Standard*, 27. Juli 2022, S. 13.

Frei, Marco: «Eröffnung der Bayreuther Festspiele: Reformstau im Wagner-Tempel».

Neue Zürcher Zeitung, 26. Juli 2022, S. 30.

Kocholl, Roman: «Emotionen pur bei ‹Tristan›-Premiere». *Südthüringer Zeitung*, 27. Juli

2022, S. 22.

Lange, Joachim: «Ein Zuhause namens Richard Wagner». *Wiener Zeitung*, 21. Juli

2022, S. 20.

---. «Im Strudel der Leidenschaft». *Wiener Zeitung*, 27. Juli 2022, S. 19.

Lemke-Matwey, Christine, und Martin Machowecz: «Bayreuther Festspiele: Muss Bayreuth ‹entwagnert› werden?» *Die Zeit*, 21. August 2022, S. 44.

Mösch, Stephan: «K(l)eine Wunder». *Opernwelt*, 31. August 2022, S. 4f.

Zinnecker, Florian: «‹Tristan und Isolde› in Bayreuth: Wagners Musik sagt ja alles». *Die Zeit*, 27. Juli 2022, S. 44.

Onlineartikel

Billand, Klaus: «Tristan und Isolde – Premiere – Guter Start mit Potenzial zur Steigerung». *Online Merker*, 29. Juli 2022, <https://onlinemerker.com/bayreuth-festspiele-tristan-und-isolde-premiere-guter-start-mit-potential-zur-steigerung/>.

Brembeck, Reinhard J.: «Buh». *Süddeutsche.de*, 6. August 2022, <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/theater-oper-konzerte-e669597/>.

Hartlapp-Lindemeyer, Ursula: ««Tristan und Isolde» in Bayreuth in der Inszenierung von Roland Schwab stürmisch bejubelt». *DAS OPERNMAGAZIN*, 17. August 2022, <https://opernmagazin.de/tristan-und-isolde-in-bayreuth-in-der-inszenierung-von-roland-schwab-stuermisch-bejubelt/>.

Radiobeiträge

Dielitz, Alexandra-Maria: «Wagner-Festspiele Bayreuth – Tristan-Regisseur Roland Schwab ‹Das ist höchste psychedelische Kunst›». *BR Klassik aktuell*, 24. Juli 2022, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/roland-schwab-regisseur-tristan-bayreuth-2022-interview-100.html>.

Lorber, Richard: «Bayreuth: Ein grüner Hügel voller Probleme». *WDR 5 Scala*, Scala – aktuelle Kultur, 26. Juli 2022, <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr5/wdr5-scala-aktuelle-kultur/audio-bayreuth-ein-gruener-huegel-voller-probleme-100.html>.

---. «Wagner, ‹Tristan und Isolde› in Bayreuth». *WDR 3 Opernblog*, 26. Juli 2022, <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/opernblog/Wagner-Tristan-und-Isolde-Bayreuth-2022-100.html>.

---. «Tristan und Isolde in Bayreuth». *WDR 3, TonArt*, 26. Juli 2022, <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr3/wdr3-tonart/audio-tristan-und-isolde-in-bayreuth-100.html>.

Maier, Maximilian u.a.: «Tristan und Isolde zum Auftakt – Festspielpremiere anhören». *BR Klassik Aktuell*, 25. Juli 2022, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/es-geht-los-bayreuther-festspiele-2022-100.html>.

Maier, Maximilian: «Kritik: Bayreuther Festspiele: Eröffnung mit ‹Tristan und Isolde›». *BR Klassik Aktuell*, 13. Oktober 2022, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/bayreuther-festspiele-eroeffnung-kritik-2022-tristan-und-isolde-102.html>.

---. «Tristan und Isolde: Auftakt in Bayreuth ohne ‹Wow-Momente›». *NDR Kultur*, 26. Juli 2022, <https://www.ndr.de/kultur/buehne/Tristan-und-Isolde-machen-Auftakt-der-Bayreuther-Festspiele-,bayreutherfestspiele112.html>.

Schmitz, Christoph: «Auftakt mit Tristan und Isolde – Erste Eindrücke von den Bayreuther Festspielen». *Deutschlandfunk Musikjournal*, 25. Juli 2022,

<https://www.deutschlandfunk.de/auftakt-mit-tristan-und-isolde-erste-eindruecke-von-der-bayreuther-festspielen-dlf-42d204a1-100.html>.

