



universität  
wien

# Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

**Journalistische Qualität von Musikkritiken**

Eine inhaltsanalytische Untersuchung unter Berücksichtigung  
subkultureller Funktionen von Popjournalismus

Verfasser

Christoph Griessner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Hannes Haas



## Vorwort

Die vorliegende Magisterarbeit und das zugrunde liegende Forschungsvorhaben haben ihren Ursprung in Anregungen, die ich sowohl während meines Publizistik- wie auch Musikwissenschaftsstudiums erhielt. Vor allem die Lehrveranstaltungen der Gastdozenten Martin Büsser, Eric Usner, Ralf von Appen sowie Jürgen Arndt am Institut für Musikwissenschaft in Wien eröffneten mir einen Ausblick auf die Betrachtungsmöglichkeiten von popkulturellen Themen im wissenschaftlichen Diskurs, die ich alsbald mit Ansätzen der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft verknüpfen konnte. Ich möchte Ihnen auf diesem Wege danken.

Zu weit größerem Dank bin ich allerdings meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Hannes Haas verpflichtet, der mich in jeder Phase des Entstehungsprozesses dieser Arbeit mit konstruktiver Kritik und fachdienlichen Hinweisen unterstützte und mir auch bei allfälligen organisatorischen Problemen immer eine große Hilfe war.

Und schließlich möchte ich mich bei meiner Freundin Daniela sowie meinen Eltern und Geschwistern für die seelische Unterstützung bedanken, die ich in einigen Abschnitten des letzten halben Jahres wirklich nötig hatte. Vielen Dank!

Wien, März 2010

Christoph Griessner



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	i
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	vi
<b>1. Einleitung</b> .....	1
<b>2. Erkenntnisinteresse und generelle Fragestellung</b> .....	4
<b>3. Forschungsfragen und Hypothesen</b> .....	8
<b>4. Theoretische Ansätze</b> .....	12
4.1 Kritische Medientheorie .....	12
4.2 Cultural Studies .....	13
4.2.1 Cultural Studies und Journalismus .....	15
4.3 Techniktheorie der Medien .....	16
<b>5. Journalismus</b> .....	18
5.1 Kritik als journalistische Gattung .....	19
<b>6. Gegenstand der Kritik: Musik</b> .....	21
6.1 Populäre Musik .....	21
6.2 Pop- und Rockmusik .....	24
<b>7. Musikkritik</b> .....	26
7.1 Einleitende Überlegungen: Musik und Kritik im Wechselspiel .....	26
7.2 Definition: Musikkritik .....	28
7.3 Historischer Exkurs über die Musikkritik .....	30
7.3.1 Bedürfnis nach Kritik – eine Legitimation .....	35
7.4 Der Musikkritiker .....	36
7.4.1 Kritikerrollen .....	39
7.4.2 Organisation .....	39
7.5 Gestaltung der Kritik .....	40
7.5.1 Formen von Musikkritik .....	43
7.5.1.1 Neue Sujets: die Schallplattenkritik .....	46
7.5.2 Urteilsformen .....	51
7.5.2.1 Extreme der Beurteilung .....	55
7.5.3 Sprache der Musikkritik .....	57

7.6 Rahmenbedingungen .....	64
7.6.1 Erwartungen an den Kritiker .....	66
7.6.1.1 Seitens der Leser .....	66
7.6.1.2 Seitens der Künstler .....	66
7.6.2 Rolle der Kritik in der öffentlichen Meinung .....	68
7.7 Musikkritik im World Wide Web.....	71
<b>8. Popjournalismus .....</b>	<b>74</b>
8.1 Historische Entwicklung .....	74
8.2 Was ist Pop? .....	77
8.3 Popkritik.....	80
8.3.1 Rolle und Funktion des Popkritikers .....	82
8.3.2 Einfluss der Musikindustrie .....	84
8.3.3 Popkritik im World Wide Web .....	85
8.4 Arten des Schreibens .....	86
8.5 Popmagazine .....	87
<b>9. Subkultur und Identitätsbildung .....</b>	<b>91</b>
9.1 Subkultur .....	91
9.1.1 Begriffsgeschichte und Definition .....	91
9.1.2 Formen von Subkulturen .....	93
9.1.3 Subkulturen als Gegenkulturen .....	94
9.1.4 Subkulturen und Kommunikation.....	96
9.2 Jugendkultur.....	97
9.2.1 Jugendkultur(en) statt Subkultur?.....	100
9.2.2 Lebenswelten bestimmen Jugendliche.....	101
9.2.3 Stil als Code der Jugendkultur.....	102
9.2.3.1 Bricolage.....	105
9.3 Identität und sozialer Stil .....	106
9.3.1 Identität durch virtuelle Musiknetzwerke.....	109
9.4 Popkultur als Referenzrahmen .....	111
9.4.1 Musik und Identitätsbildung .....	115
<b>10. Methode.....</b>	<b>118</b>
10.1 Qualitative Inhaltsanalyse .....	118
10.2 Durchführung der Analyse .....	120
10.2.1 Dekodierung sprachlicher Zeichen .....	121
10.2.2 Kategoriensystem .....	122
10.2.3 Untersuchungsmaterial.....	124
10.2.4 Beschreibung und Stichprobenauswahl .....	126

<b>11. Darstellung und Interpretation der Ergebnisse</b> .....	131
11.1 Tageszeitungen .....	131
11.2 Musikmagazine (Print) .....	137
11.3 Musikmagazine (Online) .....	142
11.4 Vergleich der drei Medienarten.....	148
11.5 Beantwortung der Forschungsfragen .....	158
<b>12. Schlussfolgerung und Fazit</b> .....	164
<b>13. Quellenverzeichnis</b> .....	168
13.1 Literaturverzeichnis .....	168
13.2 Untersuchungsobjekte .....	176
<b>14. Anhang</b> .....	181
<b>15. Abstract</b> .....	185
Lebenslauf .....	186

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Sprachliche Aspekte.....	149
Abbildung 2: Informationsbreite.....	151
Abbildung 3: Nicht primär musikalische Aspekte .....	153
Abbildung 4: Subjektivierung und Lesbarkeit .....	155
Abbildung 5: Wertungspraxis .....	156
Abbildung 6: Subkulturaffinität.....	158

# 1. Einleitung

Musik spielt wahrscheinlich im Leben eines jeden Menschen auf die eine oder andere Art eine Rolle. Egal, ob man als Opernafficionado den Besuch der nächsten Premierenvorstellung mit prominenter Beteiligung nicht mehr erwarten oder als Kunde eines Supermarkts der unfreiwilligen Dauerbeschallung durch zwar wohltemperierte, aber gehaltslose Klänge nicht entgehen kann. Musik ist in dieser Hinsicht auch nicht gleich Musik, eine allgemeingültige Bedeutungsdefinition kann wohl nur schwerlich erfüllt werden. Eine Möglichkeit oder eher ein Versuch, die Anforderungen an musikalische Werke in Worte zu fassen, stammt von Friedrich Geiger: „Musik [...] darf nicht langweilig sein, aber auch nicht unterhaltsam, nicht kommerziell, aber auch nicht unzugänglich oder erfolglos, nicht sentimental, aber auch nicht gefühllos.“ (Geiger 2005, S. 234) Dies zeigt, dass unabhängig davon, welches musikalische Genre nun in der subjektiven Präferenz ganz vorne steht, die Erwartungshaltungen unterschiedlicher nicht sein könnten. Benützt man diese Feststellung als Ausgangspunkt, um über die kritische Beurteilung von Musik auf journalistischer Basis zu sprechen, so stellt sich natürlich die Frage, wie damit umzugehen ist. Welchen Standpunkt kann oder soll der Kritiker einnehmen, welche Rolle spielt das jeweilige Genre und die damit verbundenen Voraussetzungen und Erwartungen der Rezipienten wie auch der beurteilten Komponisten und Musiker? Nun scheint es im Bereich der klassischen oder ernsthafte Musik zumindest bestimmte Vorstellungen von Qualität zu geben, auch ein Kanon wichtiger Werke lässt sich bis zu einem gewissen Grad identifizieren. Wie verhält es sich aber mit tönenden Werken, die speziell in der Gunst des (musik-)wissenschaftlichen Diskurses lange Zeit vernachlässigt, wenn nicht gar belächelt wurden?

Popkultur und Popmusik galten lange Zeit als trivial, primär für eine stürmische und rebellische Jugend ohne Sinn für Kunst und Kultur geschaffen, die in einer vorübergehenden Phase ihres Lebens der Unterhaltung und dem Konsum frönt. Spätestens aber mit Ende des 20. Jahrhunderts war Popkultur nicht nur ein globales Phänomen, sondern hatte auch alle Schichten der Gesellschaft durchsetzt. Dadurch wurde auch die Popmusik zu einem nicht mehr bloß ökonomisch relevanten Aspekt aufgrund des kommerziellen Erfolgs sowohl bei Jugendlichen wie auch Menschen, die der Adoleszenz scheinbar längst entwachsen waren. Auch Kulturschaffende, Intellektuelle und letztlich auch die Wissenschaft entdeckten das Phänomen Pop für sich. Die musikalische Ausprägung fand schließlich auch journalistische Beachtung. Neben Musikmagazinen, die sich meist aus einer fanbasierten Umgebung der einzelnen Genres entwickelten, stand das Feuilleton Ende des 20. Jahrhunderts immer mehr im Zeichen der Popmusik. Insgesamt konnte

letztlich die Entstehung einer eigenen Gattung von Musikkritik beobachtet werden. Schließlich waren Gütekriterien und Fachbezeichnungen der bisherigen kritischen Betrachtung klassischer Musik nur wenig mit den neu entstandenen Anforderungen zu vereinbaren. Dass aber etwa auch die behandelten Künstler selbst dieser Aufmerksamkeit teilweise sehr distanziert und kritisch gegenüberstanden, zeigt auch folgende Aussage des avantgardistischen Rockmusikers Frank Zappa in der Chicago Tribune vom 18. Jänner 1978: „Rock journalism is people who can't write interviewing people who can't talk for people who can't read.“ (zit. nach Shapiro 2006, S. 850) Zappas Vorstellung von Rockjournalismus entsprach also eher der pessimistischen Sichtweise von Theodor W. Adorno, der schon in den Jahrzehnten zuvor vehement gegen popkulturelle Ausprägungen und die Unterhaltungs- beziehungsweise Kulturindustrie als solche aufgetreten ist.

Trotz allem hat sich die kritische Betrachtung der Popmusik durchgesetzt. Mit Aufkommen der digitalen Medien konnte aber ein einschneidender Wandel beobachtet werden. Denn nicht nur der Tonträgermarkt hatte (und hat) mit den neu geschaffenen Voraussetzungen des Internet zu kämpfen, auch spezialisierte Musikmagazine wie Visions, Spex oder Musikexpress mussten sich auf eine neue Wettbewerbssituation einstellen. Betrachtet man etwa die Quartalsergebnisse der letztgenannten Publikation, so lässt sich ablesen, dass der Musikexpress im vierten Quartal 2008 eine verbreitete Auflage von 52.323 Exemplaren vorweisen konnte, im selben Zeitraum 2006 aber noch 61.896, was somit einem Minus von mehr als 15 Prozent entspricht (vgl. IVW 2009). Im Zuge dieser Entwicklungen haben die meisten dieser Magazine auch einen eigenen Webauftritt eingerichtet, um präsent und konkurrenzfähig zu bleiben. Denn im Internet ist mittlerweile eine Fülle an Weblogs und Websites zu beobachten, die sich mit neuen Musikveröffentlichungen beschäftigen und diese auch bewerten. Folglich stellt sich neben der Frage nach der Zukunftschance von musikbezogenen Printmedien auch jene nach einer möglichen qualitativen Beeinflussung. Während sich über die letzten Jahrzehnte zumindest in Ansätzen ein popjournalistischer Duktus mit unterschiedlichen Ausprägungen für tagesaktuelle Medien und spezialisierte Publikationen entwickelt hat, kann nun prinzipiell jeder Interessierte im World Wide Web einen Text verfassen und veröffentlichen. Natürlich sind aber auch professionellere Angebote zu beobachten, die zumindest versuchen, journalistische Kriterien sowie einen möglichst breit abgedeckten Informationsbereich vorzuweisen. Haben wir es dabei aber mit ähnlich hochwertigen Texten zu tun oder gibt es möglicherweise auch schon im Printbereich Erzeugnisse, die sowohl was Sprache und kritische Sichtweisen betrifft nicht mehr als qualitativer Journalismus bezeichnet werden können?

Aber nicht nur für den Magazinmarkt sind Konsequenzen durch neue, kommunikationstechnische Entwicklungen zu bedenken. Auch das Feuilleton, das bisher noch als letzte Bastion von Qualitätsjournalismus mit Kulturbezug galt, hat sich mit der Konkurrenz der Online-Medien wie auch der grundsätzlichen Beschaffenheit des Musikmarktes auseinander zu setzen. Durch eine immer schnelllebigere Musikindustrie wird es auch für das Feuilleton schwierig, Schwerpunkte zu setzen, da man konsequenterweise nur wenige Künstler und Veröffentlichungen besprechen kann.

Musikkritik ist derzeit zumindest aber noch immer ein fester Bestandteil des Konglomerats aus künstlerischen Veröffentlichungen, industrieller Vermarktung, journalistischer Beurteilung und gesellschaftlichem Konsum. Vielleicht gerade auch deshalb, weil Elemente der Popkultur wie kaum etwas Vergleichbares medial vermittelt werden und somit ihren Platz in der Gesellschaft finden. Die Musikkritik muss sich in diesem Zusammenhang mit einem Teil dieses Bereichs auseinandersetzen, versuchen, dafür Standards festzulegen und diese wie die letztendliche Beurteilung auch entsprechend kommunizieren. Am Ende aber kann „Musikkritik nie ein letztes Wort, sondern immer nur ein erster Eindruck, ein so objektiv wie möglich und subjektiv wie nötig formulierter Diskussionsbeitrag sein“ (Döpfner 1991, S. 5).

## 2. Erkenntnisinteresse und generelle Fragestellung

Die vorliegende Arbeit will versuchen, sich mit den journalistischen Ansprüchen dieses ersten Eindrucks, den Musikkritiken darstellen, auseinanderzusetzen und dabei einen Vergleich der drei derzeit maßgeblichen Erscheinungsformen durchführen. Popmusikkritiken aus Tageszeitungen, Musikmagazinen und Online-Medien werden einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen, um die Qualität der einzelnen Ausprägungen in einer Gegenüberstellung beobachten und beurteilen zu können. Die zentrale Fragestellung in diesem Zusammenhang lautet: Können Online-Angebote von Musikjournalismus eine ähnliche journalistische Qualität aufweisen, wie die entsprechenden Pendanten im Printbereich? Und vielleicht noch spezieller: Ist schon jetzt eine Verminderung der journalistischen Qualität von Musikkritiken in Tageszeitungen und Musikmagazinen zu beobachten und dies möglicherweise mit den Online-Medien in einen Zusammenhang zu setzen? Die Betrachtung spitzt sich letztlich auf einen Vergleich der seit einiger Zeit etablierten Printzeugnisse mit den Online-Publikationen zu. Auch weil in den letzten Jahren so oft das Ende des Print vorhergesagt wurde, scheint diese Fragestellung interessanter und aktueller denn je. Ein weiterer Aspekt, warum hier die Frage nach Popmusikkritik im speziellen für die Betrachtung ausgesucht wurde, ist der mittlerweile großteils auf das Internet verlagerte Umgang mit Musik als Ware. Durch die Digitalisierung, technischen Neuerungen wie dem iPod und neuen Kommunikationsmöglichkeiten über Plattformen wie MySpace sind die unterschiedlichsten Aspekte der Popmusik nun sehr eng mit dem Internet verbunden. Als Fan gelangt man nun direkter zu Neuigkeiten, indem man etwa den Online-Auftritt einer Musikgruppe aufsucht, während früher vor allem Musikmagazine hier als erste Informationsinstanz auftraten. Inwieweit wurde diese Rolle mittlerweile schon eingebüßt, was können Tageszeitungen noch an professionellem Vorsprung gegenüber Online-Medien vorweisen und wie platzieren sich letztgenannte in diesem Bedeutungsfeld? Diese Fragen dienen als Orientierungspunkte.

Zusätzlich wird aber noch eine weitere Beobachtungsperspektive in Bezug auf Popmusik und Jugendkultur in die Analyse mit einfließen. Es soll der Frage nach einer identitätsstiftenden Funktion von Popjournalismus und Musikkritiken nachgegangen werden. In den letzten Jahren hat sich auch in der Forschung die Ansicht (und somit Herausforderung) durchgesetzt, dass gerade bei der Frage nach der Identitätskonstruktion von Jugendlichen Medien und Kommunikation eine erhebliche Rolle zukommt. (vgl. Bug/Karmasin 2003, S. 15) Musikmagazine könnten schon alleine aufgrund der ausgewählten Künstler einen Einfluss auf eine mögliche Szenenbildung von Musikhörern ausüben. Die deutschsprachigen Musikmagazine unterscheiden sich auch gerade aufgrund ihrer

Berücksichtigung von speziellen Musikstilen untereinander. Natürlich spielen bei der Frage nach der Zuwendung zu einem gewissem Blatt etablierte Musikpräferenzen der Leser sowie andere Kriterien eine große Rolle. Können aber Musikmagazine weitere Impulse setzen, die bis zur Herausbildung einer mehr oder weniger ausdifferenzierten Subkultur führen, beziehungsweise bestehende Subkulturen unterstützen und an den jeweiligen Diskurs dort anknüpfen? Diesem Aspekt soll sowohl im Bereich der Printmagazine wie auch Online-Medien nachgegangen werden.

Die weitere Vorgehensweise erfordert nun vor einer intensiven Beschäftigung mit wissenschaftlicher Literatur zu den Themen Musikkritik, Popjournalismus und Subkultur eine erste wissenschaftliche Verortung von Pop. Christoph Jacke thematisiert die Probleme bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Pop anhand von vier Punkten, die seiner Ansicht nach maßgeblich für dieses Spannungsverhältnis sind. Popkultur war bis vor einiger Zeit ein eher als exotisch zu bezeichnendes Forschungsdesiderat für Medien- und Kulturwissenschaftler. So wurden zwar immer wieder Abschlussarbeiten zu Themen wie Daily Soaps, die ja als populäre Medienangebote betrachtet werden können, verfasst, aber eine spezifische Festlegung konnte lange nicht beobachtet werden. Seit den 1990er Jahren wurden im deutschsprachigen Raum durch den Bedeutungsgewinn der Cultural Studies aber vermehrt Lehrveranstaltungen zu popkulturellen Themen eingeführt. Auch die ständige Veränderung des Untersuchungsbereichs erschwerte eine konstante Auseinandersetzung, wie Jacke betont. (vgl. Jacke 2005, S. 52) Hier muss allerdings ein Einwand gemacht werden. Zwar hat sich klarerweise Popkultur und speziell auch Popmusik über die Jahrzehnte immer wieder gewandelt, dies darf aber nicht als Ausrede für das Fehlen einer konstanten wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Bereichs genutzt werden. Was die Wandlung betrifft, so erscheint die in den letzten Jahren einsetzende Digitalisierung als weit bedeutender für die Produktion und Konsumtion der Popkultur als die ständig beobachtbare, inhaltliche Neuausrichtung. Dass sich Themen und Schwerpunkte verändern, ist verständlich, aber nicht hinderlich für eine Betrachtung der kommunikationswissenschaftlichen Ausprägungen der Popkultur. Was inhaltliche und etwa spezifisch musikalische Bereiche betrifft, ist dies die Aufgabe der Musikwissenschaft. Für die Kommunikations- und Medienwissenschaften erscheint es hingegen viel bedeutender, wie Popkultur produziert – also auch unter welchen technischen Voraussetzungen –, verbreitet und konsumiert wird. Gerade die Digitalisierung hat für Popkultur eine wesentliche Produktions- und Konsumtionsverschiebung beziehungsweise Neuausrichtung bedeutet. Und als Zwischenstelle dieser Felder ergibt sich die Vermittlung von Popkultur etwa über journalistische Kanäle. Hier muss schon die Frage erlaubt sein, warum aufgrund einer ständigen Entwicklung von Popkultur keine wissen-

schaftliche Betrachtung der journalistischen Ausprägungen möglich sein sollte. Vielmehr scheint es an der Schwerpunktsetzung und Eingrenzung von ergiebigen Forschungsthemen zu hapern, um sich dem großen Feld der Popkultur nähern zu können. Genau hier kann und soll auch diese Arbeit ansetzen. Betrachtet man Popjournalismus, so wird dadurch natürlich auch ersichtlich, wie sich etwa inhaltliche und stilistische Schwerpunkte verschoben oder ergänzt haben, dies hat im weitesten Sinne aber nichts mit der journalistischen Betrachtung selbst zu tun. Natürlich hat sich auch diese im Laufe der Zeit, unter anderem durch die Digitalisierung und Globalisierung, verändert, allerdings bleibt Popjournalismus als Forschungsfeld trotz allem interessant, auch und vor allem weil wissenschaftliche Arbeiten hierzu nicht in der Fülle vorhanden sind, wie es dieses Feld zulassen und erfordern würde. In erster Linie muss man sich ja die Frage stellen, wie sich Popkultur – und damit inkludiert auch Popjournalismus – verändert hat und welche Auswirkungen auf andere gesellschaftliche Bereiche zu beobachten sind. Beziehungsweise könnte man diese Fragestellung auch einfach umdrehen: welche Auswirkungen haben gesellschaftliche Veränderungen auf Popkultur? Natürlich sind dies wiederum sehr weit gefasste Zusammenhänge, aber dadurch soll illustriert werden, dass die Argumentation eines sich stetig ändernden Untersuchungsfeldes als Rechtfertigung für die Betrachtungsproblematik eigentlich obsolet ist.

Aus der Breite des Untersuchungsfeldes ergibt sich allerdings ein weiteres Problem der wissenschaftlichen Betrachtung. Dadurch, dass Popkultur prinzipiell den unterschiedlichsten Wissenschaften als Forschungsfeld dienen kann, ergeben sich auch sehr verschiedene Zugänge zu diesem Bereich, wodurch auch Anschlussarbeiten und Vergleiche zunehmend erschwert werden. Zudem läuft man als Wissenschaftler Gefahr, dem Thema nicht als Fachperson mit der nötigen Objektivität zu begegnen, sondern sich aus intrinsischen Gründen der Popkultur zu nähern. Ähnlich wie ein Vorwurf an Popjournalisten lautet, bloß als Fan zu agieren, kann dies auch für die Wissenschaft gelten. Ein interessenbezogener, persönlicher Standpunkt ist zwar nicht schlichtweg zu verurteilen, hat aber hinsichtlich der Legitimation und Nachvollziehbarkeit von Untersuchungen mit Problemen zu rechnen. Andererseits kann man aus Sicht jener, die mit Popkultur zu tun haben und involviert sind, das Argument der Ausgeschlossenheit von Wissenschaftlern in die Diskussion bringen. Betrachtet man popkulturelle Ereignisse von einem zu weit distanzierten Standort, so erschließen sich nicht alle Zusammenhänge und Bedeutungen. Somit ist genau hier eine ausreichend objektive Distanz gefordert, die sich den Phänomenen aber nicht gänzlich verschließt. (vgl. ebd., S. 53f.) Allerdings sollte es für wissenschaftliche Arbeiten eigentlich Voraussetzung sein, dass man bei der Betrachtung solcher Phänomene natürlich auch den eigenen Bezug dazu hinreichend analysiert und

thematisiert, folglich die eigenen Beobachtungen von einer weiteren Ebene aus betrachtet und diese Erkenntnisse in den Diskurs und die Analysen mit einbezieht.

Zum Verhältnis von Rockkritik und Wissenschaft lässt sich sagen, dass seitens der Praktiker nicht viel von theoretischen Ansätzen gehalten wird. Zwar hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte die Abneigung etwas verringert, aber musikwissenschaftlich vorgebildete Kritiker sind auch heute noch eher die Ausnahme als die Regel. Was man aber schon konstatieren kann, ist die Tatsache, dass vor allem von wissenschaftlicher Seite aus Pop- und Rockmusik und deren Darstellung in den Medien vermehrt als Ausgangslage für unterschiedliche Forschungen dienen, im besonderen natürlich für die Disziplin der Cultural Studies, wie oben schon angemerkt wurde. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 269) Die Verortung der vorliegenden Forschungsarbeit findet sich also im Spannungsfeld der Journalismusforschung einerseits und den Cultural Studies andererseits. Der kulturorientierte Ansatz in der Medienforschung erscheint hier gleich in zweierlei Hinsicht relevant: einerseits kann die journalistische Auseinandersetzung mit popkulturellen Phänomenen, wozu auch die musikalische Ausprägung zu zählen ist, vor allem auch auf Basis der Cultural Studies-Ansätze wie etwa dem Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall analysiert werden und zweitens sind auch identitätsspezifische Merkmale und Entwicklungen auf Basis von Pop- und Jugendkultur für die Kommunikationswissenschaft hauptsächlich in Verknüpfung mit anderen Disziplinen beziehungsweise theoretischen und methodischen Vorgehensweisen zu beobachten.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt aber trotz allem auf dem journalistischen Aspekt der zu analysierenden Musikkritiken. Um diesem Vorhaben auch mit entsprechender Vorbereitung begegnen zu können, wird vor der Analyse selbst ein ausführliches Studium der entsprechenden Literatur vonnöten sein. Dabei ist Musikkritik im allgemeinen Sinne wie auch Popjournalismus als jüngere Ausprägung genau zu verorten, um Entwicklungen, Zusammenhänge wie auch Unterschiede entsprechend beobachten und darstellen zu können.

### 3. Forschungsfragen und Hypothesen

Im Folgenden sollen die konkreten Forschungsfragen vorgestellt werden, die sich sowohl aus allgemeinen Überlegungen zur Thematik als auch der noch genauer vorzustellenden Theorie ergeben. Wenn man sich die bisher genannten Denkansätze zur Forschungsproblematik noch einmal in den Sinn ruft, so kommt man zu unterschiedlichen Zusammenhängen. Etwa kann man nachfragen, ob Popmusik im Allgemeinen und Popmusikkritik im speziellen wirklich so etwas wie ein entpolitisierter Charakter anhaftet. Vielfach konnte man in den letzten Jahrzehnten doch auch beobachten, dass gerade auf popmusikalischer Grundlage viele junge Menschen eine Art Gemeinschaftsgefühl entwickelt haben (etwa die Punk-Ära der 1960er und 70er Jahre sowie die oft als letzte Jugendbewegung titulierte Grunge-Ära Anfang der 1990er Jahre) und dies hat doch auch einen politischen Charakter. Weitergedacht kommen wir über diese Analogie auch zur Thematik der Subkulturen und der Szenenbildung, wo sich die Frage nach einer leitenden Funktion von (Pop-)Musikjournalismus stellt. Auch die ökonomische Seite derartiger Szenenbildungen sollte – so weit dies aufgrund der Analyse möglich sein wird – nicht außer Acht gelassen werden. Hierbei kann wieder die Frage nach der Qualität von Musikkritiken gestellt werden. Menschen, die sich intensiv mit Musik und auch Popkultur sowie der Berichterstattung in verschiedenen Medien auseinandersetzen, werden sehr wohl einen Unterschied zwischen einer ernsthaften Kritik und einer Werkbesprechung in einem Verkaufs- beziehungsweise PR-Magazin erkennen. Ob dies nun aus dem Wissensvorsprung heraus geschieht, den man eventuell als Szenekundiger aufweisen wird können, oder einem allgemeinen Gespür für kritischen Journalismus, sei hier einmal dahingestellt.

Die Forschungsfragen und Hypothesen gliedern sich grob in drei Problemkreise:

#### ***Problemkreis: Journalistische Qualität***

1. Unterscheidet sich die Musikkritik in Tageszeitungen (Feuilleton), Musikmagazinen und Internet (sowohl eigene Websites als auch Weblogs) qualitativ?

*H1. Die Musikkritiken unterscheiden sich qualitativ, wobei jene in Tageszeitungen ein sprachlich höheres Niveau aufweisen, in Musikmagazinen die meisten Fachtermini zu finden sind und Kritiken im Internet am aktuellsten sind.*

2. Kann Kritiken von professionellen Autoren ein höheres Maß an sowohl journalistischer Qualität als auch Musikverständnis unterstellt werden als etwa Laienjournalisten, die auf Websites oder in Weblogs publizieren?

*H2. Kritiken von professionellen Autoren weisen eine höhere Informationsbreite sowie eine fundiertere Wertungsbegründung auf als jene von Laienjournalisten.*

3. Weisen Musikkritiken in spezialisierten Musikmagazinen und im Internet eine andere sprachliche Ausdrucksweise auf als Kritiken in Tageszeitungen?

*H3. Musikkritiken in spezialisierten Musikmagazinen und im Internet weisen mehr genrebezogene Fachausdrücke und einen jugendlicheren Duktus auf als jene in Tageszeitungen.*

**Problemkreis: Gesellschaftspolitische Funktion**

4. Steht Musikkritik im Rahmen eines entpolitisierten Journalismus?

*H4. Musikkritiken im Feuilleton und auch in spezialisierten Musikmagazinen weisen einen hohen Grad an gesellschaftspolitisch relevanten Themen und Querverweisen auf, während Kritiken im Internet sich rein auf die musikalische Vorlage konzentrieren.*

**Problemkreis: Identitätsstiftung/Subkulturbildung und ökonomische Aspekte**

5. Fördert Musikjournalismus die Bildung von Szenen und Subkulturen durch wohlwollende Berichterstattung über Musiker und Bands spezieller Genres?

*H5. Musikjournalismus in Magazinen und im Internet können durch intensive Berichterstattung zu bestimmten musikalischen Genres die Bildung von Subkulturen oder Szenen unterstützen, während dies bei Tageszeitungen nicht der Fall ist.*

6. Lassen sich spezialisierte Musikmagazine und Musikwebsites aufgrund der Themenauswahl sowie des optischen Erscheinungsbildes einem musikalischen Genre beziehungsweise einer Subkultur zuordnen?

*H6. Musikweblogs und –websites lassen sich bestimmten musikalischen Genres zuordnen, während Musikmagazine nicht einem einzigen Genre oder einer Subkultur zuzuordnen sind.*

6a. Welche Rolle spielen bei einer allfälligen Zuordnung ökonomische Aspekte?

*H6a. Eine mögliche genrespezifische Zuordnung, sowohl im Online- als auch Printbereich, spielt bei der Koordination von Werbeeinschaltungen eine Rolle.*

Die hier vorgestellten sechs Fragen decken somit die Bereiche journalistische Qualität, Rezeptionsvoraussetzungen, politische Aspekte, Subkulturbildung sowie ökonomische Aspekte von (Pop-)Musikjournalismus ab. Die Analyse wird sich, wie auch aus den Fragen herausgeht, um die drei Pole Tageszeitungen, spezialisierte Musikmagazine und Internet-Publikationen drehen, womit die Publikationsform der Kritik als unabhängige Variable festgelegt werden kann. Dies gibt für den Kontext, in dem man als Rezipient eine Kritik verortet, klare Rückschlüsse. Die Variable der journalistischen Qualität, die auf Basis von Lehrbüchern und anderer wissenschaftlicher Arbeiten zu dieser Thematik erstellt werden soll, stellt in diesem Zusammenhang eine abhängige Variable dar, da Qualität auch für jedes Medium etwas anderes bedeuten kann – allerdings nicht zwangsläufig muss. Deshalb auch die Frage nach qualitativen Unterschieden und worin diese genau bestehen. Die sprachliche Ausdrucksweise in Musikkritiken hat wiederum mit dem jeweiligen Kontext der Erscheinungsart zu tun. Damit sind jetzt nicht qualitative Unterschiede im Sinne einer angemessenen journalistischen Ausdrucksweise gemeint, sondern das sprachliche Repertoire, das etwa im Rahmen eines spezialisierten Musikmagazins auch auf ein Vorwissen von Rezipienten zurückgreifen kann beziehungsweise dies zumindest in vielen Fällen tut. Diese Variable kann allerdings wiederum mit der des Kontexts gleichgesetzt werden, welcher ein derartiges Vorgehen erst ermöglicht oder eben verhindert. Insgesamt könnte man also von den Kategorien Erscheinungsform/Kontext, journalistische Qualität und Subkulturaffinität ausgehen. Mit Letzterem ist ganz allgemein die Möglichkeit gemeint, über den Weg der Musikkritik das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Subkultur, die etwa ein Musikgenre als (ein) zentrales Element konstruiert, zu verstärken oder aber auch zu schwächen.

In Kapitel 10 werden sowohl die analytische Methode wie auch die Durchführung genauer erläutert. Zu den erwähnten Bereichen werden auf Basis der wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Themen Kategorien zu erstellen sein. Schließlich werden diesen Kategorien unterschiedliche Variablen zugeordnet, die eine qualitative Inhaltsanalyse ermöglichen, wobei sowohl deduktiv wie auch induktiv vorgegangen werden wird. Somit bildet sich das Kategorienschema inklusive Variablen also sowohl aus den Erkenntnissen der folgenden deskriptiven Kapiteln wie auch der Probecodierung. Die Variablen werden auf Basis der vorhandenen Literatur wie auch einer Probecodierung zu operationalisieren sein und in

einem letzten Schritt mit Ankerbeispielen versehen. Um die hier erwähnten Forschungsfragen auf Basis des Kategoriensystems beantworten zu können, werden den einzelnen Fragen jeweils die entsprechenden Variablen zugeordnet werden.

## **4. Theoretische Ansätze**

Um eine theoretische Basis für dieses Forschungsvorhaben zu erhalten, gibt es grundsätzlich unterschiedliche Anknüpfungspunkte an das Thema. Einerseits wäre es möglich und auch aufgrund der Fragestellung nach journalistischer Qualität logisch, Journalismus als Funktionssystem in den Mittelpunkt zu rücken und sich etwa an dem Aufsatz „Theorie des Journalismus“ von Manfred Rühl (2004) zu halten. Er geht hier anfangs von einer systemtheoretischen Verortung aus, indem er Journalismus als Kommunikationssystem der Gesellschaft verortet und dieses in einen Zusammenhang zu anderen Funktionssystemen setzt. (vgl. Rühl 2004, S. 117) Für das vorliegende Forschungsvorhaben wurde zwar auch immer wieder die Systemtheorie als mögliche Metatheorie in Betracht gezogen, allerdings zeigte sich bei genauerer Betrachtung des eigentlichen Forschungszieles, nämlich einerseits Qualitätsmerkmale im Musikjournalismus zu definieren und zu analysieren sowie einen Zusammenhang zu Subkulturen herzustellen, dass ein derartiger Ansatz aller Voraussicht nach zu keinem zufriedenstellendem Ergebnis führen würde. Dem Musikjournalismus könnte man zwar systemtheoretisch begegnen, aber die Verknüpfung zu (möglicherweise vorhandenen) Subkulturen erscheint hier schwierig zu verorten, da diese selbst nicht als ein Funktionssystem der Gesellschaft ausgewiesen werden können. Weiters geht es hier zwar nicht direkt um die individuelle Rezipientenseite von Musikjournalismus, sprich es wird zu keiner primären Rezipientenforschung kommen. Sehrwohl aber sollen die möglichen Ansätze, die Musikjournalismus für eine Subkultur- beziehungsweise Szenenbildung bereit hält, untersucht und mögliche Auswirkungen behandelt werden. Somit stellt sich nun eingangs schon heraus, dass der Gattung Musikjournalismus und in weiterer Folge durch die thematische Festlegung dem Popjournalismus und der Popmusikkritik mittels anderer theoretischer Modelle begegnet werden muss. Eine erste Ausgangsposition, die sich auch sehr stark auf die Wechselwirkung von Medien, Gesellschaft und Kultur bezieht, stellt dabei die kritische Medientheorie dar.

### **4.1 Kritische Medientheorie**

Die Frankfurter Schule argumentiert, dass die Herrschenden durch Manipulation versuchen, die bestehenden Verhältnisse zu stabilisieren und damit die Masse unterdrücken und ausbeuten würden. Mit den technischen Entwicklungen wurde in dieser Diskussion auch der Einfluss der Medien zunehmend zu einem Faktor, der beachtet und behandelt wurde. Hier kam es zu einer negativen Beurteilung des Einflusses von

Massenmedien auf die breite Bevölkerung, da diese zusehends auch bestehenden Verhältnissen Zuarbeit leisten und diese somit unterstützen würden. Unterhaltungsangebote würden die Menschen zusätzlich von ihren Verpflichtungen und Bedürfnissen abhalten und ablenken, wozu auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft gezählt wird. „Populärkulturelle Inhalte würden schließlich dazu beitragen, dass die Gesellschaft entpolitisiert werde.“ (Schicha 2003, S. 109) (vgl. ebd., S. 108f.)

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben wesentlich zur Gründung und Entwicklung der kritischen Medientheorie beigetragen. Vor allem der Massenkulturindustrie (ihr Augenmerk galt ganz allgemein auch den Massenmedien) wurde ein schlechtes Urteil ausgestellt, da diese für eine soziale und kulturelle Regression sorgen würde. (vgl. ebd., S. 110) „Die Masse werde durch derartige Medienangebote getäuscht, da sie standardisierte Vergnügen an die Rezipienten herantragen, die von ihren tatsächlichen Bedürfnissen ablenken und so eine relative Zufriedenheit im kapitalistischen System aufrechterhalten.“ (ebd., S. 111) Die Auswahl, die die Kulturindustrie anbietet, wird von Adorno und Horkheimer dahingehend kritisiert, da sie immer nur dasselbe Muster darstellen würde und somit marginale Variationen ein und desselben bieten könne. Dies war insofern für die Autoren zentral, da sie nur auf Basis hoher Kunst einen reflexiv denkenden und kritischen Menschen definierten. (vgl. ebd.) „Die Konsequenz der Kulturindustrie besteht jedoch in einer Anti-Aufklärung.“ (ebd.)

Diese Überlegungen spielen sicherlich auch heute noch eine Rolle bei der Betrachtung von massenmedial vermittelten Produkten der Popkultur, allerdings soll in diese Untersuchung der extrem negative Blickwinkel auf diese Ausprägungen nicht geteilt werden. Viel mehr verlangt es einerseits nach einer differenzierteren Betrachtung des Phänomens Pop und dessen kulturelle Ausformungen und andererseits einer neu auszurichtenden Bedeutungszuschreibung von medialer Kommunikation in diesem Kontext. Popkultur und die dazugehörenden Produkte, wozu im weitesten Sinne auch die kritische Berichterstattung zu diesem Themenbereich zu zählen ist, werden folglich von einem mehr kontext-orientiertem Standpunkt aus zu betrachten sein.

## **4.2 Cultural Studies**

Bezüglich der wissenschaftlichen Forschung zu den Themen Kultur und Gesellschaft sowie der Bedeutung von Massenmedien in diesem Beziehungsgeflecht hat sich in den letzten Jahrzehnten einiges getan. Zu beachten ist dabei, dass alte theoretische Schulen an Homogenität eingebüßt haben. In der Folge sind Kontaktzonen zwischen unterschied-

lichen Ansätzen entstanden, was nunmehr einen „interdisziplinären Erkenntnisaustausch“ (Renger 2003, S. 154) ermöglicht. Hinzu kommt ein neu gefasster und breiter definierter Kulturbegriff, der eine solche Vorgehensweise zusehends attraktiver macht. (vgl. ebd.) Der Cultural Studies-Approach hat sich eigentlich von Beginn an mit Aspekten der Massenkommunikation und vor allem der Massen- und somit Populärkultur beschäftigt. Da aber in den 1950er und 60er Jahren diese Bereiche speziell in der Soziologie keinen wissenschaftlichen Fokus auf sich zogen, gab es von Anfang an auch Kritik. Cagle zitiert in diesem Zusammenhang Stuart Hall, der dazu sagte: „Spending time analyzing modern cultural forms was a positive collusion with the ‚modern disease‘“ (Hall 1980, S. 22; zit. nach Cagle 1995, S. 21). Hall argumentierte weiters „cultural studies was then [considered to be] either hopelessly unscientific or a product of the very disease it sought to diagnose – either way, a treason of the intellectuals“ (ebd.; Anm. von Cagle).

Ein Vorteil beziehungsweise eine Stärke der Cultural Studies besteht aber vor allem darin, populärer (Massen-)Phänomene als Untersuchungsmaterial ernst zunehmen und verstehen zu wollen und dabei aus wissenschaftlicher Sicht mit einer Fülle an Methoden an dieses Vorhaben heranzugehen. Dabei sind theoretische Ansätze aus den Kommunikationswissenschaften genauso involviert wie politische Theorien, psychoanalytische Ansätze oder feministische Modelle, um nur einige zu nennen. Es ist allerdings nicht erforderlich, alle Ansätze zur Gänze zu beherrschen und auszureizen, sondern sich den Fragen basierend auf einer kontextgeleiteten Zugangsweise der jeweiligen Theorien zu widmen. (vgl. Cagle 1995, S. 21) Theorien sind hier viel mehr „als Hypothesen und Ressourcen [zu sehen/C.G.], die an das jeweilige Forschungsvorhaben anzupassen und mit den Untersuchungsobjekten in Verbindung zu setzen sind. [...] Durch ihre Verwendung im je spezifischen Projektzusammenhang erfahren sie in der Folge eine entsprechende Re- beziehungsweise Neuartikulation.“ (Renger 2003, S. 155)

„In diesem Sinne begreifen sich Cultural Studies auch selbst als eine ‚Art der Kontextualisierung und Politisierung intellektueller Praxis‘ (Grossberg 1994, S. 12) und besetzen so aus der Motivation intellektueller Vernunft heraus ihren Platz zwischen beschreibend-erklärendem und gestaltendem Handeln.“ (ebd., S. 156) Cultural Studies stellen damit einen Mittelweg, eine Art Kreuzung dar. Sie gestalten sich als „inter- und transdisziplinäres Projekt“ (ebd., S. 157), bei dem ein besonderes Augenmerk auf die Massenmedien und ihre Rolle im Bedeutungsprozess geworfen wird. (vgl. ebd.)

Im deutschsprachigen Raum war hinsichtlich der Wirkung und des Einflusses von Massenmedien lange Zeit die Position der kritischen Theorie vorherrschend und damit

auch ein Faktor, der die Durchdringung des wissenschaftlichen Diskurses mit Ansätzen der Cultural Studies verhindert oder zumindest eingedämmt hat. (vgl. ebd., S. 160) Zu den kritischen Tönen im Hinblick auf die Verwendung des Cultural Studies-Approach sei in diesem Zusammenhang doch darauf hingewiesen, dass die grundsätzliche Kombinierbarkeit unterschiedlicher theoretischer Modelle und die transdisziplinäre Vorgehensweise natürlich gewisse Gefahren in sich bergen. Allerdings kann etwa dem Vorwurf der Beliebigkeit, was theoretische wie methodische Vorgehensweise betrifft, damit begegnet werden, dass natürlich alle in Betracht gezogenen Möglichkeiten auf Basis wissenschaftlicher Arbeitsweise genau geprüft und durchleuchtet werden. Die Verantwortung für ein nachvollziehbares und in sich stringent aufgebautes Forschungsprojekt obliegt zuletzt immer noch jedem Forscher selbst.

Vorteile der Cultural Studies gegenüber der Kulturindustriethese gemäß der kritischen Theorie sind etwa der schon erwähnte, weiter gefasste Kulturbegriff, der in Richtung einer Lebensweise ausdefiniert worden ist, deren optimistischere Sicht der Massenkultur und Massenmedien sowie die Einführung der Populärkultur als wertfreien Diskursbegriff. Als zentrale Begriffe müssen Kontext, Bedeutung, Text und Lesen genannt werden. „Die zu analysierenden kulturellen Phänomene und Produkte [...] werden aus Gründen der theoretischen Abstraktion immer als Texte behandelt.“ (ebd., S. 162) Verhältnisse, die bei Untersuchungen in den Mittelpunkt gerückt werden, sind einerseits jene zwischen dem Text und den Lesern und andererseits zwischen dem Text und seinem jeweiligen Kontext. (vgl. ebd., S. 161f.) „Bedeutungen werden produziert und sind Ausdruck von Beziehungen zwischen einem Adressant (dem Absender) und einem Adressat (dem Empfänger). Deren Beziehung ist dialogisch und erfordert neben den beiden Parteien auch ein Kommunikationsmedium.“ (ebd., S. 164)

#### **4.2.1 Cultural Studies und Journalismus**

Die Verknüpfung von Cultural Studies und Journalismusforschung, wie sie in den letzten Jahren immer häufiger im Wissenschaftsbetrieb anzutreffen ist, wird unter anderem durch das Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall hergestellt, das als eine Theorie mittlerer Reichweite für das vorliegende Vorhaben relevant ist. Zentral ist dabei die Annahme, dass Texte – und im Speziellen eben journalistische Arbeiten – einer Interpretierbarkeit unterliegen und nicht nur mit einem bestimmten Kommunikat verknüpft werden können. Demzufolge wird Bedeutung in Kommunikation nicht transparent vermittelt. Es kommt einerseits zu einem encoding-Vorgang, also eine Art Verschlüsselung, und danach einem decoding-Vorgang, also der Entschlüsselung. Codierung und Decodierung müssen nicht

symmetrisch ablaufen, es muss also das Publikum dem Text nicht unbedingt jene Bedeutung zuschreiben, die der Produzent im Sinn hatte. Hall hat dafür drei idealtypische Lesarten definiert, die hier nur kurz angeführt werden sollen: die Vorzugslesart, die ausgehandelte Lesart und die oppositionelle Lesart. (vgl. Renger 2003, S. 170ff.) Dieses Modell erscheint auch für spezialisierte Musiktexte interessant zu beachten, da man hier – wie weiter oben auch schon angesprochen – unterschiedliche Codierungen antrifft. Wie diese entschlüsselt werden, hängt einerseits vom Rezipienten ab als auch andererseits vom Kontext, in den der Text gesetzt wird. Das Modell wurde von Fiske weiterentwickelt, der nicht nur von einer singulären Vorzugsbedeutung ausgeht, sondern auch die Rezeption selbst als soziales Ereignis betrachtet. (vgl. ebd., S. 172f.)

Zwei weitere Aspekte, die bei einer derartigen Betrachtung von Journalismus bedacht werden müssen, sind das bisher immer mit Informations- und Nachrichtenjournalismus gleichgesetzte Verständnis sowie die Berücksichtigung des Publikums als einen determinierenden Teil dieses Gefüges von Medientexten, Bedeutung beziehungsweise Bedeutungskonstruktion und eben Rezipienten. Bei der Bedeutungskonstruktion müssen vor allem auch der Kontext und damit die Funktion in den Fokus rücken, da eine eindeutige Zuschreibung zu rein informativen oder andererseits rein unterhaltenden Aspekten nicht mehr so klar ersichtlich ist. (vgl. Neuberger 2002, S. 190f.)

### **4.3 Techniktheorie der Medien**

Kurz erwähnt sei abschließend noch Marshall McLuhans Ansatz, dass das Medium selbst die Botschaft ist. Diese Sichtweise, die der Techniktheorie der Medien zugeordnet wird, scheint zwar insgesamt von geringerer Bedeutung für das konkrete Forschungsvorhaben, sollte aber zumindest mitgedacht werden. Hierbei werden Medien als „technische Strukturen der Welterschließung verstanden“ (Hartmann 2003, S. 57). Interessant erscheint vor allem, dass dies auch aufgrund von kultureller und gesellschaftlicher Zuschreibungen geschieht und sich im Folgenden aus diesem technischen Rahmen weitere Effekte ergeben und Formen und Grenzen von Kulturen sich verschieben. (vgl. ebd.) Wiederum sei gesagt, dass primär der Inhalt hier im Mittelpunkt stehen soll, aber durch die Mithereinnahme von Musikjournalismus im Internet auch dieser technische Kontext mitgedacht werden sollte, wenn man versucht, Qualitätsunterschiede zu erkennen. Betrachtet man das Medium selbst als Botschaft, so ergeben sich schon vor einer ersten inhaltlichen Analyse deutliche Unterschiede zwischen Tageszeitungen, Magazinen und Websites. Im Rückschluss soll damit gesagt sein, dass wiederum der Kontext der inhaltlichen Präsentation maßgeblich für die weitere Betrachtung ist. Hierzu

gibt es auch einen von Büsser, Behrens und Ullmaier herausgegebenen Sammelband mit dem passenden Titel „The Medium Is The Mess“ aus der Reihe Testcard (2006), der sich mit der aktuellen Beziehung zwischen Musik beziehungsweise Popkultur und Medien auseinandersetzt. In dem Beitrag von Jacke und Jünger wird etwa speziell darauf hingewiesen, dass auch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit „Medienkulturkritik“, wie sie es nennen, sich seiner eigenen Rahmenbedingungen bewusst sein muss, um als solche auch nachvollziehbar und glaubhaft zu bleiben. (vgl. Jacke/Jünger 2006, S. 88)

## 5. Journalismus

Bevor ausführliche Überlegungen zum Thema Musikkritik angeführt werden, soll im folgenden Kapitel Journalismus sowie die journalistische Gattung der Kritik ganz allgemein definiert werden.

Auch nach intensiver Beschäftigung mit der Thematik bleibt Journalismus nur schwer greifbar und konkretisierbar. Lorenz stellt dazu fest, dass „es gerade zu vermessen [sei/C.G.], ‚den Journalismus‘ allgemein gültig definieren zu wollen“ (Lorenz 2002, S. 3). Das Fischer Lexikon Publizistik und Massenkommunikation unterscheidet drei mögliche Herangehensweisen an eine Definition von Journalismus: „über normative Erwartungen (Sollen), empirisch feststellbare Leistungen (Funktionen) oder über Strukturmerkmale“ (Donsbach 2002, S. 78f.). Prinzipiell wird hier eher die zweite Kategorie von Interesse sein, da es auch zu einer empirischen Untersuchung kommen wird, deren Kategorienschema aber anhand von idealtypischen Erwartungen geleitet sein wird, also auch eine Verbindung zum normativen Bereich aufweist.

Im Zusammenhang mit der immer höher einzustufenden Bedeutung von Information in unserer Gesellschaft konstatiert Lorenz eine „Entgrenzung des Journalistischen“ (Lorenz 2002, S. 3). Dies hat auch zur Folge, dass Funktionen abseits des Informierens zusehends mehr Platz in der Kommunikation zukommt, sei es Unterhaltung in Form von Infotainmentangeboten oder auch Public Relations. Im klassischen Sinne kann ein Journalist aber über seine grundsätzliche Tätigkeit mit Nachrichten positioniert werden, die er über ein Medium den Rezipienten vermittelt. Als eine Richtlinie ist bei dieser Form des Informationsjournalismus die Rolle eines unparteilichen Beobachters und Berichterstatters zu erwähnen. Andererseits kann ein Journalist auch als aktiv handelndes und somit ein in die Gesellschaft eingreifendes Individuum konstruiert werden. Letztlich stellt er auch Themen für die öffentliche Diskussion bereit. (vgl. ebd., S. 3f.) Dabei sollte bedacht werden, „dass sich der Journalismus an so etwas wie öffentlicher Meinung orientiert, diese aber eben durch seine eigene Themensetzung zugleich mitkreiert.“ (Jacke 2005, S. 55) Diese grundsätzlichen Überlegungen zum Bereich Journalismus sollen veranschaulichen, wie schwierig es ist, eine eindeutige Definition zu finden, die als solche auch nicht zu überladen wirkt. Da in dieser Arbeit aber nur ein Teil des großen Funktionsbereiches des Journalismus relevant ist, werden diese Erläuterungen nicht weiter ausgeführt. Im Zentrum soll nun die Kritik als meinungsbetonte Darstellungsform stehen.

## 5.1 Kritik als journalistische Gattung

Die Kritik ist im Hinblick auf die Trennung von Nachricht und Meinung dem letzteren Bereich zuzuordnen, wie auch die Gattungen Kommentar und Glosse. (vgl. Lorenz 2002, S. 145) Sie kann dabei auch mit dem Begriff Rezension gleichgesetzt werden und findet im Tageszeitungsbereich hauptsächlich im Feuilleton statt. Das Objekt der Kritik stellen meist aktuelle Kunstproduktionen dar. (vgl. ebd., S. 148) „Criticism is commonly understood as a professional, mass-mediated discourse that passes judgment on art works or events.“ (Lindberg et al. 2005, S. 11) Bereiche der Kritik sind beispielsweise Theater, Musik, Film, Literatur oder auch bildende Kunst. Dabei können thematisch übergreifend einige grundsätzliche Funktionen erwähnt werden, die eine Kritik im Idealfall erfüllen kann oder sollte. Sie kann als Entscheidungshilfe für das Publikum dienen, über aktuelle Angebote informieren, auch kulturelles Verständnis im Publikum erleichtern und fördern sowie dem Künstler eine professionelle Reaktion liefern. Insgesamt findet durch die Kritik auch die Reflexion über Kunst im öffentlichen Raum statt. (vgl. Lorenz 2002, S. 148f.)

In Tageszeitungen findet die Kritik eigentlich ausschließlich im so genannten Feuilleton ihren Platz, welches sowohl ein Ressort als auch einen Stil beschreiben kann, wobei unterschiedliche, sprachliche Figuren zur Anwendungen kommen können, die auch für die Kritik entsprechend verwendet werden. Beispiele dafür wären „Antithese, Klimax, Parallelismus [...], Anwendung gleich klingender Wörter [...], Wortspiele, [...] Metaphern, Vergleiche usw. Besonders die ästhetisch orientierten Meinungsstilformen wie *Literatur-, Theater-, Musik-, Filmkritik* zeichnen sich durch eine Häufung feuilletonistischer Sprachfiguren aus.“ (Reumann 2002, S. 150/Hervorhebung i. O.) Vom Kritiker wird bei der Durchführung seiner Arbeit gleichermaßen Distanz zum Kunstwerk wie auch dem kulturellen Betrieb gefordert, um einigermaßen vorurteilsfrei und unbeeinflusst agieren zu können, letztlich steht er aber im Spannungsfeld zwischen dem Produzenten des zu rezensierenden Objekts einerseits und den Erwartungen des Publikums andererseits. Die Kritik stellt auch für den Kulturbetrieb und dessen Vermarktung eine wichtige Rolle dar, da Künstler gefördert beziehungsweise auch vernachlässigt werden können oder eine Kritik in einem renommierten Medium auch für entsprechende Wirkung in der öffentlichen Wahrnehmung sorgen kann, ganz unabhängig von der artikulierten Wertung. (vgl. Lorenz 2002, S. 149) Zu beachten gilt es auch, dass sich etwa in den letzten Jahrzehnten die Kritik im Rahmen des Feuilletonjournalismus insofern verändert hat, als hier vermehrt versucht wurde, den Text als eigenständiges Werk zu begreifen und auch derart zu verfassen. Demgegenüber steht aber nach wie vor die Forderung an eine fundierte Kritik,

die sowohl dem Werk wie auch dem Rezipienten zuarbeiten und sich nicht in der eigenen Profilierung verlieren sollte. Sprachliche Anforderungen an die Kritik sind im Rahmen eines kurzweiligen, aber verständlichen Stils angesiedelt. (vgl. ebd., S. 150f.)

Gerade bei Betrachtung des letztgenannten Punktes stellen sich im Falle der Musikkritik doch einige Fragen, da der Kritiker hier vor der Aufgabe steht, musikalische Vorgänge in Worte zu fassen und dem Publikum verständlich zu präsentieren. Diese Anforderung wird unter anderem im Kapitel zur Musikkritik noch genauer erläutert. Davor allerdings steht noch das Objekt der Kritik selbst im Mittelpunkt: die Musik.

## 6. Gegenstand der Kritik: Musik

Im Folgenden wird auf das Thema der zu analysierenden Kritiken, nämlich Popmusik, näher eingegangen. Konsequenterweise wird im Kapitel zur Musikkritik ein Überblick über deren Entstehung und geschichtliche Entwicklung gezeichnet werden, weshalb man hier nun auch ganz allgemein über Musik schreiben könnte. Schließlich war und ist Popmusik nicht das einzige Anwendungsfeld dieser journalistischen Gattung. Aus ökonomischen Gründen kann dem aber nicht Genüge getan werden, weshalb hier nur die Populäre Musik berücksichtigt wird.

### 6.1 Populäre Musik

Populäre Musik wird im New Grove Dictionary of music and musicians folgendermaßen definiert: “A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite.” (Middleton 2001a, S. 128) Populäre Musik wird dadurch weniger durch musikspezifische Faktoren oder Eigenschaften eingegrenzt, welche hier im Vergleich zur Kunstmusik recht weit gefasst als von geringerer Qualität beschrieben werden, sondern über deren Zugänglichkeit für ein breites Publikum. In dieser Hinsicht wird weiters argumentiert: “From this perspective popular music has no permanent musical characteristics or social connections; rather, the term refers to a socio-musical space always in some sense subaltern, but with contents that are contested and subjected to historical mutation.” (ebd., S. 129)

Die historische Veränderung und Entwicklung von Populärer Musik gilt hier gleichzeitig auch als Stichwort, um über die unterschiedlichen Ausprägungen nachzudenken. Wenn man nun von Populärer Musik spricht, ist nicht sofort klar, ob hierbei nur das gegenwärtige Klischee von Pop als Musik der Massen, die die Hitparaden und Verkaufscharts dominiert, gemeint ist, oder doch mehr dahinter steckt. Man sollte bedenken, dass zur Populären Musik genauso Operetten, Schlager aber auch volkstümliche Ausprägungen zu zählen sind. In dieser Hinsicht wird der Begriff im Folgenden noch weiter zu durchleuchten sein. Ein Anfang wird dabei gemacht mit Rückbesinnungen auf die Überlegungen von Theodor W. Adorno, der die Diskussion über Populäre Musik im 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt hat. Ebenso, wie in der oben genannten Definition der Ansatz deutlich wird, das Populäre über die Abgrenzung zum Anderen, speziell der Kunstmusik,

fassbar zu machen, weist Adorno darauf hin, dass die Trennung von hoher und niederer Kunst beziehungsweise ernster und leichter Musik geschichtlich weit zurück reicht. Niedere Kunst spielte dabei immer auf emotionale Aspekte des Zuhörers an, Adorno bezeichnet sie als „versetzt mit Resten jenes rauschhaft-orgiastischen Wesens“ (Adorno 1992, S. 35) und zieht somit auch eine gedankliche Linie bis in die Antike. Die Trennung selbst wird nicht befürwortet, sondern darin ein Grund gesehen, weshalb sich die Masse nicht mehr der hohen Kunst zuwendet, weil diese ihr auch teilweise gar nicht mehr zugänglich ist. (vgl. ebd.) Trotzdem attestiert Adorno, dass leichte Musik bis in das 19. Jahrhundert durchaus ihre Qualitäten und Vorteile hatte – auch aufgrund einer Wechselwirkung zwischen den Sparten der ernsten und leichten Musik –, aber durch die strikte Trennung die „Phase ihres ästhetischen Verfalls“ (ebd., S. 36) eingeläutet wurde. Leichte Musik wird hier aber etwa mit Komponisten wie Puccini oder Johann Strauß gleichgesetzt, als abscheulich hingegen wird die Operette bezeichnet, die eine Fortführung in Musicals erlebt. (vgl. ebd., S. 36f.)