Schölzel, Julia: «Wagner-Festspiele Bayreuth: Tristan-Dirigent Markus Poschner hat seinen Zaubertrank gefunden». *BR Klassik Aktuell*, 25. Juli 2022, [https://www.br-](https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/markus-poschner-dirigent-tristan-bayreuth-2022-interview-100.html)

[klassik.de/aktuell/news-kritik/markus-poschner-dirigent-tristan-bayreuth-2022-interview-100.html](https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/markus-poschner-dirigent-tristan-bayreuth-2022-interview-100.html).

Schreiber, Sylvia: «Stephen Gould bei den Bayreuther Festspielen – «Wagner ist Meditation»». *BR Klassik Aktuell*, 25. Juli 2022, [https://www.br-klassik.de/aktu-](https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/stephen-gould-wagner-bayreuth-2022-ring-100.html)

[ell/news-kritik/stephen-gould-wagner-bayreuth-2022-ring-100.html](https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/stephen-gould-wagner-bayreuth-2022-ring-100.html).

Sekundärliteratur

Buchkapitel

Kernmayer, Hildegard: «Feuilleton. Eine medienhistorische Revision seiner Entstehungsgeschichte». *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 28, Nr. 1, 2018, S. 131–36.

Reus, Gunter: «Musikjournalismus in Zeitung und Blogs». *Handbuch Musik und Medien*, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2019, S. 273–302.

Richter, Arnd: «Musikkritik». *Musikjournalismus*, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2022, S. 15–33.

Schütz, Erhard: «Unterm Strich. Über Grenzverläufe des klassischen Feuilletons». *Feuilleton: Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*, herausgegeben von Hildegard Kernmayer und Simone Jung, Transcript-Verlag, 2018.

Enzyklopädie-Einträge

Geck, Martin, u. a.: «Wagner (Komponisten und Regisseure)». *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zugriff: 29. November 2022, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg13552&v=1.4&rs=id-9a18a779-5aac-ee52-37f8-f2d34436c8f8&q=tritan%20und%20isolde>

Monografien

Bauer, Oswald Georg: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*. Deutscher Kunstverlag, 2016.

Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner: Werk – Leben – Zeit*. Reclam, 2013.

- Braun, Werner:** *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung.* Musikverlag Hans Gerig, 1972.
- Cooper, Harris M.:** *The Handbook of Research Synthesis and Meta-Analysis.* 2. Aufl., Russell Sage Foundation, 2009.
- Dovifat, Emil:** *Zeitungslehre – Redaktion.* De Gruyter, 1962.
- Haacke, Wilmont:** *Das Handbuch des Feuilletons.* Verlag Lechte, 1952.
- Hamann, Brigitte:** *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth.* Piper, 2002.
- Hoffmann, Hilmar:** *Kultur für alle: Perspektiven und Modelle.* 2. überarb. u. erw. Aufl. 1979, Fischer, 1981.
- . *Kultur für morgen: ein Beitrag zur Lösung der Zukunftsprobleme.* Fischer Taschenbuch Verl., 1985.
- Jungwirth, Robert, und Michael Schmidt:** *Hat Musikjournalismus noch eine Zukunft?* Königshausen & Neumann, 2021.
- Kernmayer, Hildegard, und Simone Jung:** *Feuilleton: Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur.* Transcript-Verlag, 2018.
- Lüddemann, Stefan:** *Kulturjournalismus: Medien, Themen, Praktiken.* Erste Ausgabe, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015.
- Mayring, Philipp:** *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken.* 12. Aufl., Beltz, 2015.
- Nagy, Ursula:** *Moderner Kulturjournalismus.* UVK Verlagsgesellschaft, 2013.
- Nünning, Ansgar, u. a.:** *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen.* J.B. Metzler, 2010.
- Overbeck, Peter (Hrsg.):** *Musikjournalismus.* Springer Fachmedien Wiesbaden, 2022.
- Reuband, Karl-Heinz:** *Oper, Publikum und Gesellschaft.* Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2017.

Reus, Gunter: *Ressort: Feuilleton: Kulturjournalismus für Massenmedien.* 2., Überarb. Aufl., UVK-Medien, 1999.

Schmidt, Siegfried, und Haller, Michael: *Die Kultur der Medien: Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft.* Lit, 2002.

Schramm, Holger: *Handbuch Musik und Medien: Interdisziplinärer Überblick über Die Mediengeschichte der Musik.* 2. Aufl. 2019, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2019.