Leichte Musik wird weiters definiert über ihre Standardisierung, als Prototyp gilt der Schlager. Den Unterschied zwischen leichter und ernster Musik definiert Adorno über ebendiese fixen Formen und Regeln, die etwa beim Schlager strikt befolgt werden müssen, während der Komponist eines Standardliedes der ernsten Musik mit Struktur und Schema frei umgehen darf. Darin sieht Adorno auch die ursprüngliche Verdinglichung von leichter Musik, wodurch sie zur Ware gerät. (vgl. ebd., S. 39f.)

„Das Verhältnis der oberen Musik zu ihren geschichtlichen Formen ist dialektisch. Sie entzündet sich an ihnen, schmilzt sie um, läßt [sic!] <sup>1</sup> sie verschwinden und als verschwindende wiederkehren. Die leichte aber benutzt die Typen als leere Büchsen, in welche der Stoff hineingepreßt wird, ohne Wechselwirkung zwischen ihm und den Formen.“ (Adorno 1992, S. 41)

Als Wirkung des Schlagers wird ein Schema der Identifikation bezeichnet, also dessen soziale Rolle. Einerseits werden Gefühle kanalisiert und anerkannt durch diesen Transport oder sie werden stellvertretend erfüllt. Überdies wird man durch die Rezeption Teil der Gesellschaft, die sich ebenso der leichten Musik und dem Schlager zugewandt hat, und dadurch aus der Isolation gehoben. (vgl. ebd., S. 41f.) Diese Standardisierung der leichten Musik beruht somit auch auf soziologischen Gründen, da immer ähnliche bis gleiche Reaktionen erzeugt werden sollen und auch die Hörer, etwa bei einem Konzert, nicht durch Spontaneität und musikalischen Anspruch gefordert werden wollen, sondern

---

<sup>1</sup> Anmerkung: Wörter oder Abschnitte direkter Zitate, die nicht den Regeln der neuen Rechtschreibung entsprechen, werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht mehr einzeln mit dem Hinweis [sic!] gekennzeichnet. Dies wurde hier nur stellvertretend ausgeführt, um darauf hinzuweisen.

Erholung und Entspannung suchen. Musik wird somit nicht aktiv, sondern rein passiv rezipiert. (vgl. ebd., S. 44f.) Obgleich diese Ansichten für einen Großteil der leichten Musik zutreffend sein mögen, sowohl heute als auch zu der Zeit, als Adorno seine Überlegungen formulierte, ist hier der schon eingangs erwähnte kritische und bisweilen auch negative Blick deutlich herauszulesen. Außerdem kann gerade heutzutage eine allgemeingültige Erwartungshaltung von Rezipienten an leichte Musik beziehungsweise Popmusik kaum unterstellt werden, da auch die unterschiedlichen Genres sich zu weit ausdifferenziert haben. Gemeinsamkeiten sind dabei viel eher noch in der Vermarktung anzutreffen.

Im Wesen der leichten Musik liegt aber somit ein weiteres immanentes Problem. Einerseits sollen sich Schlager, um Aufmerksamkeit zu generieren, voneinander unterscheiden, dürfen dabei aber ausgetretene Pfade nicht verlassen, um für den Hörer nachvollziehbar zu bleiben. (vgl. ebd., S. 46) Einen Faktor für den gesellschaftlichen Einfluss der Unterhaltungsmusik belegt Adorno mit der hartnäckigen, öffentlichen Wiederholung und Anpreisung der einzelnen Stücke. So würde das Publikum manche Schlager nur deshalb lieben, weil es von der Industrie mehr oder weniger dazu gezwungen wird, etwa in Form von Werbung, durch das Radio und dessen Hitparaden und ähnlichen Mitteln. (vgl. ebd., S. 50) Einigen Exponaten der leichten Musik unterstellt Adorno aber ein gewisses Maß an Qualität, da eine bloße Auslegung der Wirkung dieser Musik auf Basis der Kulturindustrie zu kurz greift. Diese Gattung wird als Evergreen bezeichnet, denen eine „spezifische Qualität“ eigen ist, da sie „mit einem völlig abgegriffenen und nivellierten Material musikalisch, vielleicht auch expressiv etwas Spezifisches und Unverwechselbares“ (ebd., S. 52) erzeugen. (vgl. ebd., S. 52)

Letztlich bleibt bei der Betrachtung von Adornos Überlegungen aber ein negativer Gesamteindruck zurück, wenn er zu folgendem Schluss kommt:

„Daß aber das Massenphänomen der leichten Musik Autonomie und selbstständiges Urteil untergräbt, Qualitäten, deren eine Gesellschaft von Freien bedürfte, während vermutlich die Majoritäten aller Völker über einen Entzug der leichten Musik als über einen undemokratischen Eingriff in ihre verbrieften Rechte sich entrüsteten – das ist ein Widerspruch, der zurückweist auf den gesellschaftlichen Zustand selber.“ (Adorno 1992, S. 54)

## 6.2 Pop- und Rockmusik

Diesem kritischen Blick zum Trotz wurde Popmusik, mit Ursprung in den 1950er Jahren vor allem in den USA und England, zu einer wesentlichen kulturellen Ausprägung:

„In Western countries, and in many others too, they [the popular music styles/C.G.] became the predominant popular music styles of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Closely connected with the development of new media and music technologies, and with the growth of large-scale recording and broadcasting industries, mostly based in the West, pop music has generally been associated with young people.” (Middleton 2001, S. 101)

Pop wird als weichere Musik beschrieben, die ihre Einflüsse aus älteren musikalischen Mustern bezieht, während Rock sich aggressiver und mit einem höheren Improvisationslevel gestaltet. (vgl. ebd., S. 101f.) Damit wird auch ein weiteres Beobachtungsfeld genannt, dass sich als ein Teilbereich der Popmusik verstehen lässt: Rockmusik. Diese lässt sich aus dem Begriff Rock'n Roll ableiten. Ein wichtiges Element, sowohl von Fans als auch den Musikern selbst immer wieder hervor gestrichen, ist die Ernsthaftigkeit dieser Musik im Gegensatz zu anderen Genres der Popmusik, die aus dieser Sichtweise eher kommerziell orientiert sind. Spätestens aber mit dem Aufkommen von Punk (-Rock) in den 1970er Jahren hat sich dieses Gegensatzpaar etwas weiter ausdifferenziert beziehungsweise wurde nicht mehr nur zwischen Rock und Pop unterschieden, da sich im weiteren Verlauf unzählige Nebenggenres wie eben Punk, aber auch Glam Rock oder Progressive Rock entwickelt haben. (vgl. Middleton 2001b, S. 485) Middleton versucht Rock anhand von drei Dimensionen zu definieren:

„Sociologically, it is a commercially-produced popular music aimed at an exclusionary youth audience of a type characteristic of late-capitalist societies. Musically, it tends to be highly amplified, with a strong beat and rhythmic patterns commonly considered erotic, and to draw heavily on proto-folk (especially African-American) musical sources from Southern USA. Ideologically, it is associated with an aesthetic programme of 'authenticity', developing elements from discourses around folk-revival ('community', 'roots') and art music ('originality', 'personal expression', 'integrity'). The sociological and musical elements are so variable, however, that the ideological dimension is the strongest factor.” (Middleton 2001b, S. 485)

Auch hier wird wieder deutlich, dass die musikimmanenten Faktoren bei der Beschreibung in den Hintergrund gerückt werden. Rockmusik bezieht ihre Einflüsse, ebenso wie Popmusik im Allgemeinen, aus ganz unterschiedlichen Genres und entzieht sich somit

einer engen Definition. Gemeinsamkeiten sind die kommerzielle Produktion sowie ein primär aus Jugendlichen bestehendes Publikum. Da auch die soziologischen Faktoren bei der Betrachtung dieser Musikgattung eine wesentliche Rolle spielen, wird noch genauer auf die Rolle von Pop- und Rockmusik für subkulturelle Erscheinungsformen und jugendliche Lebensstile einzugehen sein.

Man könnte nun die unterschiedlichen Ausprägungen wie folgt beschreiben: Populäre Musik stellt die übergeordnete Dimension dar und Pop- wie auch Rockmusik können als deren Teilbereiche angesehen werden. Beide Spielarten und deren Entwicklung sind wesentlich mit der der Medien verbunden, was durch den Aufschwung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch verdeutlicht wird. Damit wäre eine erste Eingrenzung des thematischen Bereichs der Kritiken, um die es in dieser Arbeit gehen soll, vollzogen: Pop- sowie Rockmusik stellen die entscheidenden Komponenten dar.

## 7. Musikkritik

Die Musikkritik, als solche Hauptgegenstand dieser Untersuchung, hat schon in der Vergangenheit unzählige Autoren dazu erwogen, sich über deren Ursprung, Form, Möglichkeiten und Grenzen Gedanken zu machen. Um sich dem Gegenstand zu nähern, wurden bisher Überlegungen aus dem Bereich des Journalismus sowie der Musikwissenschaft herangezogen, um diese beiden Teilbereiche zu erläutern. Nun soll es zu einer Verbindung kommen. Bevor ein Definitionsversuch unternommen sowie ein Rekurs der geschichtlichen Entwicklung der Musikkritik nachgezeichnet werden kann, soll sich an dieser Stelle mittels einiger einleitender Gedanken dem Feld genähert werden. Wiederum wird hier zu allererst auf Adorno zurückgegriffen.

### 7.1 Einleitende Überlegungen: Musik und Kritik im Wechselspiel

„Musikkritik selbst ist ja beides in einem, eine Tätigkeit, die ihrem Charakter nach dem theoretischen Bewußtsein angehört, zugleich aber auch ein praktisch Eingreifendes, vielfach von erheblicher Konsequenz.“ (Adorno 1968, S. 7) Zu Beginn seines Vortrags, den Adorno im Rahmen des Symposiums für Musikkritik 1967 hielt, geht er davon aus, dass die Musikkritik nicht nur reines Kommunikationsmittel ist, sondern gleichzeitig auch eine eigene Form. Neben der kommunikativen Funktion schließt dies auch eine objektive, sachliche Funktion mit ein. Seiner Ansicht nach muss Musikkritik, will sie mehr sein als feuilletonistischer Betrieb, von der Musik gefordert sein. Die Musikkritik als solche soll nicht dem Rezipienten erklären, wie ihm ein gehörtes Musikstück zu gefallen hat, so Adorno weiter. Er spricht von einer Bedürftigkeit der Werke, da diese nie einen vollkommenen Anspruch erheben können. Somit ist eine Aufgabe der Musikkritik, „jenes den Werken objektive Moment ihrer Fehlbarkeit zu bestimmen“ (ebd., S. 8). (vgl. ebd., S. 7f.)

Die Entfaltung der Kunstwerke sieht Adorno als einen Prozess, der unter anderem auch von den Rezipienten und aktuellen wie geschichtlichen Vorlieben beeinflusst und bestimmt wird. Somit bietet die Kritik die Möglichkeit, diese Zusammenhänge darzulegen und zu begründen, da dies nicht automatisch geschehe. Das Argument der Relativität von Kritik entkräftet Adorno im Folgenden als Schein, da er von einem loyalen und qualifizierten Kritiker ausgeht. Aufgabe der Kritik ist es, Formniveaus zu bestimmen. Nicht jedes Kunstwerk will den gleichen Maßstäben gerecht werden, sprich nicht jedes will „von sich selbst das Äußerste, das Absolute“ (ebd., S. 9). Diese vielerorts als gegeben hingenommene Annahme ist nicht der Fall. (vgl. ebd., S. 8f.)

Als einfachste Form der Musikkritik bezeichnet Adorno den Unterricht, vorausgesetzt, man sieht sich einem qualifiziertem Lehrer gegenüber. Wichtig bei Überlegungen zur Qualität einer Musikkritik beziehungsweise auch deren Einordnung in ein größeres Schema ist, dass kein Kritiker sich als Tabula Rasa dem Hörprozess aussetzen kann, immer sind dabei auch Erfahrungswerte und Ansichten vorhanden, die den Eindruck maßgeblich beeinflussen. „Eben in diesem dem Kunstwerk etwas Vorgeben steckt immer auch bereits das Korrektiv jener äußerlich herangebrachten Vorstellung: die Freiheit zum Objekt, von dem man sich sagen läßt, was es nun einmal sagen will.“ (ebd., S. 10) Somit besteht Kritik auch darin, sich dem Werk hinzugeben, sich ihm gegenüber zu öffnen und es danach aber mit Bestimmtheit zu kritisieren. (vgl. ebd., S. 10f.)

Zwei Momente der Kritik unterscheidet Adorno: einmal die kompositorische Seite, was im weitesten Sinn als die Mittel des Künstlers oder Komponisten angesehen wird, die er als blinde Logik bezeichnet, und andererseits das Verhältnis eben dieser zur Idee der Sache, also dem, was das Werk sein, beziehungsweise erreichen will. Nur technische Analyse führt laut seinem Dafürhalten die Kritik zu einer dahinter oder darüber liegenden Ebene. Weiters darf und soll man als Kritiker nicht auf eine Persönlichkeitsebene abdriften, sprich das Werk als solches nur auf den zugrunde liegenden Künstler zu reduzieren. Auch bevorzugt Adorno ein falsches Urteil gegenüber dem zu vorsichtigen und dadurch möglicherweise zu kurz greifenden Urteil, sofern ersteres sich vollständig mit dem Werk beschäftigt hat. Musikkritik hat in der Kompositionskritik ihren Kern sowie an der gegenwärtigen Produktion. (vgl. ebd., S. 13f.)

So wie es aber von Adorno konstatiert kein vollkommenes Kunstwerk gibt, so gibt es auch keine vollkommene Kritik. Der Kritiker muss die Fähigkeit haben, die musikalische Erfahrung in Worte zu bringen. Dabei darf aber der Text nicht Selbstzweck werden. „Musik ist nicht nur ästhetisches Phänomen, sondern immer zugleich auch soziale Tatsache.“ (ebd., S. 16) Es gilt somit auch die Rahmenbedingungen zu bedenken und diese in die Analyse und somit die Kritik mit ein zu beziehen. (vgl. ebd., S. 15f.)

Betrachtet man nun diese kurze Reflexion, so werden schon hier mehrere, sehr deutlich formulierte Ansprüche an die Musikkritik ersichtlich. Ihnen ist gemein, dass sie das Bild eines hoch qualifizierten Kritikers zeichnen, dessen Kritik sowohl sachlich wie objektiv zu sein versucht und der mit Bestimmtheit seiner Aufgabe nachkommt. Essentiell ist bei Adorno die technische Analyse der Musik, wodurch auch der Kreis der Kritiker dahingehend eingengt wird, dass eine kompositorische Ausbildung beinahe unumgänglich als Voraussetzung für diesen Berufsstand artikuliert wird. Wie weit ist dieses Verständnis des

qualifizierten Kritikers aber auch heute noch vorherrschend beziehungsweise wie haben sich Ansichten über Musikkritik und ihre Aufgaben vor allem im Laufe der letzten Jahrzehnte gewandelt?

## 7.2 Definition: Musikkritik

Der Kritikbegriff kann aus dem Griechischen hergeleitet werden. Ein „kritikós“ ist demnach eine Person, die zum Richten, Beurteilen und Entscheiden befähigt ist. Als Kritiker muss man neben einer interpretierenden Beschreibung auch ein Urteil über den Gegenstand der Kritik fällen. „Das einsichtige, verantwortungsvolle Urteil setzt im eigenen Erkenntnisgang das Beschreiben und Interpretieren voraus.“ (Becker 1983, S. 111) (vgl. ebd.; Braun 1972, S. 13) Die Kritik als solche kann demnach als „objektive Beurteilung an Hand von begrifflich festgelegten Maßstäben (*Kriterien*)“ (Das moderne Lexikon 1971, Bd. 10, S. 309/Hervorhebung i. O.) bezeichnet werden.

Die Musikkritik gehört zum Bereich der Kunstkritik, wozu auch Theater- oder Literaturkritik zu zählen sind. Sie leitet sich aus der Geschmackskritik des 18. Jahrhunderts ab und vermittelt als solche zwischen dem schaffendem Künstler und seinem (potentiellen) Publikum. (vgl. ebd.) “[I]t is a genre of professional writing, typically created for prompt publication, evaluating aspects of music and musical life. Musical commentary in newspapers and other periodical publications is criticism in this sense.” (Maus 2001, S. 670) Diese Definition von Musikkritik aus dem New Grove Dictionary of music and musicians kann als eine sehr enge Definition betrachtet werden, da hier die Publikation der kritischen Abhandlung über Musik im Vordergrund steht (vgl. auch Braun 1972, S. 13). Ebenso können aber auch Gespräche und Diskussionen von Laien unter die weitere Definition von Musikkritik fallen, wobei man Laien hier allerdings nicht als unqualifizierte Personen missverstehen soll, sondern als diejenigen, die sich zumindest der Musik verbunden fühlen und teilweise auch ein Fachverständnis mitbringen. Hier sei wieder auf den Musikunterricht als die von Adorno als ursprünglichste Form der Kritik bezeichnete Ausprägung verwiesen. Letztlich geht es in dieser Arbeit aber sehr wohl um publizierte und damit der Öffentlichkeit zugängliche Kritiken. „Professional journalistic criticism is a specialized, if highly visible, instance of a more widespread phenomenon.“ (Maus 2001, S. 670)

Es sind aber nicht alle Funktionen von Musik relevant für die Kritik, etwa “purposes, such as worship, advertising, therapy, social dancing” (ebd.) und ähnliches. Allerdings gibt es natürlich Funktionen neben den musikimmanenten Faktoren, die sehr wohl in einer Kritik

berücksichtigt werden: “[P]urposes such as representation and emotional expression have often figured in music criticism.“ (ebd.) Das Hauptaugenmerk bei der Kritik von klassischer Musik liegt oft in der Attestierung oder Verneinung von künstlerischem Anspruch eines Werkes. (vgl. ebd.) Wie sich in späterer Folge zeigen wird, liegen genau in dieser Annahme einige Unterschiede zum Feld der Popmusikkritik. Das großteils in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschende Bild der Popmusik als minderwertige Unterhaltungsmusik findet auch in den kritischen Betrachtungen ihren Niederschlag. Andererseits wird im Bereich der Popmusik aber auch dezidiert versucht, sich von der Kunstmusik abzugrenzen und einen hohen künstlerischen Anspruch zu negieren.

Letztlich muss noch festgestellt werden, dass Musikkritik nicht von sich aus agieren kann, also ein von außen gesetzter (musikalischer) Impuls vonnöten ist, um Musikkritik zu erzeugen:

„Musikkritik ist keine primär-aktive Tätigkeit, sondern eine reagierende. Musikkritik ist nur dort denkbar, wo es lebendige Musik gibt. Diese Feststellung [...] verdeutlicht, daß Musikkritik keine kulturführende, sondern eine kulturbegleitende Aufgabe erfüllt, mithin stets im Schlepptau des schöpferischen Musikers sich vollzieht und von dessen Richtungssetzung abhängt.“ (Becker 1983, S. 111)

Das Optimum der Musikkritik ist laut Becker dann erreicht, wenn diese als „eigenwertige, primärschöpferische Leistung“ (ebd., S. 130) qualifiziert werden kann, wodurch er allerdings seine geäußerte Kategorisierung der Musikkritik als bloß reagierend etwas relativiert. (vgl. ebd.) Außerdem steht seine Auffassung damit im Gegensatz zu der etwa von Adorno artikulierten Gefahr, den kritischen Text zum Selbstzweck verkommen zu lassen und dadurch die Musik möglicherweise aus den Augen zu verlieren. Weiters muss die Feststellung Beckers, dass lebendige Musik notwendig sei, um deren Kritik zu ermöglichen, aus heutiger Sicht relativiert werden, wenn man sich das mittlerweile sehr große Feld von Tonträgerkritiken vor Augen führt. Dort ist mit dem Begriff lebendig insofern vorsichtiger umzugehen, als es zwar einer ursprünglichen Aufführung zur Erzeugung des Tonträgers bedurfte, diese allerdings – gerade im Bereich der Popmusik – großteils in einem Studio geschehen ist und folglich auch Nachbesserungen und Veränderungen am tönenden Werk vorgenommen werden können. Darauf wird in späteren Kapiteln noch genauer einzugehen sein, besonders bei der Betrachtung der unterschiedlichen Kritikformen wie Werkkritik oder Interpretationskritik sowie den in älterer Literatur immer wieder vorfindbaren neuen Sujets.

### 7.3 Historischer Exkurs über die Musikkritik

Bevor nun weitere Ausführungen zur musikkritischen Praxis, den unterschiedlichen Erscheinungsformen und der Sprache der Musikkritik angeführt werden, soll ein kurzer historischer Exkurs die Entwicklung der Musikkritik in groben Zügen nachzeichnen, um auch die derzeitigen Entwicklungen in der Popmusikkritik besser verstehen und einordnen zu können. Das eine vollständige Geschichte dieser Kritikform hier nicht aufgearbeitet werden kann, liegt einerseits an der thematischen Ausrichtung auf aktuelle, der Popmusik zuzuordnenden Phänomene, und andererseits am tatsächlich schwer fassbaren Beginn der Musikkritik, wie auch folgende Überlegung von Braun verdeutlicht: „Geschichte der Musikkritik wäre – streng genommen – eine Geschichte des menschlichen Urteilens und insofern mit den grundsätzlich gleichen Problemen belastet wie etwa eine Geschichte der Philosophie.“ (Braun 1972, S. 16)

Eine Möglichkeit, den Beginn der Musikkritik fassbar zu machen, ist nach dem Verhältnis von Künstler und Publikum zu fragen. Ab wann wurde es notwendig und auch seitens der Gesellschaft wünschenswert, Publikationen zu Musik und der Frage nach deren Qualität bereitzustellen? Eine Antwortmöglichkeit liefert Harald Kaufmann:

„Solange sich, noch bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts hinein, der Tauschvorgang zwischen Künstler und Auftraggeber isoliert vom allgemeinen Markt regelte, die Kunstleistung auf der einen und die Gegenleistung der Bezahlung auf der anderen Seite ökonomisch Zug um Zug erfolgte, bestand kein theoretisches Verlangen nach der Bestimmungen eines autonomen ästhetischen Wertes. [...] Die Emanzipation des Musikers in der emanzipierten bürgerlichen Gesellschaft, das Aufkommen der geselligen Konzerte und der von der Gesellschaft betriebenen Theater, die Repertoirebildung und die damit verbundene Hervorhebung des klassischen Bildungsschatzes erst haben eine Marktsituation geschaffen: Regelmäßiges Sichttreffen von Angebot und Nachfrage, Konkurrenzierung, komplizierte Preisbildung und dementsprechende Werttheorien, die ästhetisch decken sollten, was auch ökonomisch vor sich ging.“ (Kaufmann 1961, S. 358ff.; zit. nach Groll 1989, S. 10)

Groll attestiert, dass gemäß den Merkmalen einer regelmäßigen und somit periodischen Veröffentlichung von Kritiken, gerichtet an ein breites Publikum, sich der „Entstehungszeitraum auf das Ende des 17. Jahrhunderts begrenzen“ (Groll 1989, S. 22) lässt.

Woraus aber entwickelte sich das musikkritische Verständnis zu dieser Zeit? Wie in Kapitel 7.2 schon angedeutet, diente die Poetik des 17. Jahrhunderts sowie die

„klassischen Grundregeln des Schönen“ (Lesle 1984, S. 21) als Basis, die als Richtwerte zur Beurteilung herangezogen wurden. Dieses Normensystem war folglich als naturgesetzlich definiert, wodurch auch ein Objektivitätsanspruch entstanden ist. Erst die Inkludierung des Geschmacksurteils in die allgemeine kunstkritische Diskussion führte ab dem 18. Jahrhundert zu einem Umbruch, da nunmehr Urteile auf Basis dieser naturgesetzlichen Wertvorstellungen als Fiktion durchschaut wurden und folglich der Kritiker als Urteilsinstanz in eine Erklärungsnot geriet. Zeitgleich wurde durch den Geschmack als Instanz auch das (kompetente) Publikum in die Debatte miteinbezogen. (vgl. ebd., S. 20f.)

In diesem Zusammenhang bezieht sich Lesle auf Kant, der das Geschmacksurteil mit dem persönlichen Lust- beziehungsweise Unlustgefühl bei der Rezeption eines Werkes in Bezug stellt. Somit wäre zwischen dem Urteil des Fachmanns, der ein Werk in Bezug auf den ihm innewohnenden Zweck kommentiert, und dem ästhetischen Geschmacksurteil, dass es prinzipiell jedem ermöglicht, einem Kunstwerk Schönheit zuzuschreiben, zu unterscheiden. Demgegenüber standen Anhänger der naturgesetzlichen Diktion, die Geschmack mit ebendieser gleichsetzten. Durch diese neue Sichtweise auf das Geschmacksurteil stand der Kritiker nicht mehr als alleinige und für sich stehende Urteilsinstanz im Zentrum der Diskussion, sondern wurde eher als Sprachorgan des Publikums verstanden, da er im Namen aller zur Kunstkritik fähigen Rezipienten sein Urteil öffentlich machte. Weiters vermittelte er auf diese Weise zwischen gültigen Kunstregeln einerseits und dem subjektiven, ästhetischen Kommentar andererseits, wodurch das Publikum in die Urteilsfindung miteinbezogen wurde. (vgl. ebd., S. 22f.)

Natürlich hatten diese Wandlungen unterschiedliche Reaktionen zur Folge, wobei einerseits darauf hingewiesen wurde, dass die breite Masse des Publikums nicht als Bezugspunkt für qualitativ ansprechende Kunstkritik herangezogen werden dürfe – eben aufgrund fehlender Erfahrungen in diesem Bereich –, aber andererseits gefordert wurde, die Kunstkritik nicht zur Aufgabe von einer kleinen, elitären Gruppe zu bestimmen. Hinsichtlich der aufkommenden romantischen Kritik wurde aber ersteres verfolgt, da der Anspruch bestand, Kritik solle sich dem Werk entsprechend nähern und selbst einen poetischen Charakter aufweisen. Nach diesen Vorstellungen war es der Kritik überlassen, ein Kunstwerk zu behandeln, dessen Erkenntniswert zu bestimmen und letztlich als Erweiterung oder Vervollständigung dessen zu fungieren. (vgl. ebd., S. 27f.)

So kam es in der Folge im 19. Jahrhundert zu recht unterschiedlichen Handhabungen des Typus der Kunstkritik, die sich einerseits in Fachblätter einem dezimiertem, aber kundigen Publikum mit entsprechend tief greifenden Äußerungen und Analysen zuwendete, und

sich andererseits vermehrt im Feuilleton der Tageszeitungen als Vermittlungskritik für die breite Masse definierte. Hier wurde betont, dass die Kritik von subjektiven Ansichten geprägt und nicht als letzte Wahrheit oder gar Vollendung des Kunstwerks betrachtet werden sollte. (vgl. ebd., S. 34ff.)

Betrachtet man nun wissenschaftliche Arbeiten zur Musikkritik, so wird man zwar schon im ausgehenden 19. Jahrhundert fündig, allerdings ist mit Beginn des 20. Jahrhunderts und hier speziell ab den 1920er Jahren eine „Flut der Publikationen“ (Döpfner 1991, S. 19) zu erkennen, die sich aber größtenteils personenorientiert darstellen. Gemein ist den Publikationen, dass zwischen dem Zeitpunkt der Veröffentlichung und dem aktiven Wirken der behandelten Kritiker meist ein erheblicher Zeitraum liegt. (vgl. ebd., S. 19f.) Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war eine Auseinandersetzung mit Musik immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Auffassung und (künstlerischen) Gesinnung des Autors, wie es Robert Schumann genannt hat, der im Rahmen der romantischen Musikkritik genannt werden kann. Neben ihm seien noch Kritiker wie E.T.A. Hoffmann oder Berlioz erwähnt, die laut Döpfner zu einer Anhebung des Niveaus beitrugen. (vgl. ebd., S. 40f.) Aber auch eine andere Entwicklung zeichnete sich alsbald ab, bei der sich etwa die Verflachung der feuilletonistischen Kritik in einer Anpassung an den Massengeschmack ausdrückte und andererseits eine intellektuelle Ausformung, die Döpfner als „Professoren-Kritik“ (ebd., S. 42) bezeichnet, die vor allem von Musikwissenschaftlern, Theologen, Philosophen und auch Juristen ausgeübt wurde, entstand. Diese war gekennzeichnet durch ein Übermaß an wissenschaftlichem Fachvokabular, wodurch selbst gebildete Leser damit ihre Schwierigkeiten hatten. In weiterer Folge muss auch hier die Entwicklung oder besser gesagt die Trennung der so genannten Hohen Kunst, in diesem Fall also ernster Musik oder E-Musik, von der niederen Gebrauchskunst festgemacht werden, wodurch sich auch eine Spaltung zwischen dem einfachen Volk und gebildeten Bürgern vollzog. (vgl. ebd., S. 42f.) Als ein zentraler Autor der österreichischen Musikkritik muss Eduard Hanslick (1825 – 1904) erwähnt werden. (vgl. ebd., S. 45)

Ende des 19. Jahrhunderts begegnete man wiederum einer neuen Ausformung, die als feuilletonistische oder impressionistische Musikkritik umschrieben werden kann. Dies war „eine mehr journalistisch bestimmte Tatsachenberichterstattung, der es nicht mehr in dem Maße [...] um Aufklärung, Erziehung, Reform oder um das ‚Gesamtkunstwerk‘, sondern um einen neuen Menschen mit einem sublimierten ästhetischen Empfinden für die ‚Hohe Kunst‘ geht.“ (ebd., S. 47) Durch die Vielzahl der Strömungen als auch der Publikationen entstanden unterschiedlichste Ausformungen der Musikkritik, etwa in ästhetisch-intellektueller Richtung oder eine konservative und unterhaltende aber wenig tiefgründige

Musikkritik. (vgl. ebd., S. 47f.) Auch Arnd Richter bezeichnet die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als möglichen Beginn der modernen Musikkritik, wobei zu dieser Zeit die Werkkritik als häufigste Form vorherrschend war: „Der Musikkritiker ist demnach nicht mehr und nicht weniger als ein privilegierter Zuhörer, der, im Gegensatz zum ‚normalen Hörer‘, seine Meinung zum Konzert [...] öffentlich machen darf. Das bringt ihn in Bedrängnis, denn dieses Privileg gilt es immer aufs Neue zu legitimieren.“ (Richter 2005, S. 24)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich kam es auf Basis neuer musikalischer Strömungen sowohl innerhalb der klassischen als auch populärer Musik zu einer Neuausrichtung. Kunstkritik als „ein konservativ-konservierender Begriff [...] [erwies sich/C.G.] als gänzlich unhaltbar“ (Lesle 1984, S. 41). Es konnte beobachtet werden, wie persönliche Wertungen und Befindlichkeiten der Kritiker stärker auseinander drifteten, Neue Musik und die damit verbundene Dissonanzbewegung gelobt oder verteufelt und in weiterer Folge gesellschaftliche Entwicklung vereinnahmt oder abgelehnt wurden. Dies gipfelte natürlich in der ideologisch befangenen Kritik während der Zeit des Nationalsozialismus, die einen kritischen Ansatz gänzlich vermissen ließ, da ideologiekritische oder progressive Werke nicht mehr beachtet oder verboten wurden. (vgl. ebd., S. 41ff.) Auch ein Großteil der wissenschaftlichen Behandlungen zu dieser Zeit wurde „im Dienste der faschistische[n] Kultur-Politik“ (Döpfner 1991, S. 21) durchgeführt und nur wenige Arbeiten beschäftigten sich von einem rein historischen Standpunkt aus mit Musikkritiken, wodurch sie nach Ansicht Döpfners integer bleiben konnten. (vgl. ebd., S. 21)

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg war dann ein extrem dem Lob zugewendetes Verständnis von Kunstkritik zu manifestieren, dass alles Neue und Abstrakte als prinzipiell positiv wertete. Dies gipfelte in einer allzu unreflektierten Kritik von zeitgenössischer Musik, egal ob diese nun den Ansprüchen neuer Musik oder althergebrachten Maßstäben entsprach. Diese Haltung entsprang natürlich zu einem großen Teil aus der repressiven Phase in den Jahrzehnten zuvor. Letztlich resultierte daraus aber eine Nischenstellung sowohl der musikalischen Avantgarde, als auch der damit verbundenen Kritik innerhalb der Gesellschaft, da der Großteil des Publikums dieser Strömung nicht mehr folgen konnte und Musik sowie Komponisten sich auch nicht berufen fühlten, den Erwartungen entgegen zu kommen. Demgegenüber stand in den 1950er Jahren und danach die Entwicklung der von Lesle als „subkulturelle‘ Töne und Texte“ (Lesle 1984, S. 46) bezeichneten Popkultur, die aus dem Existenzdruck der Jugendlichen entsprang. Sie war für die künstlerische Avantgarde der ernsten Musik und deren zuständigen Kritikern kaum bis nicht vorhanden. (vgl. ebd., S. 45f.) Letztlich kritisiert Lesle den Opportunisten im

Kritiker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der sich der Neuen Musik nicht zuwendete und größtenteils nur noch als Interpretationskritiker älterer Werke fungierte. Da aber auch das Publikum sich nur zum Teil mit Neuer Musik beschäftigte, wäre gerade hier der Anreiz für den Kritiker vorhanden gewesen, seiner Vermittlungsrolle wieder nachzukommen. (vgl. ebd., S. 48f.)

Dem gegenüber kommt etwa Matthias Döpfner in seiner Studie zu Musikjournalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu dem Schluss, dass vor allem auch im Kritikbereich sehr wohlwollend mit zeitgenössischer Musik ins Urteil gegangen wurde. Insgesamt 79 % aller Rezensionen, die sich mit Neuer Musik befassten, kamen zu einem positiven Urteil. Döpfner weist hier auf einen Hang zur positiven Beurteilung alles Neuen hin, also jener Art von Musik, die dem Hörer schwer zugänglich ist. (vgl. Döpfner 1991, S. 288f.) Versucht man diese Sichtweise nun auf die Beurteilung von Populärmusik zu beziehen, so erscheint dies etwas überzogen. Aber die Bevorzugung von ansatzweise schwieriger und anspruchsvoller Popmusik – egal in welchem Genre – ist zumindest im Feuilleton teilweise zu beobachten. Als Vermutung dazu ließe sich sagen, dass Kritiker noch immer glauben, Rezensionen von Popmusik verteidigen und rechtfertigen zu müssen. Inwiefern sich dieser Aspekt in den Ergebnissen der Analyse aufzeigen lassen wird, muss sich erst herausstellen.

Im Unterschied zu dieser positiven Sichtweise seitens der Presseorgane bezüglich Neuer Musik steht das Publikum dieser Gattung zunehmend kritisch bis ablehnend gegenüber. Teils begründet dies Döpfner mit der oft durchschaubaren Argumentation bei wohlwollenden Bewertungen, wodurch sich eine Abwehrhaltung ergibt. Deshalb zählt er „[z]u den viel entscheidenderen Funktionen und Möglichkeiten der Presse [...], durch kontroverse Meinungen und öffentliche Diskussionen (auf der Ebene gedruckter Texte) ein grundsätzliches Interesse an bestimmten Themen zu wecken und so ein bestimmtes Klima zu schaffen.“ (ebd., S. 292) Daraus schlussfolgert er die Notwendigkeit von Extrempositionen, die zwar strikte Ablehnungshaltungen provozieren können, aber zumindest die Diskussionsbereitschaft erhöhen, um unterschiedliche Standpunkte – sei es seitens der Fachwelt oder des Publikums – deutlich zu machen und zu vertreten. (vgl. ebd., S. 292f.) „In einer lebendigen Musiklandschaft ist auch dem Musikjournalismus mehr Mut zum Risiko abzuverlangen. Mut zu kontroversen Standpunkten, zum Widerspruch auch zur Ablehnung und damit schließlich Mut zum Irrtum.“ (ebd., S. 295)

### 7.3.1 Bedürfnis nach Kritik – eine Legitimation

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg stellte sich die Frage nach dem Bedürfnis für Musikkritik (vgl. Braun 1972, S. 11), wobei hier noch der Musikjournalismus im klassischen Sinn, also auch in Bezug zur klassischen und zeitgenössischen Musik, gemeint ist. In diesem Zusammenhang sei vermerkt, dass Braun auch die zu dieser Zeit vorherrschende Debatte um den „Verfall des musikalischen Geschmacks“ (ebd., S. 11) anspricht, wozu auch die hier erwähnten Auszüge aus Adornos Arbeiten und Vorträgen zu zählen sind. Dieser Verfall weist ganz deutlich auf die aufkommende Popmusik hin, die von wissenschaftlicher Seite – wenn überhaupt behandelt – als Unterhaltungsmusik abgetan und großteils missachtet wurde. Einerseits sieht er die Kritik in der Krise, andererseits erklärt er, dass, gemäß den Forderungen an Musikkritik, die von Adorno 1967 aufgestellt wurden, die Kritik einen überaus hohen Anspruch aufweise, sofern man diesen Forderungen folgen würde. (vgl. ebd., S. 12)

Auch Joachim Kaiser beanstandet in seinem Beitrag zum Symposium für Musikkritik, dass es nur sehr wenige vernünftige Argumente für die Begründung des kritischen Tuns gibt. (vgl. Kaiser 1968, S. 23) „Diese katalysatorische, zur Institution gewordene Funktion der Kritik scheint nun aber so selbstverständlich gegeben, daß man immer in eine merkwürdige Verlegenheit gerät, wenn man das alles zu definieren versucht.“ (ebd.) Wieso also Kritik üben? Warum auf diese Frage nur viele ausweichende oder platte Argumente gegeben werden, sieht er darin begründet, dass „derjenige, der zunächst einmal kritisch reagiert, sich immer gleich in die Defensive gedrängt fühlt. Der Kritiker glaubt, sich rechtfertigen zu müssen, weil er etwas Abgeleitetes tut.“ (ebd., S. 24) Betrachtet man aber die Anforderungen und auch das Selbstverständnis von Kritikern, so sieht man zwischen dieser Erklärungsnot und der mehr oder minder notgedrungenen Eitelkeit einen Zusammenhang:

„Persönliche Reaktionen so verstehen zu müssen, Einsichten, auf die man mit Erfahrung und Fingerspitzengefühl gekommen ist, so begreifen zu wollen, als ob an ihnen die objektive Wahrheit teilhabe – anders geht es ja nicht. Anders macht man es nicht. Das heißt aber doch, eine eigene Reaktion ein wenig überspannen zu müssen. Dieses Syndrom aber führt zu einer fast unvermeidbaren Eitelkeit dessen, der auf seine subjektive Reaktion quasi stolz sein muß, weil sie allein ihn dazu befähigt, das zu tun, was er tut.“ (Kaiser 1968, S. 25)

Durch die aktive Tätigkeit des Kritisierens versetzt sich der Kritiker in eine abgesonderte Lage gegenüber dem restlichen Publikum und muss in diesem Zusammenhang auch bis

zu einem gewissen Grad annehmen, dass „seine Subjektivität an der Wahrheit teilhat und damit zählt.“ (ebd., S. 26) Lesle sieht letztlich die Legitimation unter anderem auch in der Wandlung des Publikums begründet:

„Damit die Kulturseite nicht zur Revue von Ereignissplittern verkommt, müssten die Kritiker darauf dringen, kulturelle Phänomene im Blatt tatsächlich ‚verhandeln‘ zu können – um so mehr, als die ‚kulturräsonierende‘ Öffentlichkeit längst von der ‚kulturkonsumierenden‘ abgelöst wurde, die zwar Rang und Namen herbeten kann, aber zu einer aneignenden Reflexion kaum noch vorstößt.“ (Lesle 1981, S. 136)

## 7.4 Der Musikkritiker

Aufgrund der oben angeführten Definitionsversuche von Musikkritik und den historischen Entwicklungen im Laufe der letzten Jahrzehnte kann man sich nun die Frage stellen, wie ein professioneller Kritiker dem zu begegnen hat. Allen voran ist in beinahe jeder Publikation zu diesem Thema der Anspruch von fachlicher Qualität zu finden, seien es Kenntnisse über Kompositionstechniken (vgl. Schönfelder 1982, S. 14), Bildung und Kunsterfahrung (vgl. Kaiser 1968, S. 26), Kenntnis der offiziellen Musikgeschichte, derer Werke und damit einhergehender Erkenntnisse (vgl. Adorno 1968, S. 17ff.) oder auch die Forderung nach Begabung in Verbindung mit dem erlernten Handwerk durch eine Auseinandersetzung mit der Praxis (vgl. Stuckenschmidt 1970, S. 79), um nur einige Beispiele zu nennen. Deutlich wird auch die Sonderstellung des Kritikers gegenüber seinem Publikum: “Music criticism in its professional, public forms emphasizes and perhaps exaggerates the individualistic aspect of critical thought, separating one person from the rest of the community, giving a voice to that person and, temporarily at least, silencing others.” (Maus 2001, S. 671)

Eine mögliche Definition des Kritikers liefert Werner Braun in seinem Buch „Musikkritik“:

„Er kennt die Grundlagen der Musik (oder was er dafür hält), er hat viel Musik gehört und gesehen, miteinander verglichen, sich darüber Gedanken gemacht, er versteht die Zeichen der Zeit (denn er hat sich auf vielen Gebieten umgetan), er darf sich als Erbe des mittelalterlichen ‚musicus‘ fühlen, denn er handelt nicht blind, sondern bewußt, eben ‚kritisch‘.“ (Braun 1972, S. 29)

Während es früher gewissen Gesellschaftsschichten vorbehalten blieb, Kultur zu konsumieren und sich in Folge darüber auszutauschen, brachte letztendlich das 20. Jahrhundert mit den Vervielfältigungsmöglichkeiten der Technik sowohl eine neue Form

der Kulturrezeption als auch ein damit einhergehendes Publikum. Die bürgerliche Öffentlichkeit als mehr oder minder für Kultursachen zuständige Gruppe und als solche auch mit entsprechendem Wissen und Erfahrungen ausgestattet, wurde durch teils unreflektierten Konsum ersetzt. Ebenso konnte nun aber beobachtet werden, wie – zumindest aus ihrer eigenen Sicht – qualifizierte Personen versuchten, eine Vermittlungsposition einzunehmen, die schließlich in der heutigen Position des Kritikers endete. (vgl. Lesle 1984, S. 15f.)

Aber auch die Selbstpositionierung dieses Kritikerstandes wandelte sich zuvor, da etwa im 18. Jahrhundert noch so genannte Kunstrichter ihr Urteil zwar der Öffentlichkeit zugänglich machten, dieses aber nicht als endgültig betrachteten. Die Kunstrezensenten des 19. Jahrhunderts wiederum sahen in ihrer Arbeit erst die Vollendung des besprochenen Werkes. Im 20. Jahrhundert schließlich verstand sich der Berufskritiker zwar als Wertungsinstanz, kam diesem Anspruch in der Realität aber nicht gänzlich nach. Vielmehr herrschte hier die Position eines Vermittlers vor, der beispielsweise zum Besuch einer Veranstaltung anregte oder von ebendiesem abriet. Problematisch ist hierbei vor allem die direkte Abhängigkeit des Kritikers von dessen Umfeld, sprich seinem Arbeitgeber – dem Medium. (vgl. ebd., S. 17f.)

Braun geht weiters auf die Unterschiede der Begriffe Kritiker, Rezensent und Referent ein. Der Referent stellt dabei den zwar intellektuellen, aber musikalisch nicht übermäßig gebildeten Bürger dar, der sich mehr an Fakten orientiert und diese mit sprachlichem Können aufwertet. Der Rezensent geht mehr auf die Aufführung der Komposition als deren eigentümlich musikalische Eigenschaften ein, während der Kritiker fachtheoretisch gebildet ist und die Bewertung, Beurteilung und wenn nötig Belehrung des Künstlers in den Vordergrund rückt. (vgl. Braun 1972, S. 29) Diese Unterscheidung mag aus heutiger Sicht etwas diffus und überflüssig erscheinen, scheint aber für die Betrachtung der qualitativen Unterschiede von Musikkritiken, die gemeinhin ja auch als Rezensionen bekannt sind, von einiger Bedeutung zu sein. Hier erneuert sich neben einer sprachlichen und fachlichen Qualität die Frage nach der ursprünglichen Funktion, also der kritischen Betrachtung eines Werkes. Ist diese überhaupt noch anzutreffen im Rahmen von Popjournalismus? Oder weicht eine tiefere Auseinandersetzung und Analyse vielmehr der oberflächlichen Beurteilung von zeitgenössischen Qualitätsmerkmalen, die sich schon viel mehr in der Publizität und Bekanntheit eines Musikers – hier ist bewusst nicht die Rede von Künstlern, da diese Verallgemeinerung wahrscheinlich so nicht zulässig wäre – niederschlagen als sie an dessen musikalischen Fähigkeiten gemessen werden? Diese Fragen spiegeln auch speziell das Spannungsverhältnis zwischen Unterhaltungsmusik

und ernster Musik einerseits als auch jenes innerhalb der Unterhaltungsmusik zwischen Rock und Pop beziehungsweise Indie/Alternative und Mainstream wider. Zu diesen Begrifflichkeiten und der Perspektive, aus der diese Vergleiche gezogen werden, wird später im Kapitel zu Musikmagazinen noch weiteres erläutert.

Adorno weist auf einige Probleme für den Musikkritiker in der Ausübung seiner Tätigkeit hin, etwa wenn er auf die Gefahr eines zu engen Verhältnisses zwischen dem Kritiker und den Musikern sowie der musikalischen Praxis eingeht. Eine zu enge Bindung an diese würde den Kritiker vereinnahmen und seine so oder so subjektiv gefärbte Sichtweise weiter verzerren. Andererseits sollte man aber doch Teil des musikalischen Geschehens sein, um nicht nur von außen auf dieses blicken zu müssen. Ein weiteres Problem ist die Vereinnahmung des Kritikers und seiner Texte durch die Kulturindustrie. „Kritik wird einfach durch ihr Medium, die Sprache, und durch ihr Objekt zur Kulturreklame verführt.“ (Adorno 1968, S. 19) Dies darf allerdings nicht geschehen. Aber auch eine Transformation des Kritikers zum reinen Fachmenschen ohne Naheverhältnis zur Musik ist nicht wünschenswert. (vgl. ebd., S. 18f.) Letztlich sieht Adorno im „gründliche[n] und rücksichtslose[n] Abbau aller clichéhaften und verdinglichten Vorstellungen eine der wichtigsten Aufgaben des Kritikers.“ (ebd., S. 20) Somit wäre es die zentrale Funktion des Kritikers, „das musikalische Werk aus einem geronnenen, verhärteten, versteinerten Zustand in das Krafffeld zurückzuübersetzen, das ein jedes, und jede Aufführung, eigentlich ist. Das allein, nicht das sogenannte Temperament des Kritikers genügt dem Begriff lebendiger Kritik.“ (ebd., S. 21)

Eine weitere Problematik stellt für Braun das weit gefasste Aufgabengebiet dar. Fest angestellte Redakteure müssen meist nicht nur Musik alleine, sondern den gesamten Kulturbereich beziehungsweise weite Teile davon als ihr Fachgebiet verstehen. Hier zeigt sich auch gleich eine große Diskrepanz zu den Musikkritikern, wie sie bis etwa Anfang der 1980er Jahre im Bereich der klassischen Musik beschrieben werden, nämlich als meist akademisch gebildet oder sogar selbst als Forscher tätig, im Unterschied zu Musikkritikern, die sich seit etwa Mitte der 1960er Jahre mit Popmusik in ihren unterschiedlichen Ausprägungen beschäftigen. Hier gilt eine wissenschaftliche Vorbildung als unrühmlich, da man sich von einer zu intellektualisierten Kritik abkoppeln möchte. (vgl. Braun 1972, S. 22) Eine konsequente, universitäre Ausbildung für Kritiker sei zwar in Ansätzen vorgezeichnet, bildet sich aber nicht wirklich heraus. Als einen der Hauptgründe kann wiederum das sehr breite und schwer zu fassende Tätigkeitsfeld genannt werden. (vgl. ebd., S. 23f.)

### 7.4.1 Kritikerrollen

Hier soll wieder die Unterscheidung von Werner Braun in Referent, Rezensent und Kritiker aufgegriffen werden, die noch weiter ausdifferenziert werden kann. Er unterscheidet dabei den reportierenden Referenten, der kaum musikalisches Fachwissen vorweisen kann und sich mehr auf das Nebenbei, beispielsweise die berichtenswerten Umstände und Eigenheiten eines Konzertabends, konzentriert. Der referierende Rezensent begegnet dem Gegenstand mit einer Skepsis und Fachwissen, ist somit vorgebildet und oftmals auch mit der musikalischen Praxis selbst vertraut. Die letzte Form stellt der rezensierende Kritiker dar, der sowohl eine fachliche, sprich auch wissenschaftliche Bildung vorweisen kann und dem Bemühen nachgeht, größere Zusammenhänge zu durchleuchten und zu erklären. (vgl. Braun 1972, S. 21)

### 7.4.2 Organisation

1913 entstand in Berlin der Verband deutscher Musikkritiker. Die zu dieser Zeit vorherrschenden Probleme und Unstimmigkeiten der Profession sind im Untertitel des Verbandes alle angeführt: „Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes, die durch Bildungsgang (*welchen?*) und künstlerisch gediegene (*was bedeutet das in diesem Zusammenhang?*) wie moralisch einwandfreie (!) Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können.“ (Braun 1972, S. 25/Hervorhebung i. O.) Somit lässt sich wieder deutlich und durch die Anmerkungen von Werner Braun einwandfrei erkennen, woran die Unstimmigkeiten des Kritikerberufs zu der damaligen Zeit wie auch heute festzumachen sind. Denn auch jetzt scheint es so, als ob weder eine eindeutige Ausbildungsschiene vorhanden wäre, noch eine Definition dessen, was Kritiker schlussendlich erfüllen sollen. Dies gilt natürlich in noch viel extremerem Ausmaß für den Bereich der Populärmusik, die ja prinzipiell einen schweren akademischen Stand vorweisen kann. Während nun also an einigen Universitäten wie etwa in Berlin Popmusik mehr und mehr Beachtung findet und auch Popmusikjournalismus deutlich an Bedeutung, sowohl gesellschaftspolitisch als auch akademisch, zu gewinnen scheint, fehlt ein festes Instrumentarium, mit dem diesem Phänomen zu begegnen ist. Der oben genannte Verband wurde 1933 durch das NS-Regime zerschlagen. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs kam es zu keiner Neugründung oder Institutionalisierung einer ähnlichen Interessensgruppe. (vgl. ebd., S. 26)

## 7.5 Gestaltung der Kritik

„Um auch den musikalischen Laien anzusprechen, muß der Kritiker ein musikalisches Kunstwerk oder eine musikalische Darbietung plausibel machen, benennen, beschreiben können und sich um einen flüssigen Stil bemühen. Die dabei angemessene Methode ist ein zeitloses Problem.“ (Braun 1972, S. 51) Mit dieser zwar einfach klingenden aber schwerwiegenden Erkenntnis wird das Problem der Musikkritik recht deutlich zusammengefasst. Wie soll man einem Musikwerk begegnen, um es entsprechend in Worte zu fassen und dem Publikum somit nachvollziehbar darlegen zu können?

Die romantische Musikkritik etwa versuchte sich dem Objekt mithilfe poetischer Bilder zu nähern. Im 19. Jahrhundert war es zudem Gang und Gebe, die Kritik mit Notenbeispielen zu versehen und somit den Worten Nachdruck zu verleihen, allerdings nur in Fachpublikationen. (vgl. ebd., S. 51f.)

Ein Merkmal der Musikkritik ist, dass oftmals von einzelnen Werken und Stücken auf ein dahinter liegendes Phänomen geschlossen wird. Es erscheint einfacher, aufgrund verschiedener Besonderheiten deren Bezug zu größeren Zusammenhängen wie Stil oder Schule herzustellen und somit einen Bedeutungszusammenhang zu erzeugen. „Im Besonderen wird als das Allgemeine gesehen: das ergibt sich aus dem menschlichen Orientierungs- und Ordnungsbedürfnis und spiegelt ein immanent logisches Verhältnis.“ (ebd., S. 60) Diese Perspektive und Vorgehensweise des Kritikers bezeichnet Braun als „Kritisieren im Durchblick“. (vgl. ebd., S. 60f.)

Die Stufen, die zwischen dem eigentlichen Hörerlebnis und dem druckfertigen Endprodukt, also der Kritik, beziehungsweise Rezension liegen, benennt Braun folgendermaßen: Vorbereiten (sich auf etwas einstellen); Aufnehmen; Beziehen (auf bisherige, persönliche Erfahrungen); Einordnen (einen Stellenwert definieren); Verbalisieren (sich für bestimmte Bezeichnungen entscheiden); sowie Darstellen (in eine lesbare Form bringen). (vgl. ebd., S. 86)

„'Kritisieren' heißt [...] nach Neuem suchen, dem ‚so ist es‘ ein ‚so hätte es auch sein können‘ entgegenstellen, vielleicht dadurch einen dialektischen Prozeß in Gang setzen, ohne den Entwicklung nicht denkbar ist.“ (ebd., S. 114) Zu diesem Satz von Braun muss man zwei Überlegungen anführen. Erstens geht es hier noch immer um eine Art der Musikkritik, die sich dem Werk und dem Komponisten auf gleicher Ebene zu nähern versucht, was auch dadurch ausgedrückt wird, dass fachliches Wissen Voraussetzung

und zudem eine Rezeption des Notentextes vonnöten ist. Beides ist heute im Bereich der Popmusikkritik nicht zwingend der Fall, da sich Fachwissen hier nicht unbedingt in musiktechnischen Kenntnissen ausdrückt und ein Notentext kaum bis nie zur Vorbereitung der Kritik rezipiert wird. Weiters ist dies eine Idealvorstellung, die im Bereich der Popmusikkritik durch einen fehlenden Austausch und Diskurs zwischen Musikern und Rezensenten kaum zum Tragen kommt. Natürlich kann man annehmen, dass Musiker Bewertungen über ihre Werke lesen und sich vielleicht Gedanken zu den geäußerten Ansichten machen, aber da auch die gesellschaftliche Position und der Einfluss von Kritikern auf die aktive Musikausübung nur begrenzt von Bedeutung – und im Vergleich zu Verkaufszahlen und Trends beinahe als verschwindend anzusehen – ist, stellt dies eine Auffassung der Kritik dar, die nicht wirklich bemüht werden kann. Aber gerade ob dem angesprochenen Begriff des Trends sollte man sich dieses Verhältnis vielleicht genauer ansehen. Diese Frage ist im Prinzip bei der Betrachtung der subkulturellen Funktion von Musikmagazinen impliziert, da es auch hier um die Konstruktion von Trends geht. Allgemein kann aber davon ausgegangen werden, dass Musikkritiker – mittlerweile wohlgerne – einen eher schwachen Einfluss auf diese Aspekte des gesellschaftlichen Musiklebens haben. Ob dem wirklich so ist, kann – wenn überhaupt möglich – erst nach der Analyse beantwortet werden.

Die Feststellung dessen, was einem Kritiker wichtig und somit besprechenswert erscheint, ist ein wesentlicher Teil der Musikkritik und sowohl von der Musik, die Schönfelder als Objekt bezeichnet, als auch vom Kritiker selbst, also dem betrachtenden Subjekt, beeinflusst. Daneben gilt es allerdings zu bedenken, dass die Beziehung zwischen diesen beiden Komponenten nicht reibungsfrei abläuft, sprich es auch Umwelteinflüsse gibt. Schönfelder führt hier etwa den zu spät kommenden Zuschauer bei einem Konzert an, was wiederum für die hier im Fokus stehende Musikkritik, die sich vornehmlich mit Studioaufnahmen beschäftigt, natürlich kaum von Belangen ist. (vgl. Schönfelder 1982, S. 15) Allerdings soll doch darauf hingewiesen werden, dass auch vorherrschende Klangvorstellungen eigentlich als Umwelteinfluss angesehen werden können, die zumindest primär auf das Subjekt des Kritikers abzielen, welchen sie beeinflussen. Somit könnte man auch die bisherigen Erfahrungen des Kritikers noch erwähnen, die seine Einstellung zur Musik beeinflussen. (vgl. ebd., S. 16) Zu diesen Einflüssen, die die Musikkritik maßgeblich mitgestalten können, wird im Kapitel Rahmenbedingungen noch näheres erläutert, wobei in diesem Zusammenhang auch Erwartungshaltungen an den Kritiker, sei es seitens des Publikums, der Musiker oder des redaktionellen Umfelds, ein Thema darstellen werden.

Schönfelder spricht sich gegen eine zu allgemeine Beschreibung von Musikstücken aus. Er verlangt vom Kritiker, die Musik soweit korrekt bezeichnen und kategorisieren zu können, dass der Leser nicht mit undifferenzierten Begriffen vorlieb nehmen muss und sich daher keine genaue Vorstellung von der Musik machen kann, beziehungsweise ungenaue Beschreibungen selbst wieder falsch interpretiert und somit ein gänzlich falsches Bild vor Augen hat. Wichtiges ist zugleich Wesentliches, da, egal ob mit positiven oder negativen Bewertungen besetzt, für wichtig gehaltene Dinge ihre Aufwertung ohne Begriff für das Wesentliche nicht erfahren. (vgl. ebd., S. 17ff.) „Das Gefallen oder Mißfallen bleibt daher keine Domäne des rein Privaten, sondern ist mit dem Sozialen ursächlich verknüpft, insofern in Kunstingen produziertes und erkanntes Wichtige nur vor dem sozial-historischen Hintergrund den objektiven Charakter des Wesentlichen annehmen kann.“ (ebd., S. 19)

Schönfelder folgert schließlich ein Dreiebenenkonzept von Musikbetrachtung, das zwar sehr umständlich wirken mag, im eigentlichen Sinne die Betrachtung selbst aber gut beschreiben kann und sich im Vergleich zum erwähnten, sechsstufigen Modell von Braun mehr auf die Konstruktion der Bewertung fokussiert. Die erste Ebene besteht aus der reinen Beschreibung, also in der Art „Es ist so...“; auf der zweiten Ebene kommt das subjektive Betrachten des Kritikers, also etwa „Ich finde es...“; und schließlich kommt es auf der dritten Ebene zu einer Verallgemeinerung der persönlich aufgestellten Behauptungen, bei der auch Hintergrundinformationen und Einflüsse auf das Musikstück in die Beurteilung mit eingebaut werden. Korrespondierend dazu gibt es für jede Ebene unterschiedliche Ausformungen. Ebene eins etwa, die eine reine, so objektiv als mögliche Beschreibung abliefern kann, kann prinzipiell wahr oder falsch sein. Hier geht es noch um keine persönliche Wertung, sondern um die musikalische Analyse, die nur durch die Missinterpretationen des Kritikers oder fehlende, fachliche Kompetenz beeinflusst werden kann. Ebene zwei wiederum ist schon deutlich komplexer, geht es hier doch um das persönliche Urteil des Kritikers. Ausformungen sind positiv, negativ wie auch Gleichgültigkeit. Wird das persönliche Urteil dann noch durch eine scheinbar auf objektiver Basis getroffene Aussage verbreitet, so versucht der Kritiker, seinem subjektiven Befinden so etwas wie Allgemeingültigkeit zu verleihen. Diese Urteile beziehungsweise Aussagen zielen damit schon deutlich in Richtung der dritten Ebene. (vgl. ebd., S. 21f.) Insgesamt lässt sich aber sagen, dass alle drei Ebenen frei miteinander verknüpft sein können. (vgl. ebd., S. 35) „Die Abweichungen liegen auf der Hand: bezeichnet werden wichtige Merkmale des musikalischen Ereignisses, beschrieben werden charakteristische Zustände, Situationen, Zusammenhänge, berichtet wird von Vorgängen, Geschehnissen, Veränderungen, Entwicklungen, Prozessen.“ (ebd., S. 37)

Genau betrachtet könnte man auch sagen, dass eine präzise Beobachtung im ersten Teil der musikkritischen Tätigkeit die zentrale Aufgabe darstellt, wobei es hier schon einer klaren Definition und Positionierung von später, im Rahmen der Bezeichnung, verwendeten Begriffen bedarf. (vgl. ebd., S. 37) Die Beschreibung „von musikalischen Zuständen und Situationen [verlangt/C.G.] ein gut ausgebildetes sprachliches Charakterisierungsvermögen.“ (ebd., S. 39) Bezüglich der Gestaltung einer Kritik sieht Schönfelder in der Verwendung einer gedanklichen Klammer zwischen Einleitung und Schlussteil ein probates Mittel, wobei durch eine erste Einschätzung des betrachteten Werkes zu Beginn ein Spannungsmoment für den Rezipienten entstehen kann, der folglich Erläuterungen und Nachweise erwartet. (vgl. ebd., S. 49ff.)