Stegert, Gernot: *Feuilleton für alle: Strategien im Kulturjournalismus der Presse.* Max Niemeyer Verlag, 1998.

Stemmle, Rolf: *Richard Wagner, Tristan und Isolde.* Verlag Peter Stemmle, 1993.

Tadday, Ulrich: *Die Anfänge des Musikfeuilleton: der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800.* Metzler, 1993.

Wissenschaftliche Publikationen

Brocke, Jan, u. a.: «Reconstructing the giant: on the importance of rigour in documenting the literature search process». *ECIS 2009 Proceedings*, 2009, <https://aisel.aisnet.org/ecis2009/161>.

Cooper, Harris M.: «Organizing Knowledge Syntheses: A Taxonomy of Literature Reviews». *Knowledge in Society*, Bd. 1, Nr. 1, März 1988, S. 104–26, <https://doi.org/10.1007/BF03177550>.

Hänecke, Frank: *Musikberichterstattung in der Schweizer Presse: Ergebnisse aus Inhaltsanalysen, Redaktions- und Journalistenbefragungen.* Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität, 1992.

- Landwehr, Achim:** *Historische Diskursanalyse*. 2., Aktualisierte Auflage, Campus Verlag, 2018.
- Niedzela, Laura:** «Die Literaturanalyse». *Ansätze zur wirtschaftlichen Bewertung von Geschäftsprozess-Compliance: Eine systematische Literaturanalyse*, herausgegeben von Laura Niedzela, Springer Fachmedien, 2022, S. 17–28. *Springer Link*, https://doi.org/10.1007/978-3-658-36725-1_3.
- Novy, Leonard, u. a.:** «Medienwandel kompakt 2014–2016: Netzveröffentlichungen zu Medienökonomie, Medienpolitik & Journalismus». *Medienwandel kompakt 2014 - 2016*, herausgegeben von Christoph Kappes u. a., Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 1–8. https://doi.org/10.1007/978-3-658-00849-9_1.
- Reus, Gunter, und Müller-Lindenberg, Ruth:** *Die Notengeber: Gespräche mit Journalisten über Die Zukunft der Musikkritik*. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2016.
- Webster, Jane, und Watson, Richard T.:** «Analyzing the Past to Prepare for the Future: Writing a Literature Review». *MIS Quarterly*, Bd. 26, Nr. 2, 2002, S. xiii–xxiii.

Zeitschriftenartikel

Glazenapp, Jörn: «Sigmund Freud (1856-1939), ‹Das Unbehagen in der Kultur›

(1930)». *KulturPoetik (Göttingen)*, Bd. 17, Nr. 2, 2017, S. 292–301.

Huber, Till: «Theodor W. Adorno (1903–1969), ‹Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft›

(1955)». *KulturPoetik (Göttingen)*, Bd. 15, Nr. 1, 2015, S. 123–33.

Kernmayer, Hildegard: «Feuilleton. Eine medienhistorische Revision seiner Entste-

hungsgeschichte». *Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 28, Nr. 1, 2018, S. 131–36.

Kraus, Karl: «Heine und die Folgen». *Die Fackel*, Bd. 13, Nr. 329/330, August 1911, S.

1–33.

Mattausch, Hans: «Der vermutlich früheste Beleg für das Wort ‹Feuilleton›». *Publizistik.*

Zeitschrift für die Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Werbung und Meinungsbildung, Bd. 9, Nr. 3, 1964, S. 273–74.

Reus, Gunter, und Naab, Theresa: «Verhalten optimistisch: Wie Musikjournalistinnen

und Musikjournalisten ihre Arbeit, ihr Publikum und ihre Zukunft sehen – eine Bestandsaufnahme». *Publizistik*, Bd. 59, Nr. 2, 2014, S. 107–33.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: «Zur Problematik Der Musikkritik». *Archiv Für Musikwis-*

senschaft, Bd. 9, Nr. 3/4, 1952, S. 195ff.

7. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Taxonomie nach Harris M. Cooper (1988), übernommen und übersetzt aus vom Brocke et al. 2009 (S. 9), Seite 21.

Tabelle 2: Frageraster zur Textanalyse, Seite 29.

8. Anhang

Anhang 1: Quellenliste mit sämtlichen Links zu den analysierten Quellen

Anhang 2: Analyseraster

Anhang 3: Transkript des Gesprächs mit Theresa Beyer

Anhang 4: Transkript des Gesprächs mit Jan Brachmann

Anhang 5: Print-Versionen (sofern vorhanden) der analysierten Quellen