Durch die abschließende Interpretation einer Kritik, wobei gesellschaftliche Bezüge beobachtet werden können, wird eine Art Kreislauf geschlossen, da diese Einfluss nehmen kann auf künftige Überlegungen zu ähnlichen aber auch anders gearteten Musikstücken. (vgl. ebd., S. 57) „Es funktioniert demnach stets total, niemals isoliert in einzelnen Ebenen oder Operativen.“ (ebd., S. 58) Der Bezug der Musik und damit auch der Musikkritik zur Gesellschaft lässt sich, wie auch bezüglich anderer Kunstrichtungen, folgendermaßen auf den Punkt bringen:

„Die Musikkritik dient daher zuallererst dazu, das Kunstwerk über sich selbst und seine komplexe Erscheinung hinaus ins geistige Spiel der Gesellschaft zu bringen und es solchermaßen ins individuelle wie gesellschaftliche Bewußtsein zu rücken, wobei sich in der Art, wie dies geschieht, individuelle und gesellschaftliche Kunsterfahrung durch die besondere Form kritischer Wertung und Beurteilung ausspricht.“ (Schönfelder 1982, S. 63)

### **7.5.1 Formen von Musikkritik**

Welche Formen der Musikkritik lassen sich nun im journalistischen Tagesgeschäft beobachten, beziehungsweise wie sind diese einzuordnen? Gabriele Böheim bezieht sich auf Musikjournalismus im Gesamten, wenn sie eine Unterteilung in Kritik, Reportage und Information trifft. In der *Kritik* nimmt der Journalist kritisch Stellung zum Musikwerk oder dem Kulturbetrieb allgemein. Hier wird ein Urteil gefällt. Die *Reportage* stellt sich eher informationsbetont dar, geht dabei aber nicht explizit kritisch mit dem Thema um, sondern versucht es ausreichend informativ zu beleuchten. Als letzter Schreibtypus wird die *Information* genannt, die den klassischen Nachrichtenstil präsentiert und ohne wertende Beschreibungen auskommt. Böheim betont aber gleichermaßen, dass ihre Einteilung, als

Ergebnis basierend auf ihrem Untersuchungsmaterial, keineswegs vollständig ist. Man könnte somit eigentlich mehr Darstellungsformen unterscheiden, allerdings würden diese gerade in Tageszeitungen oft als Mischformen auftreten, weshalb von ihr eine Beschränkung auf diese drei Typen vorgenommen wurde. (vgl. Böheim 1987, S. 19ff.)

Betrachtet man die Musikkritik nun als Spezialfall gesondert, so sind auch hier verschiedene Formen anzutreffen, auch wenn eine deutliche Gliederung unterschiedlicher Bereiche schwer fällt. Braun weist in diesem Zusammenhang auf unterschiedliche Auffassungen und Definitionen hin, da teils auch Begrifflichkeiten unterschiedlicher Ebenen verbunden werden. Letztlich folgert er eine Dreiteilung in Werkkritik, Virtuosenkritik (was auch als Solistenkritik bezeichnet werden kann) und Aufführungskritik (auch Interpretationskritik). (vgl. Braun 1972, S. 39ff.) Wiederum sei angemerkt, dass es sich dabei um Kategorien zur Betrachtung und Analyse von klassischer Musik handelt, die nicht eins zu eins auf die hier vorliegende Untersuchung angewendet werden können. Dennoch ergeben sich daraus Anhaltspunkte, die auch für Popkritik von Bedeutung sind, wenn sie auch nicht in derart abgetrennter Form auftreten und beobachten werden können. Als Idealfall der Wirkung einer Kritik, die allerdings in keinster Weise vorausgesetzt werden darf, kann „die besonders klare und bemerkenswert frühe Artikulation eines Zeitgefühls“ (ebd., S. 56) herangezogen werden. (vgl. ebd.) Auch das ist heute anwendbar, da Musik immer vor dem Hintergrund aktueller Trends, Erwartungen und Entwicklungen betrachtet wird.

Auch Döpfner verwendet in seiner Arbeit eine Dreiteilung der musikkritischen Hauptform der Rezension. In Anlehnung an Arnold Schering unterscheidet er die Werkkritik, die Aufführungskritik und die Organisationskritik. (vgl. Döpfner 1991, S. 53f.) Während Braun also die Virtuosen- beziehungsweise Solistenkritik noch als separate Form ausweist, findet hier die Organisationskritik Erwähnung, also solche Kritiken oder Ausschnitte davon, die sich mit der musikalischen Praxis in ihrer institutionalisierten Form auseinandersetzen. Noch einmal muss angemerkt werden, dass es sich hierbei noch immer um Kritik im E-Musik-Bereich handelt, also um klassische sowie neue Musik, die vor allem auch über Konzertaufführungen wahrgenommen wird. Im Unterschied hierzu wird die Pop- beziehungsweise Rockmusikkritik vornehmlich durch die Rezension von Studioaufnahmen, also in Form von CD- oder Plattenbesprechungen, durchgeführt. Vermehrt kommt es heutzutage aber auch zu Kurzrezensionen anhand von Pre-Listings (vgl. etwa Schliemann 2006, S. 35f.) oder dem Kritiker wird die Musik nur noch digital als mp3-Datei oder in Form von Streams zur Verfügung gestellt.

Trotzdem soll die von Döpfner vorgenommene Kategorisierung kurz erläutert werden. Die Werkkritik befasst sich, wie schon angemerkt, mit Werken, die im Rahmen eines Konzerts aufgeführt werden. Hierbei handelt es sich meist um Ur- beziehungsweise Erstaufführungen. Schwierig ist eine kritische Betrachtung hier insofern, als dass der Kritiker nach nur einmaligem Hören ein Urteil über das Werk treffen sollte. Die Aufführungskritik wiederum beschäftigt sich mit schon bekanntem Material, das nur in neuer oder anderer Form aufgeführt wird. Dabei steht mehr die Interpretation des Werks durch die Musiker im Mittelpunkt als die kritische Auseinandersetzung mit dem Werk selbst. Die Organisationskritik schließlich befasst sich ganz allgemein mit dem Musikleben und kann insofern nur sehr bedingt der Gattung der Rezension zugeordnet werden. Diese Kritik kann zwar eine musikalische Darbietung als Rahmenbezug aufgreifen, muss dies aber nicht tun. Eher anzutreffen sind Formen, die einem Kommentar oder ähnlichem entsprechen, und sich über Bedingungen und Formen des Musikbetriebs kritisch äußern. (vgl. Döpfner 1991, S. 53f.) Gerade diese letzte Form scheint aber auch für diese Arbeit von Bedeutung zu sein, speziell was die kulturpolitische Bedeutung von aktuellen Pop- und Rockrezensionen betrifft. Inwieweit hier auf die kulturpolitische Situation von populärer Musik eingegangen wird und auch die Produktions- sowie Rezeptionsbedingungen derselben behandelt werden, scheint ein sowohl interessanter wie auch wichtiger Punkt für die auf qualitative Kategorisierung abzielende Betrachtung dieser Kritik zu sein.

Eine andere Form der Unterscheidung von Kritiken stellt die Kategorisierung in Sujets dar, die der Vollständigkeit halber hier angeführt werden. Zu unterscheiden wären die Musiktheater-, die Konzert- sowie die Solisten-Rezension, die sich wiederum auf den Bereich der klassischen Musik beziehen. (vgl. ebd., S. 56) Zusätzlich wird noch auf die Erscheinungsformen der Rezensionen verwiesen, die als überregionale Feuilletonkritik oder als Lokal-Kritik auftreten können. (vgl. ebd., S. 58) Diese Unterscheidung wird im Rahmen dieser Forschungsarbeit nicht durchgeführt, da sich die Analyse prinzipiell auf überregionale Erscheinungsformen konzentriert. Sowohl die untersuchten Tageszeitungen als auch die Fachmagazine sind als überregional zu qualifizieren, was natürlich auch für die Online-Magazine gilt, die in diesem Bezug zwar sehr wohl regionale Schwerpunkte aufweisen können, etwa was Konzertkritiken betrifft, aber hinsichtlich der klassischen Plattenrezension ebenso als überregional eingestuft werden müssen. Im Rahmen dieser Einteilung werden auch die so genannten neuen Sujets erwähnt, wozu unter anderem Tonträgerrezensionen zu zählen sind. Die Betrachtung dieser neuen Sujets aus der Sicht von wissenschaftlichen Arbeiten mit Fokus auf klassische und neue Musik soll in einem eigenen Abschnitt behandelt werden, bevor die Popmusikkritik und der Popjournalismus

gesondert, auf Basis aktueller Forschungsarbeiten, charakterisiert und analysiert werden soll.

Abschließend soll hinsichtlich der Gestaltung der Kritik noch in unterschiedliche, methodische Vorgehensweisen unterschieden werden, bevor näher auf die tatsächliche Urteilsfindung und die Sprache der Musikkritik eingegangen wird. Hier dient die Dissertation von Markus Groll als Bezugspunkt. Er spricht eingangs von der *analytische Kritik*, die den Aufbau sowie innere Zusammenhänge und Zusammensetzungen des Werkes beleuchten will. Im Gegensatz dazu versucht die *poetische Kritik* durch eine der Literatur entlehnte Sprache mit Hilfe von Vergleichen und Metaphern das Gehörte zu beschreiben. Demgegenüber kann man das Begriffspaar der *nacherzählenden Kritik* und der *deutenden Kritik* stellen. Erstere versucht das musikalische Ereignis möglichst exakt abzubilden und somit dem Leser zu schildern, während Zweite Zusammenhänge verdeutlichen will und gegebenenfalls eine Interpretation der Musik abgibt. (vgl. Groll 1989, S. 31f.) Aus einer wieder anderen Sichtweise kann zwischen *subjektiver* und *objektiver Kritik* unterschieden beziehungsweise dies zumindest versucht werden. Wie auch schon durch andere Texte belegt wurde, ist der Objektivitätsanspruch der Kritik kaum zu erfüllen. In dieser Hinsicht soll mit diesem Begriffspaar vielmehr eine vom Kritiker getroffene Entscheidung erklären, ob er nun seine subjektive Sichtweise der Musik bewusst und offen behandelt und folglich in seinen Text einfließen lässt, oder ob er sich für eine Distanzierung von persönlichen Eindrücken entscheidet und sich zumindest dem Extrem einer objektiven Berichterstattung im Kunstbereich annähern will. Erreichen wird man diese jedoch nie. (vgl. ebd., S. 35) Diese drei Begriffspaare sind letztlich auf drei verschiedene Bereiche herunter zu brechen. Gemäß der Informationsbreite kann zwischen Deutung und Nacherzählung unterschieden werden, bezüglich der Verbalisierung wird man sich analytisch oder poetisch mit der Materie auseinandersetzen und schließlich bleibt der Bereich der vom Kritiker getroffenen Subjektivierung seiner Kritik, die entweder bewusst dargestellt oder dem Versuch einer möglichst objektiven Präsentation der Musik entsprechen wird. (vgl. ebd., S. 36) Für eine Idealform der Musikkritik sieht Groll die (tendenzielle) Erfüllung der Bereiche deutend, analytisch und subjektiv als essentiell an, da er von dem Postulat ausgeht, Kritik solle „die Bildung kritischen Potentials beim Publikum auslösen“ (ebd., S. 71). (vgl. ebd.)

#### **7.5.1.1 Neue Sujets: die Schallplattenkritik**

Popmusikkritik hatte sicherlich nicht immer den – zumindest quantitativen – Stellenwert, der ihr derzeit zugemessen werden kann. Um die heutige Sichtweise auf Popmusikkritik

vollends nachvollziehen und gegebenenfalls auch etwas relativieren zu können, soll nun auf Thesen von Matthias Döpfner zu diesem Thema zurückgegriffen werden, die dieser vor knapp 20 Jahren formulierte. Dadurch wird der Wandel der Popmusik und ihrer gesellschaftlichen Stellung selbst deutlich wie auch ein Wandel in der Bedeutung von Popkritikern und –journalisten festgestellt werden kann. Döpfners Ansichten zu diesem Bereich sollen im Folgenden zusammengefasst werden, um sie später aktuellen Erkenntnissen wissenschaftlicher Betrachtungen gegenüber zu stellen und somit einen Vergleich durchführen zu können.

Schallplatten-Rezensionen sowie Jazz- und Pop-Musik-Rezensionen werden hierbei als neue Sujets tituliert. (vgl. Döpfner 1991, S. 59) Genau diese Sujets stehen nun auch hier im Mittelpunkt des Interesses, obwohl Jazz-Rezensionen – bis auf eine Ausnahme (siehe Kapitel 11.1) – von der Analyse ausgeschlossen werden. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang eine Aussage Döpfners, der diese Sujets zwar in seiner Arbeit berücksichtigt, aber hier noch eine deutliche Sonderstellung feststellt, mit der Begründung, dass „es ohnehin nur sehr wenige Tageszeitungen gibt, die regelmäßig oder zumindest mit einer gewissen Kontinuität Schallplatten- und Populärmusik-Rezensionen veröffentlichen.“ (ebd., S. 60) Wenn man nun etwa bedenkt, dass in den österreichischen Tageszeitungen Der Standard (Karl Fluch und Christian Schachinger) und Salzburger Nachrichten (Bernhard Flieher) Redakteure im Kulturbereich tätig sind, deren Aufgabenfeld sich beinahe nur auf Popmusik – in unterschiedlichen Ausformungen natürlich – beschränkt, so lässt sich schon erkennen, welchen Bedeutungsaufschwung dieses Genre in den letzten 20 Jahren erfahren hat.

Das Phänomen der Technisierung wird von Döpfner als prägendes Merkmal der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet, auch was die Musiklandschaft betrifft. Dadurch entstand ein Medienmarkt mit der Ware Musik, die in unterschiedlichen Formaten vermarktet wurde. Neben diesem Aspekt gab es noch die Entwicklung auf dem Bereich der elektronischen Verstärkung von Musik, etwa durch E-Gitarre oder auch Synthesizer, wodurch auch die bis heute noch dominierende elektronische Popmusik verbreitet wurde, wozu prinzipiell alle populären und gängigen Spielarten von Rock über New Wave bis Rap zu zählen sind. (vgl. ebd., S. 205f.)

Von der Musikwissenschaft wurde diese Strömung lange Zeit etwas stiefmütterlich behandelt, aber auch die Musikkritik im deutschsprachigen Raum fühlte sich nach dem zweiten Weltkrieg anfänglich für diesen Bereich nicht wirklich verantwortlich, was etwa im angloamerikanischen Sprachraum nicht der Fall war. Hier waren sowohl Fachorgane als

auch kritische Behandlungen im Feuilleton vorhanden. Als erstes nahmen sich überregionale Qualitätsblätter dem Phänomen der Pop- und Rockmusik an und dies nicht nur im Bereich der Gesellschaftsseiten, wo schon zuvor etwa über den Erfolg der Beatles berichtet wurde. Vorreiter auf diesem Gebiet waren etwa die Frankfurter Allgemeine Zeitung, die Frankfurter Rundschau sowie die Süddeutsche Zeitung. Problematisch ist im Bereich der Popmusik Kritik allerdings die Tatsache, dass teilweise noch angenommen wird, spezielle Ausbildung oder Vorkenntnisse seien nicht zwingend erforderlich, um sich mit diesem Gebiet auseinandersetzen zu können. Journalistische Kenntnisse und Erfahrungen sind obgleich eindeutig erforderlich und werden auch sicherlich von jeder Redaktion vorausgesetzt, allerdings spielt diese Annahme eher auf die Betrachtung von Popmusik als Alltagsware an, mit der prinzipiell jeder etwas anfangen kann. Dies hat entweder zur Folge, dass Popmusik aus einer soziologisch-gesellschaftlich orientierten Perspektive betrachtet oder einfach zu undifferenziert damit umgegangen wird. (vgl. ebd., S. 206f.)

Im Unterschied zur E-Musikkritik konstatiert Döpfner folgende Eigenschaften für die Popmusik Kritik: sie richtet sich an ein ungleiches jüngeres Publikum, wodurch auch die Sprache der Kritik selbst eine andere Diktion aufweist; die Wertungskriterien weichen deutlich von jenen der E-Musik ab, was dazu führt, dass diese im Text selbst immer wieder erklärt und definiert werden müssen; und schließlich werden viele Fachtermini aus der englischen Sprache übernommen, was wieder zu Verhärtungen von Vorurteilen führen kann und deshalb differenziert zu betrachten ist. (vgl. ebd., S. 208)

Die Notwendigkeit der Schallplattenrezension lag, wie schon oben dargelegt, in der fortschreitenden Technologisierung nach dem zweiten Weltkrieg begründet, wodurch sich der Rezensent vor neuen Herausforderungen sah, da die Gefahr bestand und wohl auch noch immer besteht, als Kritiker von reproduzierbaren Aufnahmen zum Werbenden zu verkommen. Die Neuheit in diesem Bereich konnte ja auch darin gesehen werden, dass der Leser nun jederzeit die ihm vorliegende Kritik selbst überprüfen konnte, wodurch die Anforderung an eine neue Sachlichkeit und Informationsvermittlung an den Kritiker herangetragen wurde. Wiederum hatte der Kritiker selbst aber die Chance, das Tonmaterial mehrmals zu rezipieren, womit eine differenzierte Beurteilung möglich sein sollte. Weiters, um den oben angesprochenen Effekt einer werbenden Kritik wieder aufzugreifen, lieferte der Kritiker dem Leser zumindest indirekt eine Kaufempfehlung ab, als er doch mit seinen Kritiken einen Überblick über die gegenwärtigen Veröffentlichungen bereit stellte. Letztlich galt es zu beachten, dass mit dem Speichermedium verbundene Qualitätsmerkmale natürlich in der Kritik erwähnt werden konnten und auch sollten, diese allerdings in

die Beurteilung der Musik selbst nicht mit einfließen durften. (vgl. ebd., S. 209ff.) Gerade hinsichtlich des letzten Punktes hat sich mittlerweile eine eigene Art des Umgangs mit der Klangästhetik des Mediums herausgebildet. Durch die Technologisierung und mittlerweile Digitalisierung von Tonaufnahmen hat nämlich die Bedeutung des Produzenten einen deutlichen Aufschwung erlebt. So ist mittlerweile zu beobachten, dass schon alleine die Wahl eines erfolgreichen und angesehenen Musikproduzenten für positive Presse sorgen kann oder der Produzent selbst, wenn nicht als erstes Kaufkriterium, so zumindest als Entscheidungshilfe beim Kauf dienen kann. Beispiele, für das gestiegene Ansehen von Produzenten sind etwa Rick Rubin oder auch Brian Eno, die in unterschiedlichsten Bereichen der Popmusik tätig waren und sind. (vgl. etwa Schliemann 2004)

„Als Tendenz lässt sich feststellen, daß auch Tageszeitungen Schallplatten immer selbstverständlicher als Teil der Musikkultur begreifen und journalistisch entsprechend reflektieren.“ (Döpfner 1991, S. 212) Wenn man sich gerade dieses Zitat vor Augen hält, und bedenkt, dass es nur knapp 20 Jahre alt ist, so sieht man doch auch, wie weit sich die Bedeutung von Tonträgern in den letzten Jahren gesteigert hat. Betrachtet man etwa eine Fachpublikation wie das Magazin Visions, so kann man deutlich erkennen, dass die Tonträgerkritiken im Vergleich zu den Konzertkritiken beinahe im Verhältnis 5:1 steht. Natürlich ist der Großteil des Magazins durch längere Interviews und Artikel geprägt, aber was den Serviceteil anbelangt, so nimmt der Tonträgermarkt – egal ob dies nun CD, Vinyl oder mittlerweile auch DVD-Kritiken sind – den Hauptteil ein.

„Die Aufgabe verantwortungsvoller Musikkritik muß es sein, [...] Überbewertung wie Unterschätzung einer musikalischen Strömung zu relativieren.“ (ebd., S. 276) Dies sagt Döpfner hinsichtlich des beobachtbaren Bedeutungszuwachses von popmusikalischen Beurteilungen im Rahmen der Musikkritik. Gemessen an der Anzahl der Veröffentlichungen sei die Popkritik zwar relativ gesehen selten anzutreffen, dies dürfe aber nicht in ein unbedachtes Integrationsmoment dieses Genres in den Musikjournalismus gründen. Etwa sei anzumerken, dass, resultierend aus den Rahmenbedingungen, unter denen Popmusikkritik entsteht, vor allem durch den Mangel an qualifiziertem Personal, die Artikel sich sehr divergent darstellen. Somit sei sowohl extreme Subjektivität und eine Einbettung des Kritikers in den Text selbst anzutreffen, als auch eine Form von wissenschaftlicher Sachlichkeit. (vgl. ebd., S. 276f.)

Hinsichtlich der Personalsituation lässt sich sagen, dass überregionale Tageszeitungen zwar für Popmusik zuständige Journalisten, ob als freie oder fixe Mitarbeiter, beschäftigen, diese aber meist für das restliche Repertoire zuständig sind. Diese Feststellung lässt

sich schon mit dem Hinweis auf die oben genannten, österreichischen Qualitätsmedien etwas relativieren. Hinsichtlich der lockeren Sprache der Popkritiken lässt sich deren Begründung sowohl in der Zurechtschneidung der Artikel auf ein jüngeres Publikum als auch mit dem ästhetisch-ideologischen Umfeld der Musik selbst konstatieren. Anglizismen sind dabei sowohl in Zusammenhang mit Fachtermini als auch als Anlehnung an eine subkulturell verhaftete Sprache zu deuten. Dies kann einerseits in angemessener Form passieren, allerdings gibt es auch Beispiele, wo entweder die sprachliche Entfaltung eines Kritikers als unpassend einzustufen ist – bis hin zu grammatikalischen Fehlern – oder andererseits der Text selbst mehr in den Vordergrund rückt, womit eine literarische Selbstdarstellung des Autors festzustellen ist und die Musik zur Nebensache beziehungsweise Zweck degradiert wird. (vgl. ebd., S. 278f.)

Die Wertungskriterien können grob in zwei Strömungen unterteilt werden. Einerseits wird Popmusik auch mit den Mitteln der klassischen Musiken beurteilt, wobei man hier festhalten muss, dass damit eine vorwiegend auf kompositorische und instrumentalttechnische Eigenschaften auszielende Kritik gemeint ist. Andererseits wird Popmusik oft nach den zugrunde liegenden Inhalten und Absichten sowie einer politischen und gesellschaftlichen Funktion untersucht und beurteilt, wobei musikimmanente Faktoren eher außer Acht gelassen werden. (vgl. ebd., S. 280) Diese Phänomene lassen sich auch mit zwei Beispielen aus dem Fachpublikationsfeld untermauern. Als Vergleichsobjekte dienen hierzu die deutschen Musikmagazine Spex und Visions. Während sich die auch im Feuilletonbereich sehr angesehene Spex vordergründig auf außermusikalische und gesellschaftsrelevante Inhalte und Faktoren konzentriert, zeigt Visions einen musikimmanenten Zugang auf, der in der Tradition der klassischen Rockkritik steht. (vgl. Wittenberg 2005, S. 28f.) Dabei kann man aber vielleicht auch grundsätzlich eine Unterscheidung zwischen Pop- und Rockmusik und dahingehende Beurteilungen treffen. Rock wurde und wird auch verstärkt in den letzten Jahren von Kritikern hinsichtlich der musikalischen Eigenschaften eines Werks untersucht und analysiert, wobei hier die These „Je technisch ausgereifter die Musik, umso positiver die Bewertung“ zumindest für einige Fälle aufgestellt werden kann. Natürlich spielen hier auch andere Faktoren eine Rolle, aber musikalisches und instrumententechnisches Können nimmt dabei einen sehr prominenten Platz ein. Popmusik hingegen wird aufgrund ihres noch deutlicher ausgeprägten massenkompatiblen Charakters verstärkt auf soziokulturelle, gesellschaftliche und politische Hintergründe hin analysiert. Dabei ist auch wichtig zu erwähnen, dass bei den hier gewählten Beispielen die Spex auch noch den Charakter eines sehr autoren- und textbezogenen Magazins mit populärwissenschaftlichem Anspruch aufweist. Hierbei kann

der Text zwar als Musikbesprechung dienen, indiziert aber indirekt auch eine Eigenwahrnehmung als für sich stehende, literarische Publikation.

Was die Kriterien der Urteilsfindung in Plattenkritiken betrifft, so kann darauf verwiesen werden, dass diese sich im Unterschied zu Konzertkritiken oder anderen Kritikgattungen nachvollziehbarer gestalten. Es gibt zwar auch hier unzählige Abweichungen, trotz allem kristallisieren sich laut Döpfner deutlicher als sonst Beurteilungskriterien heraus. Prinzipiell sind diese mit dem Codex von Aufführungskritiken – wie etwa Rhythmus, Tempo, Klangfarbe und ähnlichem – zu vergleichen, aber zusätzlich werden noch Vergleiche zu (falls vorhanden) älteren Aufnahmen des besprochenen Künstlers gezogen und die technische Qualität der Aufnahme betrachtet. (Döpfner 1991, S. 285) Als Konsequenz für den Kritiker aus dieser durch die Schallplatte und anderen Speichermedien neu geschaffenen, musikalischen Grundlage für eine Rezension folgert Döpfner:

„Einerseits wird sein Beruf durch die Möglichkeit des wiederholten Anhörens einer Interpretation erleichtert, gleichzeitig ergibt sich durch das Medium Schallplatte aber auch eine wesentlich transparentere, für den Kritiker ungesichertere Kommunikationsform, die die nach wie vor notwendiger- und glücklicherweise subjektive Musikkritik um ein entscheidendes Quantum objektiviert hat.“ (Döpfner 1991, S. 287)

## 7.5.2 Urteilsformen

„Meinungen über Musik gründen auf einem Wechselspiel von subjektivem Wahrnehmungspotential und Objektbeschaffenheit, von Empfangsinteresse und Appell-Charakter der musikalischen Faktur, von Empfangssituation und Interpretationleistung. Die Wirkung, welche Musik auf einen Zuhörer ausübt, hängt zusammen mit der Funktion, die sie für ihn in einem angegebenen Augenblick besitzt. Entsprechend fällt die (spontane) Wertzuschreibung aus.“ (vgl. Lesle 1984, S. 183)

Der zentrale Aspekt einer jeden Musikkritik, und großteils auch weiter gefasster journalistischer Artikel mit Fokus auf Musik, ist die Kategorisierung und Beurteilung derselben. Auf Basis des dem Kritiker zugänglichen Wissen, seiner Erfahrungen und natürlich bestimmten Außeneinflüssen muss dieser versuchen, sich dem (Kunst-)Werk zu nähern, es zu durchleuchten und abschließend zu einem Urteil darüber zu kommen, um für den Leser Anhaltspunkte zur eigenen Wertbestimmung zu liefern. Die Bewertung von Musikwerken basiert dabei meist auf einer mehr oder weniger festgelegten Norm. Der Kritiker bezieht dabei Stellung zum Gegenstand, im positiven oder negativen Sinne.

Vereinfacht gesagt kommt es dabei zum Vergleich des Istwerts der Musik mit dem vom Kritiker – oder durch die herrschende Musikpraxis – festgelegten Sollwert. Dieser kann unterschritten (negative Bewertung), erreicht (neutrale bis wohlwollende Bewertung) oder auch übertroffen werden (positive Bewertung). (vgl. Böheim 1987, S. 39)

Bezüglich der Durchführung einer Bewertung ließen sich ganz grob zwei Bereiche unterscheiden, „zwei in graduellen Nuancierungen zu beobachtende Stilstränge, die – von den Leitbildern Stuckenschmidt oder Adorno geprägt – entweder betont musikimmanent oder betont soziologisch argumentieren und werten“ (Döpfner 1991, S. 16), was sowohl für die Ernste Musik wie auch für Unterhaltungsmusik zu beobachten ist. Diese beiden Möglichkeiten werden vor allem für die analytische Betrachtung im weiteren Verlauf eine Rolle spielen. Gerade Popmusikjournalismus und die damit verbundene Kritik zeigen diese beiden Stränge sehr deutlich und exemplarisch vor. Nähere Ausführungen dazu wird es im Kapitel zum Popmusikjournalismus geben.

Die Kriterien und Normen, auf deren Basis das Objekt einer Kritik beurteilt wird, fußen vor allem auch in der geschichtlichen Betrachtung, sind also nicht unabhängig davon, wie früher geurteilt wurde. Letztlich lassen sich diese Ansprüche im Begriff der Ästhetik bündeln. Diese Anschauung hat einen doppelten Bedeutungshintergrund, nämlich einerseits das zu beurteilende Werk, das sich als fertiges Werk und dadurch stationär präsentiert und andererseits den Betrachter, in unserem Fall den Kritiker, der seine Position und Haltung zum Gegenstand sehr wohl verändern kann. Dadurch ergibt sich auch, dass das Urteil eines Kritikers nie Allgemeingültigkeit besitzen kann, da es allein schon aufgrund dieser Prämissen an eine bestimmte Zeit gebunden ist. Zusätzlich besitzt Musik in der Aufführung auch einen Interpretationscharakter, kann rein theoretisch nie zweimal exakt gleich erklingen und verändert sich somit ebenso. (vgl. Becker 1983, S. 111f.) Hier wird wieder die Sonderstellung von Aufführungskritiken hervor gestrichen, die – wie schon erwähnt – im gegenwärtigen Popmusikdiskurs eine untergeordnete Rolle spielen und bei der durchzuführenden Analyse nur sehr spärlich einfließen wird. Becker verweist weiters aber auch auf die Problematik von Geschmacksurteilen beziehungsweise Urteilen per se, da sich hier eine Allgemeingültigkeit kaum aufrecht erhalten lässt. „Kunst und Trivialität unterscheiden sich nur durch die Perspektive.“ (ebd., S. 114)

Diese Abhängigkeit von der jeweiligen Perspektive lässt sich noch verdeutlichen, wenn man sich eine Reihe von Begriffspaaren vor Augen führt, die in unterschiedlichen Auffassungen zur Beschreibung von Musik herangezogen wurden. Einige davon, schon im 18. und 19. Jahrhundert zur Kategorisierung von Musik verwendet, sollen hier nur

exemplarisch genannt werden. Die Begriffspaare als solche sind, wie sich unschwer erkennen lässt, in abgewandelter Bedeutung und Form auch heute in unzähligen Rezensionen anzutreffen. Werner Braun bezeichnet diese als „generelle Urteile“: richtig – falsch; schön – unschön; zusammenhängend – gestückerlt; lebendig – starr; neu – veraltet; bedeutend – unbedeutend. (vgl. Braun 1972, S. 96ff.) Einige dieser Gegensatzpaare werden sich aller Voraussicht nach auch in der Analyse nachweisen lassen, wobei bedacht werden muss, dass eine oberflächliche Zuweisungen dieser Begriffe zu den Kategorien positiv beziehungsweise negativ sich bei einigen Beispielen auch als nicht ganz eindeutig erweisen kann. Es lässt sich daran aber schon erkennen, dass Kritiker oftmals ihr Urteil in Form eines Vergleiches fällen. „Universale Werturteile beruhen auf einem deutlich in seine Bestandteile zerlegbaren Vergleich. Vorausgesetzt wird die Existenz einer Zielvorstellung, wie etwas sein *soll* und die Konstatierung des wirklichen Befundes, wie etwas *ist*.“ (ebd., S. 117/Hervorhebung i. O.) Als Maßstab eines Urteils gilt nicht nur das Musikwerk selbst, sondern der gesamte Erfahrungshorizont eines Kritikers sowie indirekt dessen Einstellungen, Vorlieben und Ähnliches. (vgl. ebd., S. 119)

Als Instanzen der Kritik können Geschmack, Gefühl und Verstand genannt werden, wobei vor allem erst Genanntes mit gewisser Vorsicht zu genießen ist. (vgl. ebd., S. 123) Dies lässt sich auch daran erkennen, dass offenkundige Geschmacksurteile mit direktem Bezug zum Autor nur selten in Kritiken anzutreffen sind, da dies auch mangelnde Distanz und überhöht subjektive Betrachtung impliziert. Letztlich kann aber das Subjekt des Kritikers nicht ausgeschaltet und seinem Urteil enthalten werden. „Vor allem für das musikalische Urteil stellt sich die Frage nach der Subjektivität, weil sich Musik als ‚Objekt‘ weder in einen akustischen Vorgang auflösen, noch in die Gestalt eines schriftlich fixierten Notentextes überführen lässt, sich vielmehr erst in der Wahrnehmung des Hörers konstituiert.“ (de la Motte 1979, S. VII.; zit. nach Lesle 1984, S. 181) Man kann sich aber als Kritiker auf zwei unterschiedliche Arten der Betrachtung einlassen, um sich der trotz allem bestehenden Gefahr der totalen Subjektivität und dem daraus resultierendem Vorwurf der Belanglosigkeit beziehungsweise Austauschbarkeit zu entziehen. Einerseits gibt es einen quasi objektiven Part, der zu erfüllen möglich ist, wenn man sich etwa den grundlegenden Regeln der Musik nähert, die auf Basis einer fachkundigen Analyse sicher bis zu einem gewissen Grad verallgemeinert betrachtet werden können, und sich andererseits seiner persönlichen Meinung, geleitet unter anderem von Emotionen, Vorlieben und Stereotypen, bewusst ist. (vgl. Lesle 1984, S. 167) Bei einer klaren Trennung dieser beiden Analysestränge kann man zumindest wieder in die Nähe der qualitativen und bedeutungsvollen Musikkritik gelangen, wobei es oft schwierig erscheint, klare Grenzen ausfindig und benennbar zu machen. Zumindest dient dies aus der oben

angesprochenen Sichtweise der Erklärungsnot eines Kritikers als idealtypische Handlungsanleitung. Der Kritiker soll sich gewissermaßen auf Basis eines Geschmacksurteils dem Werk mit fachlichem Wissen und Können nähern, dieses Urteil aber nur insofern mit einbringen, als es auch begründet und nachvollziehbar argumentiert werden kann. Natürlich gibt es auch hier unzählige Beispiele, wo diesem hehreren Ziel nicht Folge geleistet wird und unverhohlen die Zustimmung oder Abneigung formuliert wird.

Das Geschmacksurteil muss nun aber nicht per se als etwas Schlechtes abgekanzelt oder als vermeidenswert betrachtet werden. Joachim Kaiser geht in seinen Ausführungen zu diesem Thema einen Schritt zurück und hinterfragt die Definition von Geschmack. Für ihn kann ein Geschmacksurteil, wenn es auch und vor allem auf musikalischem Verständnis beruht, seine Legitimation besitzen. In diesem Zusammenhang wäre aber der Begriff Geschmack neu zu definieren und mit einer anderen als der offensichtlichen Assoziation zu besetzen. Somit kann ein guter Kritiker sein Geschmacksurteil zusätzlich mit einer strukturellen Analyse und Argumentation belegen. (vgl. Kaiser 1968, S. 29f.)

„Eine Kritik schreiben ist in Wahrheit etwas relativ Nüchternes. Rein technisch gesprochen heißt es doch, sich in die Sache versenken, sich etwas einfallen lassen, einen möglichst zentralen, vernünftigen, originellen, tragenden Gedanken finden. Es können auch zwei sein. Diese These ist nun so darzulegen – darin besteht die Technik des kritischen Schreibens –, daß die Fakten, die man mitteilen muß, um der Informationspflicht zu genügen, als Glieder eines Gedankenzusammenhanges erscheinen: genau darauf kommt es an.“ (Kaiser 1968, S. 33)

Nun enthält eine Kritik aber nicht nur das offensichtliche Urteil über den zugrunde liegenden Gegenstand, sondern gibt dem aufmerksamen Leser weit mehr preis. Auf Basis des Urteils, und sei es noch so analytisch fundiert und damit auch wissenschaftlich belegbar, kann man auch mehr über den Kritiker selbst erfahren. „Jede Kritik enthalte ja nicht nur ein Urteil über den Gegenstand, sondern auch über den, der sie schrieb.“ (ebd., S. 33)

Somit bleibt noch die Frage nach der Unabhängigkeit von Urteilen eines Kritikers, die neben der idealtypisch eingeforderten, aber niemals zu erreichenden Objektivität ein weiteres Kriterium für die Qualität einer Kritik darstellt. Auf die Frage, ob man überhaupt unabhängig und ohne Einflussnahme von Außen urteilen und bewerten kann, antwortet Lesle folgendermaßen:

„Daß das Wertgefühl trägt, ist nicht auszuschließen, denn es ist nichts weniger als angeboren, sondern Resultat vielfältiger Vorerfahrungen und Vor-Urteile; von den Enkulturationsbedingungen während Kindheit und Jugend bis zu den Einstellungen, die im sozio-kulturellen Ambiente herrschen, in dem sich der Kritiker bewegt, sind meinungsprägende Kräfte am Werk, die auf sein ästhetisches Urteil durchschlagen. Hoffnungslos subjektiv, bar jeglicher Verbindlichkeit braucht das Meinungsbild deswegen nicht sein.“ (Lesle 1984, S. 167)

### **7.5.2.1 Extreme der Beurteilung**

Im folgenden Abschnitt sollen nun zwei Extreme eines Urteils kurz aufgegriffen und besprochen werden. Es handelt sich dabei logischerweise um sowohl die positive wie auch negative Form der Musikkritik. Betrachtet man zuerst die positive Beurteilung, so wird schnell klar, dass diese prinzipiell nicht Besonderes darstellen muss, etwa wenn es um die Kritik an einem bei Publikum wie in Fachkreisen besonders beliebten Werk oder Künstler geht. Die Urteile der zuständigen Fachpresse werden sich hier, natürlich bei Einhaltung aller Erwartungen, relativ ähnlich sein, was unter anderem mit dem so genannten „Halo-Effekt“ erklärt werden kann. Dieser besagt etwa, dass ein Musikstück, verfasst oder interpretiert von einer mit positiven Aspekten besetzten Persönlichkeit, eine eben solche Beurteilung zugute kommt, somit die eigentliche Kritik von diesem Heiligenschein überdeckt wird. (vgl. Lesle 1984, S. 182). Allerdings gibt es für einen passionierten Kritiker noch die Möglichkeit, etwas gutzuheißen und positiv zu bewerten, bevor andere es tun oder gar den entsprechenden Künstler wahrgenommen haben. Zeigt die Zeit, dass sich diese Kritik bewahrheitet und der Künstler somit in späterer Folge einen gewissen Ruf erlangt, so kann der Kritiker mit Genugtuung behaupten, dies als erster gewusst oder gar vorausgesehen zu haben. Kaiser beharrt darauf, dass diese keine Eigenschaft ist oder sein darf, auf die sich ein Kritiker berufen sollte, da dies allein „als Rechtfertigung kritischen Tuns doch recht armselig“ (Kaiser 1968, S. 38) wäre. Aber auch heute sind solche Exemplare anzutreffen beziehungsweise ist teils zu beobachten, dass ein derartiges Verhalten immer wieder auftritt. Genauso lässt sich ein derartiges Vorhaben aber in sein Gegenteil verkehren: „Nichts schützt den Kritiker vor dem Wandel der Geschichte, der bewirkt, daß das Zeiturteil in der folgenden Generation in sein Gegenteil umschlagen kann. Zur Medienkritik gehört auch die Bewertung dieses Zeiturteils.“ (Becker 1983, S. 117)

Derartigen Lobeshymnen stehen so genannte Verdikte gegenüber. Hier kann mitunter auch beobachtet werden, dass sich gewisse Kritiker ganz der Feindschaft zu bestimmten Künstlern verschrieben haben. Friedrich Geiger verweist in den Begleitworten zu seiner

Sammlung von Verdikten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darauf, dass bei dem von ihm zusammengetragenen Material hier vor allem zwei Gemeinsamkeiten zu beobachten sind, nämlich die Bezüge zur Kochkunst und zur Jurisprudenz, was die sprachliche Verdeutlichung des Urteils betrifft. Den Bezug zur Kochkunst konstatiert er beispielsweise an den verschiedenen Metaphern, die etwas mit dem „Geschmack“ zu tun haben und dies nicht nur im übertragenen Sinn. Geiger versucht dies so zu erklären, dass die Beschränkung auf die reine Fachsprache der Musik das breite Publikum nicht erreichen könne und somit die Vergleiche, die etwas mit „Geschmack“ zu tun haben, bei den Rezipienten „eine prägnante sinnliche Erinnerung“ hervorrufen, „die das Gemeinte ohne Umweg erschließt“. (Geiger 2005, S. 226) Neben solchen auf der Hand liegenden Erklärungen gibt er aber zu bedenken, dass die Verwendung von Floskeln wie „salzlose Harmonik“ den Rezipienten auf die Seite des Autors zu ziehen versuchen, da bestimmte Geschmacksempfindungen von allen geteilt werden und somit eine Verallgemeinerung des subjektiv vom Autor getroffenen Urteils erreicht werden kann. (vgl. ebd., S. 226f.) „Und durch die Vermengung der subjektiven und objektiven Normen, die in der Geschmacksmetapher eo ipso stattfindet, profitieren die individuellen Überzeugungen von der fraglosen Geltung solcher Einschätzungen, die alle teilen.“ (ebd., S. 227)

Die Normativität der Urteile in den Kritiken sieht Geiger in zwei Ebenen unterteilt. Dies wären einmal ein struktureller Bereich, in dem sich Abwertungsmuster manifestieren und andererseits ein inhaltlicher Bereich, bei dem Klischees erfüllt werden. Sechs Abwertungsmuster lassen sich festhalten: der Künstler wird gegen sein eigenes Schaffen ausgespielt; es werden (bessere) Konkurrenzwerke als Vergleich hergenommen; konservative Kritiker sprechen sich gegen Innovationen aus; rückwärtsgewandte Tendenzen und Werke werden schlecht gemacht; Unterhaltungsmusik wird aus Sicht der musikalischen Hochkultur als minderwertig betrachtet (auch weil körperlicher Mitvollzug zu erkennen ist); Anhänger des Populären bezeichnen dezidiert als intellektuelle Musik zu erkennende Werke als elitär. Alle sechs Muster funktionieren sowohl bei ernster Musik als auch Unterhaltungsmusik, da es auch innerhalb dieser Bezeichnungen wiederum zu Unterteilungen kommt. (vgl. ebd., S. 230ff.) Die inhaltlichen Klischees von Musikkritiken zeigen sich etwa durch die Bezugnahme auf die nationalen Vorurteile, dass beispielsweise etwa amerikanische Komponisten nicht den europäischen Maßstäben gerecht werden. (vgl. ebd., S. 232) Aber auch weltanschauliche Vorurteile oder Personalklischees sind zu beobachten. Und schließlich sind noch ästhetische Klischees, die etwa Reinheit des Stils oder ähnliches einfordern, auszumachen. (vgl. ebd., S. 233f.)

Somit sind letztlich zwei Klassen von Verdikten zu benennen: Einerseits jene, die positive Sinneseindrücke und Wahrnehmungen (nach Reflexion des Autors) in ein negatives Bild rücken oder negative Eindrücke positiv bewerten und solche einfordern. Angespielt wird hier etwa auf die von vielen Menschen als unangenehm bezeichneten Dissonanzen in der Musik, die als fortschrittlich und deshalb wünschenswert angesehen werden. Die zweite Kategorie sind solche Verdikte, bei denen „Konvergenz von Sinneseindruck und Werturteil“ (ebd., S. 236) vorherrscht. Diese Auffassung ist speziell für traditionalistische Positionen kennzeichnend. Geiger weist abschließend aber noch daraufhin, dass diese beiden Positionen jeweils das Ende einer Skala besetzen, in dessen Spektrum sich Musikkritik bewegen kann. (vgl. ebd., S. 235f.)

### **7.5.3 Sprache der Musikkritik**

Der wohl diffizilste Bereich der Musikkritik ist die schlussendliche Übersetzung des Musikalischen in Worte. Der Kritiker steht hier vor einer mehr als schwierigen Herausforderung, da er über das System der Sprache versuchen muss, ein dem Publikum oftmals nicht bekanntes Musikwerk zu beschreiben, zu bewerten und schließlich zu vermitteln. Döpfner etwa sieht „die Relevanz der Sprache als konstitutives Instrumentarium der Musikkritik“ (Döpfner 1991, S. 65). Im Großen und Ganzen kann hier aus zwei möglichen Vorgehensweisen gewählt werden. Einerseits kann dem Musikwerk auf fachlicher und im weitesten Sinne wissenschaftlicher Basis begegnet werden, was sich in Fachtermini und musikwissenschaftlichen Analysen nachweisen lässt. Diese Form der Kritik ist am ehesten in Fachmagazinen zur E-Musik und in wissenschaftlichen Aufsätzen zu finden. Tageszeitungen und auch Popmagazine verzichten allerdings meist auf eine solche Vorgehensweise, vor allem wenn es sich um Rezensionen zur Popmusik handelt. Weit verbreiteter ist hier viel mehr der Versuch, der Musik mittels Vergleichen, Metaphern und Beschreibungen zu begegnen. Beide Wege greift auch Maus im New Grove Dictionary of music and musicians zum Thema Musikkritik auf: „Descriptive and interpretative language in criticism ranges from technical analysis, to attributions of affect or expression, to the many diverse possibilities of figurative language.“ (Maus 2001, S. 671) Wenn nun aber der Weg einer beschreibenden, auf Fachtermini im größten Teil verzichtenden Kritik gewählt wurde, wie kann dann der Musik mittels Sprache begegnet werden? Im Unterschied zu anderen Formen der Kunstkritik hat hierbei der Gegenstand der Analyse nicht das gleiche Zeichensystem wie das verbale beziehungsweise schriftliche Endprodukt. (vgl. Böheim 1987, S. 36f.)

„Mehr als Literaturkritiker, die mit ihrem Gegenstand das Medium Sprache teilen, mehr auch als Kunstkritiker, die in der Regel sichtbare Objekte besprechen, fühlen sich daher Musikkritiker auf anschauliche Vergleiche angewiesen, um ihren Lesern die Vorgänge und Wirkungen vermitteln zu können, die sie selbst beim Hören eines Werks registriert haben.“ (Geiger 2005, S. 225)

Auch Döpfner versucht dieses Problem der Übersetzung von Musik in Sprache zu benennen:

„Eine andere und noch grundsätzlichere Besonderheit der Musikkritik resultiert aus der unüberwindlichen Diskrepanz zwischen Musiksprache und Verbalsprache. Zwei unterschiedliche Zeichensystem prallen hier aufeinander und dem Kritiker obliegt die schier unlösbare Aufgabe, die semantischen Eigengesetzlichkeiten des einen Codesystems (Musik) in den Ausdrucksbereich einer völlig anderen Syntax (Verbalsprache) zu übertragen.“ (Döpfner 1991, S. 70)

Somit muss sich der Kritiker, ob der schwer greifbaren Materie der zu besprechenden Objekte, vermehrt auf Vergleiche und Metaphern berufen, um den Rezipienten der Kritik verständlich zu machen, worum es allgemein in der vorliegenden Besprechung geht und worauf im Besonderen hingewiesen werden soll. (vgl. Geiger 2005, S. 226) Geschichtlich betrachtet lässt sich zu diesem Thema als erstes eine Nähe der Musikkritik zur Sprache des Rechts feststellen. Wie auch etwa Helmut Fiechtner (1968) in seinem Beitrag zur Geschichte der Musikkritik in Österreich anmerkt, waren historisch betrachtet viele bedeutende Autoren von Musikkritiken gelehrte Juristen. Diese Nähe zum Recht ist etwa daran zu erkennen, dass teils von bestimmten, als allgemein gültig angesehenen Regeln für Musik ausgegangen wird. Dies hat auch mit Erwartungen zu tun. Finden sich beispielsweise in einer Oper gänzlich unpassende Abschnitte oder ähnliche Fauxpas in anderen Musikgattungen, so wurde und wird überspitzt formuliert, dass vom Komponisten beziehungsweise den beteiligten Künstlern ja nicht das eingelöst wurde, „was man mit Fug und Recht“ (Geiger 2005, S. 229) erwarten darf. Erweitert werden solche, dem Recht angelehnte Urteile über Musik, wenn diese wie ein vom Komponisten oder Musiker begangenes Verbrechen behandelt werden. (vgl. ebd., S. 228f.)

Mit dem Verhältnis von Sprache und Musik beschäftigt sich auch Böheim in ihrer Untersuchung, allerdings wird hier der Fokus auf ernste Musik gerichtet. Sie geht dabei den Fragen nach, welche die wichtigsten sprachlichen Mittel der Bewertung sind, und wie dem Phänomen Musik mittels Sprache begegnet wird. (vgl. Böheim 1987, S. 4) Hauptproblem der Musikkritik, und dabei beschränkt sich Böheim nicht nur auf E-Musik, ist die

Schwierigkeit, musikalische Vorkommnisse in Worte zu fassen. Der Musikkritiker steht somit vor einem Verbalisierungsproblem. Daneben ist es für Autoren in Tageszeitungen zudem wichtig, sich der Inhomogenität des Zielpublikums bewusst zu sein und deshalb verständlich zu argumentieren, wenn möglich auch Fachtermini und andere Spezialausdrücke zu vermeiden. (vgl. ebd., S. 6f. und 37)

Eine Möglichkeit, die Verwendung der Sprache in Musikkritiken zu begegnen ist eine Gliederung in verschiedene Wortklassen zu treffen. Böheim unterscheidet in ihrer Untersuchung wertende Adjektive und Substantive, gradierende Beiwörter hinsichtlich einer abstufenden Bewertung (sehr, überaus, etc.), Negation einer positiven Aussage (und somit ein Vergleichsversuch, wie etwas auszusehen habe), den Gebrauch des Artikels in wertender Funktion (jemand wird etwa als *der* Künstler schlechthin bezeichnet), Steigerungs- und Negationsmorpheme (etwa Superlative sowie der Präfix „un-“), zusätzlich Diminutiv- und Augmentativmorpheme (Verkleinerung durch „-chen“ oder Steigerung durch „Meister-“) und schließlich Metaphern und Vergleiche. (vgl. ebd., S. 41f.)

Diese Art der Beurteilung und Einteilung von sprachlichen Bildern der Musikkritik ist natürlich in erster Linie von der Germanistik zu erwarten und durchzuführen, wie es bei Böheim auch der Fall war. Hinsichtlich der vorliegenden Forschungsarbeit soll diese Einteilung aber als Referenzpunkt mitgedacht werden, um eine teilweise Kategorisierung zu ermöglichen, auf die die weitere Analyse im gegebenen Fall zurückgreifen kann. Sprachliche Vergleiche auf der Ebene der Wortklassen werden letztendlich aber kein zufrieden stellendes Ergebnis liefern können, da davon auszugehen ist, dass sich Texte in Fachmagazinen, Tageszeitungen und speziell im Internet in dieser Hinsicht stark unterscheiden können. Würde man eine sprachwissenschaftliche Analyse von Musikkritiken durchführen, so wäre davon auszugehen, dass Texte, die von Laienkritikern auf Websites veröffentlicht werden, im Großen und Ganzen nicht die *sprachliche* Qualität erreichen werden, wie sie etwa im Feuilleton einer Qualitätszeitung anzutreffen ist. Natürlich ist dies eine Verallgemeinerung, von der auszugehen ist, dass unzählige Gegenbeispiele herangezogen werden können, aber im Laufe dieser Untersuchung kann es nicht das Ziel sein – auch aus rein zeitlichen Gründen –, einen aussagekräftigen Querschnitt der deutschsprachigen Musikkritik sowohl im Internet als auch im Printbereich darzustellen. Sprachliche Qualität ist nur ein Merkmal, das es hier zu untersuchen gilt. Würde man zudem Popjournalismus mit den Ansätzen und der Erwartungshaltung von Musikkritikern, die sich der ernstesten Musik verschrieben haben, analysieren, würde man aus einer anderen Perspektive argumentieren, als es hier der Fall ist. Vielmehr soll ja Popjournalismus aus einer inneren Sichtweise heraus betrachtet werden, um die

Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Erscheinungsformen festzuhalten und nicht einen Vergleich zu einem, wie ich meine, anderen Bereich des Musik- und Kulturjournalismus herzustellen. Popkultur stellt damit die erste Ebene dar, auf deren Basis es gilt, die Analyse durchzuführen. Somit gilt es ja zu fragen, wie mit den diesem Bereich innewohnenden Gegebenheiten und Merkmalen umgegangen wird, inwiefern man sich möglicherweise der Popmusik als Kritiker von außen und damit auch einer anderen Perspektive nähert und wie versucht wird, Popmusik zu vermitteln. Ein anderes Zielpublikum erfordert etwa im Bereich der Magazine auch eine andere Sprachvermittlung, andere Vergleichs- und Bewertungsmaßstäbe und einen anderen Bezugshorizont. Natürlich stellen Tageszeitungen insofern eine vielleicht etwas abseits stehende Art der Popkritik dar, da hier Texte zu Popkünstlern neben einer Opernrezension erscheinen können und dadurch andere Gegebenheiten beachtet werden müssen. Deshalb erscheint es auch so sinnvoll, diese Dreierkonstellation in der Analyse heranzuziehen, um ein möglichst breit gefächertes Bild von schriftlicher Popkritik zu erhalten.

Um Musik zu beschreiben, verwenden Kritiker, wie schon angesprochen, sehr oft Metaphern und Vergleiche, die meist aus konventionelleren Bereichen stammen, sprich Gebieten, die der Vorstellungswelt des Lesers vertraut sind. Dadurch soll die Anschaulichkeit des Gegenstands gewährleistet werden. Neben einer beschreibenden Funktion erfüllen Metaphern aber auch eine wertende, da durch die Beziehung zwischen Musikwerk und gewähltem, sprachlichem Bild eine – teils indirekte – Bewertung vorgenommen wird. (vgl. ebd., S. 278) Ganz allgemein erfüllen derartige Vergleiche oder „Vergleichsstrukturen die Funktion der Beschreibung, Bewertung, Aufdeckung von Analogien, der Auflockerung der Sprache, Ausdrucksvariation, Dynamisierung und Emotionalisierung“ (ebd., S. 279f.). Diese sprachlichen Bilder können etwa den Bereichen „belebte/unbelebte Natur“, „Mensch“, „Krieg“, „Sport“, „Gastronomie“ oder „Bekleidung“ entstammen. (vgl. ebd., S. 282)

Eine Überstrapazierung der Verwendung von Metaphern einerseits oder Fachausdrücken andererseits kann natürlich negative Folgen für die Qualität der Kritik herbeiführen, worauf etwa auch Adorno hinweist. (vgl. Adorno 1968, S. 16) Musikkritik darf sich nicht zu undurchschaubaren Metaphern und Floskeln hinreißen lassen, da sie „sich durch die Nebulosität ihrer Wendungen oft schlau gegen den Zugriff der Vernunft tarne. Was als hohes Fachwissen auftrat und den Normalleser einschüchterte, das sei doch nur eine esoterische Maske, hinter der sich ein Alltagswissen verberge.“ (Stuckenschmidt 1970, S. 80) Der Kritiker steht vor der Gefahr, in einer der romantischen Musikkritik entsprungenen Poesiesprache aufzugehen oder aber durch ein Übermaß an verwendeten Fachtermini

seine Leser auf wenige Interessierte und entsprechend Vorgebildete zu reduzieren. Dies kann man auch auf die aktuelle Pop- und Rockkritik anwenden, wenn man hier an einige Eigenschöpfungen, die sich über die letzten Jahrzehnte gebildet und etabliert haben, denkt. Ohne ein entsprechendes Wissen in einem gewissen Bereich der Pop- oder Rockmusik wird man folglich zuerst wenig von einer Kritik nachvollziehen können, die etwa von „shredding“ spricht, um einen Terminus aus dem Metal-Genre anzuführen. Auf derartige Formulierungen und deren angemessene oder eben unangemessene Verwendung wird im analytischen Teil dieser Arbeit noch genauer eingegangen.

Schließlich gilt es beim Schreiben (und eigentlich auch sprechen und diskutieren) über Musik zu beachten, nicht zu viele schon abgetragene Wortwendungen und Beschreibungen zu verwenden, wodurch sich die Qualität der Beurteilung ja nicht unbedingt steigern lässt. Döpfner spricht hier auch von einem Doppelstatus, der auch bis dato noch nicht wirklich durchdefiniert worden ist, dem des Musikers und des Literaten. Soll man als Musikkritiker beides zu gleichen Teilen sein oder muss man überhaupt beides in vollem Umfang als Befähigung mit sich bringen, um qualifiziert zu sein? Döpfner stellt in dieser Hinsicht die These auf, dass es eine völlige Gleichstellung beider Fähigkeiten in der Praxis nicht gibt. Vielmehr sei meist das musikalische Wissen oder die literarische Fähigkeit im Vordergrund, wodurch er von zwei Gattungen des Musikkritikers spricht: dem musikkundigen Journalist (Literat) und dem schreibkundigen Instrumentalist/Komponist (Musiker). (vgl. Döpfner 1991, S. 76ff.) Wiederum muss festgehalten werden, dass die Ansichten über nötige oder gegebenenfalls unnötige Stilblüten und Formulierungen in die folgende Betrachtung mit einfließen werden. Die Unterscheidung von Musikern als Journalisten oder Literaten beziehungsweise Journalisten als musikkundige Experten kann und muss auch für den Pop- und Rockbereich beachten werden, auch wenn dies in diesem Umfang hier wohl nicht geschehen kann. Soweit es biografische Informationen zu den später behandelten Autoren zulassen, kann zumindest eine kurze Anmerkung darüber vielleicht mehr Auskunft über gewisse wertende Urteile wie auch qualitative Eigenheiten der Kritiken gemacht werden, aber im Gesamten sollte dies eher als Fußnote der vorliegenden Arbeit betrachtet werden. Aber als Beispiel für einen der beiden Fälle ließe sich hier etwa der FM4-Journalist Robert Rotifer anführen, der neben Artikeln zu vorzugsweise britischer Pop- und Rockmusik auch selbst als Musiker agiert, entweder unter seinem vollständigen Namen oder nur als Rotifer. (vgl. Rotifer 2009) Beide Formen werden von Döpfner noch kurz ausgeführt, gleichzeitig aber betont, dass es sich hier für sich betrachtet um Klischees handelt, die in dieser extremen Ausformung in der Realität eigentlich nicht angetroffen werden, sondern dass es vielmehr – wenn überhaupt

derartige Kategorisierungen möglich und verifizierbar sind – zu Abstufungen zwischen diesen Polen kommt. (vgl. Döpfner 1991, S. 81f.)

Als weiteres Problem der sprachlichen Umsetzung eines musikalischen Ereignisses kann der Faktor Zeit angesprochen werden. Während Literatur und bildende Kunst mehr als statische Objekte zu begreifen sind, auf die mit einem gewissen Maß an vorhandener Zeit eingegangen werden kann, stellt Musik ein flüchtiges Objekt dar. (vgl. ebd., S. 68) Döpfner stellt hiermit die Werkkritik, bei der der Kritiker ein Konzertereignis als Anlass und Ausgangspunkt für seine Kritik verwendet, der Schallplattenkritik gegenüber. Popmusik stellt somit in Form von CD, Schallplatte, mp3 oder anderen Speicherformaten ebenso ein statisches Modell von Kunst – sofern man hier von Kunst sprechen soll oder darf – dar, dem mit ebenso viel (oder so wenig) Zeit begegnet werden kann wie etwa der Literatur. Natürlich gibt es auch hier Konzertkritiken, die sich mit dem Augenblick der Darbietung auseinandersetzen müssen, allerdings sind diese nicht von Belang für die vorliegende Arbeit. Was vielleicht eher in diesen Bereich der Zeitknappheit hineinfällt, ist die heutige Veröffentlichungsflut, mit der Musikkritiker zu kämpfen haben und die ebenso schnelle (Weiter-)Entwicklung von dem, was gerade in Mode ist. So sehr Popmusik, in welcher Form auch immer, sich oftmals als rückwärts gerichtete Entwicklung darstellt, kann auch dieses Fortschreiten zu zumindest neuen Teilerscheinungen führen, die es dem Zeitgeist entsprechend zu analysieren gilt.

Als ein kurzes Beispiel sei hier die schottische Band Franz Ferdinand angeführt, die mit ihrer selbstbetitelten Debütveröffentlichung 2004 vielerorts, also sowohl im Feuilleton von überregionalen Tageszeitungen wie auch in der (Pop-)Fachpresse, für wohlwollende Beurteilungen sorgen konnten, mit einer Musik, die ebenso von bildender Kunst wie musikalischen Einflüssen von Bands wie Joy Division, The Clash oder The Cure gekennzeichnet war. Diese Einflüsse, deren Ursprünge zu diesem Zeitpunkt größtenteils schon mehr als 20 Jahre zurücklagen, wurden mit einer der modernen Rockmusik angemessenen Produktion erweitert, wodurch das Gesamtwerk den damaligen Massengeschmack recht deutlich traf, wie auch die Verkaufszahlen und Auszeichnungen zeigten (vgl. austriancharts 2009; musicline 2009). Das Folgealbum mit dem Titel „You Could Have It So Much Better“, das nur knapp ein Jahr auf sich warten ließ, konnte zwar neuerlich aus ökonomischer Sicht überzeugen, positionierte es sich doch nochmals deutlich besser als der Vorgänger in den nationalen Verkaufscharts, wurde allerdings von Kritikern schon zwiespältiger aufgenommen, da sich innerhalb dieser kurzen Zeit eine Heerschar von musikalisch verwandten Bands in die Wahrnehmung der Musikwelt geschoben hatten (vgl. Bosse/Plauk 2005, S. 31ff.). Hinzu kommt das Fehlen von

deutlichen Unterschieden zum ersten Album wie zu den eben angesprochenen Bands. Somit lässt sich erkennen, dass bei der Beurteilung dieses Zweitwerks, das, glaubt man dem Gros der Kritiker, zwar musikalisch und künstlerisch annähernd an das Debüt heranreichen konnte, der Zeitpunkt der Veröffentlichung und das restliche, musikalische Umfeld eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Verschließt man als Kritiker die Augen vor derartigen Entwicklungen, wird es auch schwer fallen, den Stellenwert eines Künstlers oder Musikwerks entsprechend kategorisieren zu können.

Um wieder zum Flüchtigkeitgedanken von Döpfner zurück zu kommen, sei auch darauf hingewiesen, dass neben diesem Phänomen, das wie angemerkt vor allem bei Konzerten und Aufführungen von Werken anzutreffen ist, von denen ansonsten kein Tonerzeugnis in der entsprechenden Form besteht, auch die phonologische Variabilität zu beachten ist. Dieser zufolge ist schon ein Unterschied zwischen der vom Komponisten erhörten und der vom Publikum wahrgenommenen Musik festzustellen, was den Musikkritiker in eine weitere Erklärungsnotwendigkeit bringt oder vielleicht besser gesagt – in eine Rechtfertigungsnotwendigkeit gegenüber dem Komponisten. (vgl. Döpfner 1991, S. 69)

Eine mögliche Konsequenz des problematischen Verhältnisses zwischen Sprache und Musik könnte beinahe als Themaverfehlung der Kritik bezeichnet werden. An der Tatsache, dass viele Rezensionen einen sehr hohen Anteil von Passagen aufweisen, die sich mit außermusikalischen Erscheinungen und Themen befassen und nur teilweise mit dem eigentlichen Gegenstand, sieht Döpfner, „wie akut die Probleme im verbalen Umgang mit Musik offenbar noch sind.“ (ebd., S. 298) Trotzdem kommt er zu einem positiven Teilresümee:

„Noch nie war Musikkritik so verantwortungsvoll, so behutsam und bemüht in der Begründung musikalischer Werturteile. Noch nie verfolgten Musikkritiker so klare, vielfach leserfreundliche, formale Richtlinien. Noch nie versuchten Rezensenten, so unabhängig von persönlichen und modischen Vorlieben die Kriterien ihrer Bewertung offenzulegen.“ (Döpfner 1991, S. 298)

Gleichzeitig sieht er aber gerade in dieser Vorsicht eine verbesserungswürdige Situation im Musikjournalismus und verlangt wiederholt die Rückbesinnung auf das eigentliche Thema, die Musik, sowie eine, derzeit vom Leser kaum einzuholende, Kritik an der Kritik. (ebd., S. 299) Bezogen auf Internetjournalismus kann hier mittlerweile aber eine leichte Verschiebung der Gewichtung konstatiert werden, da der Leser im World Wide Web zusehends die Möglichkeit erhält, auf Texte eines Autors – und damit unter anderem auch Musikkritiken – zu reagieren. Das Verhältnis zwischen Rezipienten und Kritiker einerseits

und die Möglichkeiten von Internetjournalismus sowohl für den Kritiker als auch das Publikum werden später noch genauer behandelt.

## 7.6 Rahmenbedingungen

Führt man sich die Rahmenbedingungen eines Musikkritikers vor Augen, so fällt sehr schnell die Bedeutung der Rezipienten auf. Einerseits gilt es hier zu beachten, wer direkt von der thematisierten Musik betroffen ist oder damit in Verbindung steht, also etwa Besucher des besprochenen Konzerts, die Künstler selbst, oder aber allgemein Interessierte, die sich einem Artikel zuwenden, ohne bisher direkt mit der Musik in Berührung gekommen zu sein. Somit besteht eine Schwierigkeit für den Kritiker darin, sich nicht vollends über sein Publikum im Klaren sein zu können, da dieses nicht als eine konstante oder gar homogene Gruppe zu definieren ist. Je nachdem, welchem musikalischen Genre er sich gerade widmet, hat er es ebenfalls mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen und Voraussetzungen seitens des Publikums zu tun. Sicherlich besitzt jedes Genre oder jede Veranstaltungsreihe ein Stammpublikum, aber jenes macht nur einen Teil des Ganzen aus. (vgl. Lesle 1984, S. 14) Maus geht hier einen Schritt weiter und verknüpft Musik beziehungsweise musikalische Genres mit bestimmten Gruppen:

“Someone who makes critical judgements about music, whether as a professional critic or not, must think about music as a member of some community to which the music ‘belongs’, a community in which the music is important. [...] Further, the primary audience of critical discourse is also delimited by membership in an appropriate community. Critics write about the music of their own group, for other members of that group.” (Maus 2001, S. 670)

Geschichtlich betrachtet lassen sich hier auch Abstufungen erkennen, da etwa im Kontext der zum Massenblatt aufgestiegenen Tageszeitung mit Aktualitätsanspruch es dem Kritiker natürlich schwerer fällt, entsprechend ausreichend und qualitativ zu berichten wie dies in Fachblättern der Fall ist. Während also früher Fachblätter eine beinahe als Deutungshoheit zu bezeichnende Stellung im musikkritischen Diskurs inne hatten, kam es hier zu einer Verschiebung und damit auch Neuausrichtung des Selbstverständnisses der Kritiker einerseits und der Erwartungen der Leser andererseits. Neben dem Publikum spielen nun auch die Faktoren Zeitdruck, Platzknappheit und eine gewisse redaktionelle Abhängigkeit eine Rolle, die beachtet werden müssen. (vgl. Lesle 1984, S. 53) „In der gebotenen Eile diktiert mancher Journalist seinen Lesern eher den eigenen Standpunkt,

als daß er ihn so entwickelt, daß man seinem Artikel Materialien zur Selbstvergewisserung entnehmen könnte.“ (ebd., S. 53)

Es stellt sich damit die Frage, für wen der Kritiker schreibt. Ausgehend von einem Medium, das sich an ein breites, disperses Publikum richtet, müssten sowohl grundsätzliche Fragen erörtert, wie auch tiefer gehende Analysen getätigt werden. Letztlich bleibt aber zu hinterfragen, ob Kritiken etwa in Qualitätsmedien wirklich auch von „jedermann“ gelesen werden. (vgl. ebd., S. 60f.)

Bezüglich der Position des Musikkritikers in der strukturellen Analyse des Musiklebens bezieht sich Lesle auf Buchofer, Friedrichs und Lüdtker, die zwischen Produzenten, also den Musikern, und den Rezipienten unterscheiden und den Kritiker als professionalisierten Hörer auf der Rezipientenseite definieren. Seine Aufgabe ist es, über musikalische Qualität zu urteilen und dafür notwendige Maßstäbe zu erarbeiten und durchzusetzen. Deshalb plädieren sie auch dafür, Musikkritik als eigenen Strukturbereich zwischen Produktion und Rezeption zu betrachten. (vgl. Buchhofer/Friedrichs/Lüdtker 1974, S. 92.; zit. nach Lesle 1984, S. 63)

In dieser Hinsicht fungiert der Kritiker in eingeschränktem Maß als Repräsentant des Publikums und sollte auch für ein weniger in das Musikgeschehen involviertes Publikum als Orientierungspunkt herhalten können. Weiters gilt es natürlich das Angebot zu selektieren. In dieser Hinsicht können die Meinung und Wertvorstellungen des Kritikers auch auf die Produzentenseite abfärben, da durch die Bildung einer – extrem ausgedrückt – hörigen Leserschaft Präferenzen erzeugt werden, die von Musikern zumindest wahrgenommen beziehungsweise auch verfolgt werden. (vgl. Lesle 1984, S. 64) Wenn Lesle dies auf die ernste Musik bezieht, so könnte man eigentlich davon ausgehen, dass diese Aussage für Popmusik von noch größerer Bedeutung ist, da hier einerseits Markt und Medien enger miteinander verwoben sind und andererseits Trends und Moden recht häufig wechseln, wodurch eine Anlehnung an musikpublizistische Erwartungen nachvollziehbar erscheint. Allerdings ist zu fragen, wie weit Popmusikjournalismus von der Produktionsseite, genauer gesagt der industriellen Ausprägung von Popmusik in Form von PR-Abteilungen, Vertrieben und Plattenfirmen, ihrerseits geprägt ist. Dieser Punkt wird auch von Lesle angesprochen, wenn er sagt: „Im Gegensatz zu den wirtschaftlich und kulturpolitisch meist ziemlich ohnmächtigen Künstlern sind die professionellen ‚Verteiler‘ mehr oder minder sanktionsfähig, so daß sie Aussicht haben, Journalisten vor den Karren ihrer Interessen zu spannen [...]“ (ebd., S. 65)

## **7.6.1 Erwartungen an den Kritiker**

Lesle konstatiert hinsichtlich der Erwartungen an die Musikkritik und ihre Ausübenden zwei Hauptpositionen: einerseits wäre dies die Verantwortung gegenüber dem Publikum, womit wieder die Funktion des Vermittlers oder einer Orientierungshilfe angesprochen wäre, und andererseits jene gegenüber dem Musiker. Hierbei kann eine Kritik entweder als Anerkennung dessen, was der Künstler geleistet und geschaffen hat, gesehen werden, oder als tatsächlich kritische Betrachtung eines Werkes. (vgl. Lesle 1984, S. 77f.)

### **7.6.1.1 Seitens der Leser**

„Förderung der ästhetischen Kompetenz des Lesers“ (Lesle 1984, S. 90) wäre eine Erwartungshaltung an den Kritiker seitens seines Lesepublikums, das dadurch etwa eine Selbstkontrolle erhofft und zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Musik angeregt werden will. Des Weiteren ist auch eine Verständnishilfe hier anzuführen, um etwaige Unklarheiten bei der Lektüre beseitigen zu können. (vgl. ebd., S. 90f.) Lesle fasst die Erwartungen an Kritiker seitens des Publikums, basierend auf einer zweiwelligen Untersuchungsreihe, zusammen. Vorausgeschickt werden muss dem allerdings, dass bei dieser Untersuchung, wie auch der später noch zu thematisierenden Befragungen von Interpreten und Komponisten, Konzertkritiken im Zentrum der Aufmerksamkeit standen und nicht allgemeine Werkinterpretationen oder Schallplattenkritiken. Ein Kritiker sollte demzufolge nun Kompetenz auf seinem Gebiet vorweisen können und diese auch artikulieren – wodurch die oben schon angesprochene Selbstkontrolle der Leser herausgefordert wird. Weiters sollte er hinsichtlich eines besseren Verständnisses zwischen Werk und Publikum vermitteln, dem Leser aktuelle Informationen zukommen lassen und auf verständliche Art und Weise argumentieren. Letzteres dient auch dazu, Maßstäbe hinsichtlich der verbalen Ausformung des Musikdiskurses zu setzen beziehungsweise dies zu versuchen und hier Anregungen zu geben. Der Text sollte allgemeinen journalistischen Kriterien entsprechen und schließlich sollte der Kritiker eindeutig Stellung beziehen und sich nicht hinter dem Schutz der Objektivität verstecken, sondern diese Wertung auch als persönliche deklarieren. (vgl. ebd., S. 96)

### **7.6.1.2 Seitens der Künstler**

Hinsichtlich der Erwartungen seitens der Interpreten an den Kritiker wurde von Lesle ebenso eine zweiwellige Untersuchungsreihe durchgeführt, aus deren Ergebnissen er

folgende Schlussfolgerungen zog: der Kritiker sollte sein positives wie negatives Urteil begründen können und dabei die Subjektivität dessen nicht verleugnen. Weiters müsste er das der Interpretation zugrunde liegende Konzept näher erläutern. Bezüglich neuer Musik sollte der Kritiker eine Hilfestellung zur Einordnung im gesamtmusikalischen Kontext leisten, dabei junge Künstler ermutigen und unterstützen, ohne aber auf das eigentliche Urteil zu verzichten. Als fortlaufende Musikberichterstattung kann und sollte die Arbeit des Kritikers auch dem Künstler zur Marktübersicht dienen. Als Bezugsobjekte sind neben dem Zeitungsleser immer auch die Künstler selbst zu beachten und schließlich sollte „verständlich, informativ, triftig und brillant“ (Lesle 1984, S. 126) argumentiert und geschrieben werden. (vgl. ebd., S. 125f.) Dem anzuschließen wären die Erwartungen der Komponisten an den Kritiker. Hier ist etwa das Interesse an der öffentlichen Diskussion über Musik anzusiedeln, wobei oftmals auch eine negative Kritik in Kauf genommen wird und somit publizistische Beachtung im Vergleich zu einer wohlwollenden bis neutralen Beurteilung bevorzugt werden kann. Auch die pädagogische Funktion des Kritikers für das Publikum lässt sich erkennen, wobei etwa Urteilsfähigkeit gefördert, der Musikdialog am Leben gehalten und das Gespräch mit dem Künstler gesucht werden sollte. Der Kritiker sollte weiters einen Überblick über seinen Bereich haben und selbst künstlerische Erfahrungen vorweisen können. Auch Unvoreingenommenheit, Begeisterungsfähigkeit und pädagogische Motivation werden in diesem Zusammenhang genannt. Und schließlich sollte der Kritiker aus Sicht der Komponisten unter anderem Publikumsreaktionen beurteilen, ästhetische Konzepte beschreiben, Hintergrundinformationen vermitteln und deutlich kennzeichnen, wo objektive Reportage endet und das ästhetische und damit subjektive Ermessen beginnt. (vgl. ebd., S. 149f.)

Betrachtet man diese Punkte, die Lesle bezüglich der Erwartungshaltungen seitens der Leser und Künstler anführt, so müssen im Hinblick auf Popmusik zumindest einige Einschränkungen deutlich gemacht werden. Der Punkt die Interpretation eines Werkes betreffend und dem dabei zugrunde liegenden Konzept kann nämlich so nicht eins zu eins auf Popmusikkritik umgesetzt werden, da man es hier eindeutig mit Anforderungen an den Kritiker von ernster Musik zu tun hat und zweitens Interpretationen von „fremden“ Musikstücken, gemeinhin als Coverversionen in der Popmusik bekannt, nicht unbedingt zum Tagesprogramm gehören. Natürlich gehen Kritiker auf diese Tatsache ein und thematisieren neben der gegenwärtigen Interpretation eines Künstler auch das zugrunde liegende Original sowie dessen Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, trotz allem kommt dies bei weitem nicht in jeder Kritik vor, einfach deshalb, weil nicht jeder Künstler auf einem neuen Album oder bei einem Konzert fremde Stücke interpretiert und spielt. Kommt es aber etwa gerade bei Konzerten zu Aufführungen von fremden Werken, so

werden diese sowie deren ursprüngliche Interpreten meist hinsichtlich ihres Einflusses auf den Künstler besprochen und es steht weniger die Interpretation selbst im Vordergrund.

Die Auseinanderdivergierung der Bereiche Komposition und Interpretation, wie von Lesle vorgenommen und im E-Musikbereich der Fall, ist in diesem Maße bei der Popmusik meist nicht anzutreffen. Somit sind die Erwartungshaltungen, die oben seitens der Komponisten angeführt wurden, im Bereich der Popmusik allgemein auf den Künstler zu übertragen. Natürlich ist es auch hier der Fall, dass einige Interpreten ihre Stücke nicht selbst schreiben und wir es hier mit einem Komponisten zu tun haben, der sich im Hintergrund hält. Gerade im Bereich der kommerziell erfolgreichen Popmusik, wie sie in den Hitparaden anzutreffen ist, kann dies beobachtet werden. Diese Unterschiede haben letztlich im Popjournalismus auch zu der Differenzierung in Indie (für Independent) beziehungsweise Alternative auf der einen und Mainstream auf der anderen Seite geführt. Die ersten beiden Begriffe stehen dabei für jene Art Popmusik, die sich prinzipiell etwas abseits der Hitparaden bewegt und deshalb auch eine Alternative zum gängigen Pop-Duktus darstellen soll. Der Mainstream wiederum bezeichnet im Großen und Ganzen einfach finanziell erfolgreiche Popmusik, die meist auch von Popstars interpretiert wird. Eine Frage bezüglich der später erfolgenden Analyse könnte damit also lauten, inwieweit der Kritiker sich dem Thema widmet, ob der Interpret seine Musik selbst komponiert hat oder nur zum ausführenden Teil dieses Beziehungsschemas wird. Oder ist es vielleicht vielmehr so, dass derartige Interpreten nicht näher hinsichtlich eigener, musikalischer und kompositorischer Fähigkeiten beurteilt werden, sondern deren Interpretation der Musik vollends zum Hauptpunkt der Kritik gerät? Dies stellt im Bereich der kommerziellen Popmusik ein nicht unwesentliches Argument dar, da die Funktion der Künstler hier scheinbar weniger an deren eigenem musikalischen Schaffen im Sinne einer kreativen Bewerksstellung festgemacht wird, sondern vielmehr in der Funktion des Stars, der sich präsentiert und dessen Handlungen abseits musikalischer Ergüsse als ebenso wichtig wenn nicht essentieller dargestellt werden, aufgeht.

### **7.6.2 Rolle der Kritik in der öffentlichen Meinung**

Bezogen auf Musik wird nicht das individuelle Wissen eines Rezipienten, sondern die Kenntnisse über aktuell geltende (Vor-)Urteile vorgezogen und die Möglichkeit, jene Stereotypen anzuwenden. Je undurchschaubarer ein Musikwerk für den Hörer ist, umso mehr verlässt er sich auf öffentliche Ansichten und stellt die eigene Konfrontation beiseite. (vgl. Adorno 1992, S. 174) Vielmehr verlässt man sich auf Meinungsführer und massenmedial verbreitete Ansichten und sucht darin seine eigene Position. (vgl. ebd., S. 176)

Dies lässt aber die Frage offen, inwieweit die herrschende Kulturschicht, bestehend aus Meinungsführern und der Industrie, der Masse etwas einreden oder vielleicht besser gesagt verkaufen kann, was sie eventuell ursprünglich gar nicht wollte. Als Institution der öffentlichen Meinung fungiert die Kritik. Die Zusammenhänge zwischen Musik und der subjektiven Beurteilung durch Kritik beschreibt Adorno folgendermaßen: „Die subjektiven Reaktionen des Kritikers, die gelegentlich Kritiker selbst, um ihre Souveränität zu dokumentieren, für zufällig erklären, sind nicht der Objektivität des Urteils entgegengesetzt, sondern dessen Bedingung. Ohne solche Reaktionen wird die Musik überhaupt nicht erfahren.“ (ebd., S. 178) Als größte Gefahr besteht somit für den Kritiker nicht, sich in seiner Subjektivität zu verlieren, sondern gerade diesen Schritt möglicherweise nicht zu wagen und statt dessen in oberflächlichen und der Objektivität scheinbar geschuldeten Äußerungen zu erstarren, wodurch der kritische Prozess selbst erliegt. Herausforderungen einer anderen Art sind die Voraussetzungen, mit denen Kritiker umgehen müssen, wenn sie ihre Kritik öffentlich und folglich massenmedial vermittelt verbreiten. Somit muss immer der Einfluss dieser Faktoren – etwa Zeitungsverleger oder ähnliche – mitberücksichtigt werden. (vgl. ebd., S. 179)

Symptomatisch für die Musikkritik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint auch noch die von Rosenberg angesprochene Arbeitsauffassung, die Leser erziehen zu müssen. (vgl. Rosenberg 1970, S. 75) In den 1960er und 1970er Jahren war es vor allem im Bereich der ernsthafte Musik so, dass man sich stark gegenüber der Unterhaltungsmusik und dem dazugehörenden Bereich des Jazz abgrenzen wollte und dies auch öffentlich machte. Der Kritiker galt als Instanz des guten Geschmacks, Kritiken wurden somit höchstens zur Bestätigung eines eigenen Gedanken, nur selten aber zu neuen Gedankenanstößen herangezogen. Für Rosenberg spricht aus diesem Erziehergedanken auch der „Hochmut“ (ebd., S. 75), da man auch dem Publikum zu wenig zutrauen wollte. Dieses sei aber „vielschichtiger, weitaus differenzierter als die Kritik.“ (ebd.) Letztlich fordert er mehr Informationen seitens der Kritiker, die zwar einerseits Werke loben oder zerreißen, aber dem Leser zu wenig Belege dafür geben, wieso sie dies tun. Den Vorteil, den der Kritiker im Bereich der E-Musik (auch heute noch) gegenüber dem Großteil des Publikums hat oder zumindest haben sollte, ist das Notenlesen, folglich auch die Möglichkeit, die Partitur zu analysieren und damit den direkten Vergleich von Ursprünglichem und dann Realisiertem zu erhalten. (vgl. ebd., S. 76f.)

Trotz diesen Vorteilen des Kritikers gegenüber seinem Publikum bleibt eine durch die Gesellschaft und deren Erwartungshaltung bedingt Gefahr: „Manche musikalischen

Phänomene lösen wie Stichworte bei den Kritikern Sätze aus, an denen zwar irgend etwas dran ist, die aber, automatisiert, ausarten in den Vollzug dessen, was alle von ihnen erwarten, bedingte Reflexe kaum weniger als die der Unterhaltungshörer.“ (Adorno 1992, S. 180)

Je mehr nun für die Hörschaft neue Musikgattungen als unhörbar anmuten, umso mehr wird der Kritiker von Bedeutung für sie sein, sofern er ein gewisses Maß an Überschneidungsmöglichkeit mit seinem Publikum bereit hält und damit für die Rezipienten greifbar bleibt. Kritiker werden folglich zu einer Autorität des musikalischen Lebens. Die Voraussetzungen, um als Kritiker zu arbeiten, bleiben somit aber weiter nicht klar definierbar. Adorno geht sogar soweit zu sagen, dass journalistische Fähigkeiten in Kombination mit ausreichendem Interesse meist ausreichen und musikalische Qualifikationen insofern nicht zwingend vorhanden sind, da eine Kontrollinstanz der Kritiker ihrerseits nicht vorhanden ist. (vgl. ebd., S. 181f.) Dies gilt allerdings nicht als Idealvorstellung, sondern spiegelt lediglich die Resignationen Adornos hinsichtlich qualifizierter Musikkritik wieder. Allerdings ist auch die gegensätzliche Forderung, also jene nach einem musikalisch qualifiziertem, vielleicht sogar in der Praxis erfahrenem Kritiker, nicht wirklich als Prototyp anzusehen, da hier wiederum eine Befangenheit konstatiert werden könnte, weil persönliche Interessen, Beziehungen und Vorlieben vielleicht eine noch gewichtigere Rolle spielen, als bei nicht Musik praktizierenden Autoren. (vgl. ebd., S. 182)

Rosenberg sieht letztlich die zentralen Punkte von Kritik nicht in Meinung, Urteil, Geschmack oder dem Versuch, sich der Objektivität anzunähern, sondern vielmehr darin, Kunst und den Kunstbetrieb aufgrund gesellschaftlicher und politischer Positionsnahme einzuordnen, ob die Kunst also positiv, negativ oder neutral mit dem herrschenden System umgeht. Am kritischsten sollte man sich seiner Meinung nach dem Kunstbetrieb selbst nähern, um sich auf lange Sicht als Kritiker nicht selbst davon vereinnahmen zu lassen und somit die kritische Distanz und den Blick für das Wesentliche zu verlieren. (vgl. Rosenberg 1970, S. 72f.) Ähnlich argumentiert Braun, wenn er konstatiert, dass jegliche organisatorischen Probleme hinsichtlich Musik auch als politische aufgefasst werden können. Anfang des 20. Jahrhunderts ging es etwa vornehmlich darum, wie die Gesellschaft mit Musik umging und wie ihr Verhältnis zur Musik war. (vgl. Braun 1972, S. 133) Ähnliches ist auch heute zu beobachten, etwa wenn in Rezensionen Bündnisse zwischen Plattenfirmen und Konzertveranstalter thematisiert und kritisch hinterfragt werden. Aber auch, und hier kommen wir auf die Organisationskritik zurück, das Medium der Musik selbst wird thematisiert, konkret und sehr differenziert seit der Popularisierung von elektronischen Speichermedien. Diese Diskussion, die sich um die Jahrtausend-

wende rund um das Musiktauschportal Napster entfacht hat, bietet mittlerweile ja unterschiedlichste Ansätze und Nebenarme, etwa die ganz allgemeine Frage nach dem Wert eines Musikstücks.

## 7.7 Musikkritik im World Wide Web

„Auch der Internet-Journalist steht vor der Aufgabe, Themen und Inhalte mit den technischen Möglichkeiten des Internet zu verbinden. Das World Wide Web eröffnet ein ganzes Panorama neuer Möglichkeiten, Sprache zu gestalten, andere Ausdrucksformen und Lesegewohnheiten zu entwickeln – bis zum Abschied vom Text, hin zu einer Design-Kombination aus Foto, Ton, Video und Animation.“ (Meier 2002, S. 24)

Das Internet ermöglicht ganz allgemein für jede Form des Journalismus einen schnelleren Kommunikationsablauf sowie eine ständige Aktualisierung von bereits geschriebenen und veröffentlichten Texten, was oftmals im Konflikt zu den bisweilen aufwändigen Gestaltungsmöglichkeiten steht. Hier muss man sich die Frage stellen, wie weit man mit Informationen am Puls der Zeit arbeiten will und trotzdem optisch und insgesamt technisch ansprechend bleiben kann. Weiters verfügt man über eine große Menge an zur Verfügung stehendem Speicherplatz, darf gleichzeitig aber den Leser mit einem „Zuviel“ an Information nicht überfordern beziehungsweise verwirren. (vgl. ebd., S. 25) Was diesen optischen Bereich betrifft, so hat sich aber spätestens seit der erfolgreichen Etablierung von Weblogs<sup>2</sup> ein recht einfach gestaltetes, optisches Ideal bei Informationsangeboten durchgesetzt, die mehr auf Nutzerfreundlichkeit und schnelle Seitenaufrufe fokussieren als auf ein überladenes Erscheinungsbild. Zugleich kann man verschiedene Textformate im Internet unterscheiden: Print-zu-Internet-Medien, wobei Texte aus den Printmedien in zeitlich variabler Reihenfolge (früher, später oder etwa gleichzeitig) eins zu eins im Online-Angebot des Mediums zur Verfügung gestellt werden; reine Internetmedien (Weblogs, etc.); und Cross-Media-Publishing. (vgl. Hufner 2005, S. 290) Für die hier zu analysierenden Kritiken wird nur der zweite Bereich essentiell sein, da es ja auch um den direkten Vergleich zwischen klassischen Printmedien und den reinen Onlineangeboten gehen soll. Deswegen wäre es auch kontraproduktiv, online abrufbare Texte von herkömmlichen Printmedien für den Bereich der Kritik im World Wide Web bei der Analyse zu berücksichtigen.

---

<sup>2</sup> Weblogs können zwar auch ein Anwendungsfeld für Musikkritik darstellen, werden in dieser Arbeit aber nicht weiter berücksichtigt. Hier sei nur auf Armbrorst (2006) für nähere Informationen zu Weblogs und deren Bedeutung für Journalismus verwiesen.

Online-Medien sind in erster Linie Selektionsmedien, sprich der Rezipient selbst kann aktiv ins Geschehen eingreifen und sich die gewünschten Informationen suchen. Bezüglich der technischen Gegebenheiten sind dabei laut Meier sechs Punkte besonders zu beachten: einzelne Textbausteine oder Informationseinheiten können untereinander per Links verbunden werden (Hypertext); der Computerbildschirm (Interface) stellt die Schnittstelle zwischen der Information und dem Leser dar; wie schon zuvor erwähnt besteht die Möglichkeit der ständigen Aktualisierung, wodurch teilweise auch alte Informationen (je nach Handhabung) komplett geändert werden oder tatsächlich verschwinden und von der neuen Information überschrieben werden; es besteht die Möglichkeit der Individualisierung und Personalisierung von Information; Verbindung von Text, Ton, Bild und Video (Hypermedia); außerdem ist ein Rückkoppelungskanal (meist) vorhanden, entweder durch die Bereitstellung einer E-Mail Adresse, einer Kommentarfunktion beim jeweiligen Artikel oder eigens eingerichteten Diskussionsforen. Dabei wird Interaktivität zur „Mensch-zu-Mensch-Kommunikation“ (Meier 2002, S. 28). (vgl. ebd., S. 27f.) Betrachtet man nun die inhaltlichen Aspekte, so unterscheidet sich die Musikkritik im Internet nicht von jener in den Printmedien. Neue Anwendungs- und Gestaltungsmöglichkeiten ergeben sich hier hauptsächlich durch die technische Entwicklung. (vgl. Hufner 2005, S. 299) Besonders die Verwendung von Hyperlinks, die Kommentarfunktion sowie die Verbindung von Wort, Ton und Video ist für den Bereich der Musikkritik im World Wide Web von großer Bedeutung, da der Kritiker nun nicht mehr bloß auf seine eigenen sprachlichen Ausführungen und Möglichkeiten angewiesen ist, sondern dem Rezipienten – also auch jenen, die das Objekt bisher noch nicht rezipieren konnten – die Musik selbst liefern kann, etwa direkt eingefügt in den Artikel oder in Form eines Verweises. Zusätzlich können Informationen, die vielleicht nicht essentiell für den Artikel selbst sind, auch in Form von Links für interessierte Rezipienten zur Verfügung gestellt werden.

Reine Internetmedien funktionieren prinzipiell wie herkömmliche Magazine, sind aber eben nur im Internet zugänglich und werden sonst in keiner Medienform veröffentlicht. Vorteil hierbei ist, dass der Autor (prinzipiell) völlig freie Hand bei der Gestaltung seines Textes hat, etwa was die Länge betrifft. Während bei Printmedien ein Blattspiegel eingehalten werden muss, kann man als Kritiker im Internet seinen Gedanken freien Lauf lassen. Man kann beobachten, dass Musikjournalisten, die ansonsten fest bei einer Tageszeitungen oder einem Magazin angestellt sind, auch zusätzlich eine Internetpublikation anbieten, etwa einen Weblog, wie es nun auch der Standard-Musikredakteur Karl Fluch macht (vgl. Fluch 2010). Durch die Kommentarfunktion eröffnet sich hier eine neue Kommunikations- und Reaktionsmöglichkeit für den Rezipienten, der nun schneller als bei Printmedien auf den journalistischen Output reagieren kann. Natürlich ist damit nicht

gewährleistet, dass es auch zu einem Kommunikationsablauf kommen muss. Speziell bei größeren Medienangeboten, die durch ihre Bekanntheit ein Mehr an Leserschaft generieren, kann dies nicht gewährleistet werden. Viel wahrscheinlicher ist dabei eine Diskussion unter den Lesern im Rahmen der Kommentarfunktionen von Websites und Weblogs. (vgl. Hufner 2005, S. 291ff.) Aber die Möglichkeit zum Meinungsaustausch, auch unter den Rezipienten, besteht dadurch vielleicht in einer direkteren Form, als es klassische Leserbriefe bei Tageszeitungen oder Musikmagazinen ermöglichen. Dass der Meinungsaustausch via Online-Medien auch für die Printmedien verstärkt von Bedeutung ist, zeigt etwa auch das Magazin Visions, das mittlerweile regelmäßig Beiträge aus den Foren des eigenen Online-Auftrittes in die Leserbriefseite integriert (vgl. etwa Visions 201, Dez. 2009, S. 6).

## 8. Popjournalismus

Bisher wurde die Musikkritik aus einem recht allgemeinen Winkel mit besonderer Berücksichtigung der klassischen Kritik betrachtet. Die immer wieder eingebrachten Vergleiche zur kritischen Auseinandersetzung mit Popmusik sollen nun vertieft werden, indem dem Popjournalismus als eigenem Feld begegnet wird. Hierzu wird wiederum die historische Entwicklung des Bereichs sowie eine weitere definitorische Annäherung an das, was Pop im allgemeinen Sinne und besonders im musikalischen Bereich bedeutet, vollzogen werden. Die Kritikerrolle wird teilweise neu zu bestimmen sein. Abschließend werden Musikmagazine und die Popkritik im Internet auf Basis bisheriger Arbeiten zu diesen Themen in den Fokus gerückt.

### 8.1 Historische Entwicklung

Anschließend an die Überlegungen zur Geschichte der Musikkritik in Kapitel 7.3 soll hier nun versucht werden, die Entwicklung der Popmusikkritik zu durchleuchten. Der Beginn der modernen Popmusik wird mit Mitte der 1950er Jahre angenommen, zu einer Zeit also, in der in den USA gerade Rock'n'Roll und Elvis Presley prominent wurden. Vor allem konnte zu dieser Zeit aber, neben der Verbreitung der Musik, auch eine neue Form der Jugendkultur beobachtet werden, die sich etwa in Form von eigener Kleidung und Sprache niederschlug. Dies war auch ein Grund dafür, dass die Jugendkultur mit als ökonomischer Faktor betrachtet wurde und an Bedeutung gewann. (vgl. Büscher 2005, S. 7)

In diesem Zusammenhang kann auch der Beginn der Berichterstattung sowohl über das musikalische als auch subkulturell und gesellschaftlich immer bedeutendere Phänomen des Pop datiert werden. Büscher legt sich in den einleitenden Worten zum Sammelband „Popjournalismus“ (2005) hier aber betont nicht fest, weder auf eine Jahreszahl noch auf eine Urform des Popjournalismus und attestiert lediglich, dass sowohl Musik als auch der Journalismus sich über die Jahre immer mehr gewandelt und spezialisiert haben. Wichtig erscheint aber seine Bemerkung, dass man folglich nicht von *einer* Form des Popjournalismus oder der Popkritik sprechen kann, da auch diese Begrifflichkeiten bisher nicht klar definiert worden sind, auch aufgrund des relativ großen Themenbereichs, der durch Pop subsumiert wird. (vgl. ebd., S. 7) Ähnlich wie Döpfner, für den sich im anglo-amerikanischen Sprachraum die Popmusikkritik schon recht früh einen relevanten Stellenwert erarbeiten konnte (vgl. Döpfner 1991, S. 207), sehen es auch die Autoren von „Rock

Criticism from the Beginning" (2005), da aufgrund historischer Entwicklungen die speziell in Europa anzutreffende, strikte Trennung zwischen Hochkultur und Populärkultur etwa in Amerika nie in einer derart starken Form aufgetreten sei. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 1) Im Folgenden wird hier das Feld der Rockkritik unter einem historischen Fokus von 1960 bis heute betrachtet und analysiert. Im Fokus steht dabei nicht so sehr eine geschichtliche Abhandlung, als eine Betrachtung von wegweisenden Journalisten, die auf die eine oder andere Art und Weise wichtig waren oder sind, und unter welchen Voraussetzungen ihre Errungenschaften möglich waren. (vgl. ebd., S. 52) Wichtig aus diesem Bereich erscheint speziell die Abhandlung über Rockjournalismus der letzten 20 Jahre, da auch hier die Entstehung von aktuell noch produzierten Magazinen festgemacht werden muss. Natürlich sind die Entwicklungen der Jahrzehnte davor als Bedingung und Voraussetzung für diese Publikationen anzusehen, doch scheint es für eine Betrachtung von aktuell rezipierbaren Texten und der Frage nach der qualitativen Einschätzung nicht von unmittelbarer Bedeutung zu sein, die komplette geschichtliche Entwicklung eins zu eins nachzuvollziehen. Vor allem auch deswegen, weil Lindberg et al. sich auf Rockjournalismus als eigenes Feld beziehen, während hier im allgemeinen populärer Musik, also mitunter auch Folk, Pop, Hip Hop und möglicherweise andere Genres in die Analyse miteinbezogen werden können. Die Vorgaben hierzu sind rein aus den publizierten Artikeln der ausgewählten Organe abzuleiten.

Während in der Mitte des letzten Jahrhunderts noch die Frage dominierte, ob und inwiefern Popmusik als Unterhaltung akzeptierbar war, konnte man circa ab 1960 festhalten, dass sich diese Diskussion in eine andere Richtung bewegte. Nun galt es der Frage nachzugehen, in wiefern Popmusik mehr als nur Unterhaltung sein könnte, vielleicht teilweise sogar in Richtung einer eigenen Kunstgattung anzusehen sein sollte. Zu dieser Zeit war besonders Rockmusik noch fester Bestandteil einer Gegenkultur, die sich aber auch mit Ende der 1960er Jahre mehr oder weniger in unterschiedliche Bewegungen verlor, womit auch die Musik selbst in der zeitgenössischen Kultur aufging. (vgl. ebd., S. 330) Während in der Entstehungsphase von populären Jugendkulturen, die sich etwa der Rock- und Popmusik als Stil-Charakteristika bedient hatten, keine strikte Trennung dieser „beiden“ Erscheinungsformen vorgenommen wurde, so änderte sich dies im Laufe der 1960er Jahre. Pop wurde nunmehr als Mainstream und somit nicht mehr der subkulturellen Bewegung zugehörig definiert. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch professionelle Rockkritik als Ort der seriösen Konfrontation mit musikalischen Ausprägungen der Jugendkulturen. Auch bis dahin schon etablierte Popmusikmagazine wie der britische New Musical Express (NME) entdeckten nun Rock als Themenbereich, während sich in Deutschland etwa das Wochenmagazin Sounds im Zuge dieser Differenzierung

gänzlich der Rockmusik, auch in progressiven Ausprägungen, und somit der neuen Alternative zum Mainstream-Pop verschrieb. (vgl. Baacke 2007, S. 90f.)

Mitte der 1980er Jahre waren zwei unterschiedliche Positionen, die von Musikjournalisten eingenommen wurden, auffällig. Einerseits gab es, wie in den Jahrzehnten zuvor, ernst gemeinte Auseinandersetzungen sowohl mit der Musik als auch mit den Künstlern, wenn auch auf einem nicht ganz so extremen Level wie die Erwartungshaltung an subversiven Ideen betraf. Andererseits wurde populäre Musik immer mehr als das angenommen, was der Ausdruck prinzipiell auch meinte: die Unterhaltungsfunktion wurde in den Mittelpunkt gerückt und eine immer oberflächlichere Auseinandersetzung mit Popmusik im Allgemeinen war die Folge. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 261) Eine Professionalisierung von Rockkritik konnte mit Mitte der 1980er Jahre beobachtet werden, zu einem Zeitpunkt, als auch immer mehr Tageszeitungen sich dieser Thematik annahmten. (vgl. ebd., S. 265) Kurz sei hier auch auf die Rolle weiblicher Kritiker hingewiesen, die in Folge der Punkbewegung in den 1980er Jahren vermehrt in dieser Profession anzutreffen waren. Bis heute sind weibliche Kritiker aber deutlich in der Unterzahl, wobei aber auch der Aufgabenbereich divergent ist. (vgl. ebd., S. 20f. sowie S. 266f.)

Bezüglich einer politischen Funktion von Popmusikjournalismus lässt sich sagen, dass etwa in den 1980er Jahren Fachmagazine in Großbritannien sehr wohl gesellschaftspolitische Themen angesprochen und meist eine politisch links zu positionierende Sicht eingenommen haben. In den folgenden Jahren war aber speziell in England ein Wechsel der politischen Einstellung von Rockjournalisten bemerkbar. (vgl. ebd., S. 266ff.) Wichtig erscheint hier aber die Tatsache, dass sich Popmusikjournalisten im Allgemeinen sehr wohl kritisch zu tagespolitischen Themen geäußert haben, dies aber verständlicherweise hauptsächlich in längeren Artikeln und nicht in den Rezensionen selbst der Fall war.

In den 1990er Jahren und zu Beginn des neuen Jahrtausends wurde neben Artikeln in Tageszeitungen und Magazinen vermehrt auch wieder auf das Buch als Vermittlungsmedium für Rock- und Popkultur zurückgegriffen. Dies hatte auch zur Folge, dass einige historische Abhandlungen über Rock- und Popmusik sowie Sammelbände verschiedener Autoren erschienen. (vgl. ebd., S. 278)

Ein Wachstum an monatlichen Musikmagazinen war zu dieser Zeit ebenfalls bemerkbar. Wirtschaftliche Gründe dafür waren etwa die Tatsache, dass die Werbeindustrie nun auch ein Interesse an der jugendlichen Zielgruppe hatte – vor allem wären dies die Plattenindustrie, Mode, sowie Getränke- und Tabakfirmen. Weiters wurden die Zielgruppen

deutlicher voneinander abgetrennt. Einerseits gab es Nischen für die diversen Genres und andererseits wurde gemäß dem Alter unterschieden, wodurch sich mehr Möglichkeiten für verschiedene Magazine und ihre jeweiligen Zielpersonen ergaben. Und schließlich war Rock- und Popmusik im gesellschaftlichen Leben soweit integriert, dass man Artikeln darüber in den unterschiedlichsten Magazinen und Publikationen begegnen konnte. In England konnte zu derselben Zeit auch ein Verschwinden der davor marktbeherrschenden Wochentitel – als *inkies* bezeichnet – bemerkt werden. (vgl. ebd., S. 300f.)

## 8.2 Was ist Pop?

Betrachtet man nun den Bedeutungszuwachs, den Popmusik und in weiterer Folge auch Popjournalismus in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, so gilt es erneut zu fragen, was man unter diesem Begriff überhaupt versteht. In Kapitel 6.1 wurde Populäre Musik zwar schon kurz definiert, nun soll aber noch deutlicher der schwer fassbare Charakter dieses Begriffs herausgearbeitet werden, vor allem unter Berücksichtigung von Pop im Rahmen eines kritischen Journalismus.

„Pop versteht sich [...] im wesentlichen als weit gefaßter, musikzentrierter Traditionsbegriff, der sich in Bezug auf die Hervorbringungen dieser Tradition einerseits als Einbindung in einen spezifischen, manchmal nur sozial definierten Vollzugskontext und Erwartungshorizont, andererseits als *conditio sine qua non* der jeweiligen ästhetischen Realisation greifen lässt. Als Pop soll hier also schlicht gesagt einfach alles das gelten, was sich aus dem ursprünglichen Pop, dessen Wiege als Jugendkultur irgendwo in den frühen 50er Jahren stand, genetisch herleiten läßt; also in letzter Konsequenz auch Erscheinungen, die mit dem Ausdruck des ursprünglichen Pop faktisch nichts mehr gemein haben [...].“ (Ullmaier 1995, S. 9)

Wittenberg beschreibt in seinem Essay den Großteil der heutigen Popkultur als „eine Ansammlung von Zumutungen“ (Wittenberg 2005, S. 22). Dies erscheint einerseits etwas radikal wenn nicht gar überheblich, trifft aber einen gewissen Punkt, der durch den etablierten Popjournalismus, egal ob dies nun im Feuilleton oder in einem Fachmagazin passiert, eigentlich gestützt wird. Betrachtet man die Berichte über populäre Kultur, so wird meistens ein guter Teil dessen, was diese Kultur vor allem ökonomisch ausmacht, ausgeklammert. So wie früher seitens der etablierten E-Musik nur mit verächtlichem Blick auf die populären Ausprägungen der Unterhaltungsmusik geblickt wurde, so scheint es nun in diesem Bereich des Populären selbst zu unterschiedlichen Abgrenzungen und Gewichtungen zu kommen. Populär bedeutet logischerweise nicht sofort trivial, aber

insgesamt ist der Begriff vielleicht einfach zu weit, um damit etwa im wissenschaftlichen Bereich eindeutig hantieren zu können.

Was ist also Pop? Der Bereich, in dem sich diese Untersuchung bewegt, wird definiert durch jene Art der Popmusik, die ihre Anerkennung durch Berichterstattung in Feuilleton und Fachpresse erhält. Natürlich ist auch dies ein sehr weit gefächertes Spektrum. Ist populäre Musik nicht eigentlich alles von Mozartmelodien, die als Handyklingeltöne verwendet werden, bis zu Schlager und Volksmusik, die in Regionalradios sich reger Beliebtheit erfreuen? Hier lässt sich erkennen, wie schwierig es sein kann, Popmusik klar zu definieren. „Avantgarde und Mainstream sind schwer unterscheidbar, so daß auch im Popsektor aufrecht erhaltene Stilabgrenzungen immer beliebiger werden, Spielmaterial des Durchgangs.“ (Baacke 2007, S. 215) Da sich diese Arbeit nicht primär um die Musik selbst drehen wird, sondern um ihre journalistische Aufarbeitung, erscheint es nur konsequent, Popmusik über diesen Weg greifbar zu machen. Wittenberg argumentiert auf ähnliche Weise, wenn er sagt, dass „Musik- und Kulturjournalismus [...] sich mitunter auch mit dem auseinander[setzen], was die gemeine Volksseele so umtreibt, doch gilt dies noch weniger für die Popmagazine, [...], als für das klassische Feuilleton.“ (Wittenberg 2005, S. 22) In den von ihm angesprochenen und mitunter auch hier zu analysierenden Magazinen wie Spex oder Visions wird diese Unterscheidung zwischen dem, was gemeinhin als populäre Musik bezeichnet wird und der tatsächlich als Popmusik aufgefassten und behandelten Gattungen durch eine klare Grenzziehung verdeutlicht. Es findet die Unterscheidung zwischen Subkultur und Mainstream statt. (vgl. ebd., S. 23) Auch hier scheint es wieder etwas problematisch, mit derart allgemeinen Begrifflichkeiten zu argumentieren, ist es doch teilweise zu erkennen, dass Künstler, die aufgrund ihrer Bekanntheit und ökonomischen Relevanz zwar einerseits schon dem Mainstream zugerechnet werden müssten, trotzdem von diesen Magazinen mit ausreichend Platz portraitiert werden. Dies ist aber kein Widerspruch in sich, da es eigentlich nur dann geschieht, wenn Künstler im Laufe ihrer Karriere diesen Stellenwert erreichen. Folglich wurden sie schon vor ihrem kommerziellen Durchbruch von diesen Magazinen beachtet.

Um zum ursprünglichen Gedanken zurückzukommen, zu der Abgrenzung von Subkultur und Mainstream, also auch zwischen dem jeweiligen Magazin und dem *Rest*, stellt sich die Frage, aufgrund welcher Faktoren dies geschieht. Sind dies ästhetische, politisch-gesellschaftliche oder kulturelle Gegensätze, die zum Ausdruck gebracht werden sollen? Wittenberg sieht hier keine eindeutige Antwortmöglichkeit. (vgl. ebd., S. 23) Vielleicht wäre hier aber anzumerken, dass es sowohl ein spezieller Gesichtspunkt wie auch eine Mischung aller Ansätze sein kann.

Wie gestaltet sich nun Popjournalismus, worum handelt es sich hier genau und welche Themen stehen bei der Berichterstattung im Mittelpunkt? Im Unterschied zu der Bezeichnung Musikjournalismus lässt sich der Begriff Pop nicht nur auf rein musikalische Phänomene beschränken. In dieser Hinsicht unterscheidet auch Jacke zwei Auffassungsmöglichkeiten. Einerseits Popjournalismus als Spielart von Popliteratur, was zur Folge hat, dass diese Form des Journalismus nicht entlang den althergebrachten Linien Faktentreue und Objektivität operieren muss, sondern auch Unwahrheiten erzählen darf, solange der Leser dies unterhaltsam findet. Pop wird folglich als etwas Subversives betrachtet, das mit herrschenden Regeln bricht. Dem entgegen zu halten wäre die Auffassung von Popjournalismus als journalistische Bearbeitungen von Popkulturdesideraten, also auch die Sichtweise, die bezüglich dieser Forschungsarbeit gewählt wurde. Ein wesentlicher Bestandteil der Popkultur ist ja deren musikalische Ausprägung. Dies hat allerdings nicht zur Folge, dass Journalismus über Popmusik und Popkultur nicht auch die Form der oben genannten Popliteratur annehmen kann. Vielmehr geschieht hier die Differenzierung des Beobachtungsfelds über eine inhaltliche Schiene und nicht über die rein stilistische. (vgl. Jacke 2005, S. 49f.) Einerseits folgt Popmusikjournalismus somit nicht gänzlich den Gesetzen des klassischen Nachrichtenjournalismus, ist andererseits aber klarerweise nicht komplett unabhängig davon zu betrachten. Auch in diesem Bereich ist die Trennlinie wahr/falsch ein konstituierendes Merkmal von journalistischer Qualität. (vgl. ebd., S. 58)

Die Faszination von Pop in jeglicher Form für Medien erklärt Jacke mit einer doppelten Bedeutungszuschreibung. Einerseits ist Pop subversiv und versucht mit gängigen Traditionen zu brechen oder zumindest diese in ein neues Licht zu setzen, andererseits ist Pop – zumindest mittlerweile – im Mainstream, also in der Massenkultur angekommen. Somit soll also „Popkultur verstanden werden als der kommerzialisierte gesellschaftliche Bereich, der Themen industriell produziert, medial vermittelt und durch zahlenmäßig überwiegende Bevölkerungsgruppen – egal welcher Schicht oder Klasse zugehörig – mit Vergnügen genutzt und weiterverarbeitet wird.“ (ebd., S. 51) Popkultur wird damit recht allgemein definiert, wodurch allerdings möglichst viele verschiedene Teilbereiche einbezogen werden sollen. Pop ist schließlich mehr als die rein musikalische Ausprägung, die gemeinhin unter dem Begriff verstanden wird. (vgl. ebd., S. 50f.) Aber auch wenn dieser Definitionsversuch recht breit gefasst ist, so sind die wesentlichen Punkte auch für Popmusik zutreffend. Vor allem die Schlagworte *medial vermittelt*, *industrielle Produktion* und *Vergnügen* sind zu berücksichtigen.

### 8.3 Popkritik

Die traditionelle Art des Popjournalismus stellt das Feature dar. Hier bietet der Text meist sowohl Hintergrundinformationen zum behandelten Künstler, als auch ein Interview und einige Sätze zur aktuellen Veröffentlichung. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 19) Diese Form ist sowohl in spezialisierten Musikmagazinen wie auch im Feuilleton anzutreffen. Popkritik muss nun folglich als ein Bestandteil des größeren Bezugsrahmens Popjournalismus gesehen werden. Im Unterschied zu anderen Arten der Kunstkritik hat diese allerdings mit einigen Vorurteilen zu kämpfen. “[R]ock and pop criticism has not exactly constituted itself as a major critical practice to be taken seriously in the way that drama and film theory have been” (Redhead 1990, S. 95) Ein Grund dafür sei die relativ kurze Entwicklungsdauer dieses kritischen Genres seit dem zweiten Weltkrieg, außerdem ergeben sich zumindest im internationalen Vergleich Unterschiede was die Ausdifferenzierung eines professionellen Grades betrifft. Während seit den frühen 1980er Jahren zunehmend auch die traditionelle Presse in Form von Journalen und Tageszeitungen auf Popmusik als Thema für eine kritische Betrachtung gestoßen ist, haben zur selben Zeit Musikmagazine ein Problem mit ihrem Feld. Es stellt sich die Frage, wie man ein eher flüchtiges Phänomen, das zu einem guten Teil selbst mitproduziert wird, angehen soll, ohne die Leserschaft einerseits durch einen zu theoretischen Zugang abzuschrecken oder sie andererseits durch Oberflächlichkeit und mangelnde Tiefe zu langweilen. (vgl. ebd., S. 95f.)

Im Diskurs selbst wird von den Kritikern oft ein Gefälle dargestellt, ähnlich wie es ganz grundsätzlich beim Vergleich von Kunstmusik und Popmusik (als Gesamtphänomen) vorhanden ist. Hierbei nimmt Rockmusik als wünschenswerte und im Ansatz auch künstlerisch ambitionierte Ausdrucksweise den höheren Stellenwert ein im Gegensatz zur „herkömmlichen“ Popmusik, die bestenfalls als reine Unterhaltung oder Hintergrundkulisse betrachtet wird. (vgl. ebd., S. 98)

Die Rezension gilt gemeinhin als die atypische Erscheinungsform von Popkritik. Allerdings muss ebenso wie beim klassischen Musikjournalismus darauf hingewiesen werden, dass jegliche Diskussionen oder jedweder Diskurs über beispielsweise Musik, also in dieser Form auch Interviews oder sonstige, journalistische Artikel, in diesen Bereich fallen können. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 11) Dadurch, dass der Kritiker im Gegensatz zum Rest der Hörerschaft in einer exponierten Position, also im öffentlichen Diskurs, ermöglicht durch eine (massen-)mediale Publikation, über seine Ansichten berichten kann, muss er seine subjektiven Empfindungen in Worte fassen und das behandelte

Genre genau untersuchen. Maßgeblich gefordert wird dabei eine nachvollziehbare Argumentation und Klassifizierung der kritisierten Objekte, zumindest im Idealfall. (vgl. ebd., S. 13) Unterschieden werden hier zwei grundlegende Möglichkeiten, sich als Kritiker einem Objekt zu nähern. Einerseits der Bereich der „impressionist subjectivity“, wo versucht wird, dem Objekt in einer entsprechenden Form entgegenzukommen und es sogar zu imitieren, wodurch im weitesten Sinne ein literarisches Äquivalent entstehen kann, und andererseits die „committed objectivity“, wobei der Kritiker durch eine Art Antwort auf das Objekt versucht, es zu zerlegen und zu deuten, um es einer breiten Rezipientenschaft zugänglich zu machen. (vgl. ebd., S.13f.)

Gemäß Abrams können nun vier Typen von Kritiken unterschieden werden: „mimetic criticism“, der zwischen realer und dargestellter Welt vermitteln will; „pragmatic criticism“, welcher sich auf hervorgerufene Effekte bezieht; „expressive criticism“, wobei der Urheber des Werks inklusiver seiner biografischen und sozialen Hintergründe im Mittelpunkt steht; und „objective criticism“, der auf die dem Werk zugrunde liegende und immanente Bedeutung fokussiert ist. (vgl. ebd., S. 14)

Kritik im heutigen Feld der Massenkommunikation kann aber auch aus einer anderen, weniger auf journalistische Qualität ausgerichteten Sichtweise beschrieben werden. „Eine erfolgreiche Kritik ist nun keine mehr, die überzeugt und revolutionäre Kräfte der Veränderung freisetzt, sondern eine, die Quoten, Leseraten, Zitationen, Image oder Aufmerksamkeit bringt – und mittlerweile eben auch zum Teil deswegen veröffentlicht worden ist.“ (Jacked/Jünger 2006, S. 88) Diese Bedeutung der Kritik ist auch bei einer Analyse der journalistischen Qualität immer mitzudenken, da sich hier auch neue Argumentationslinien offenbaren können. Die Frage wird in diesem Zusammenhang sein, ob das eigentliche Thema der Kritik, nämlich die Musik, trotz allem in einer entsprechenden Art und Weise zur Geltung kommt oder ob diesen neuen Belangen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit von Popkritiken bezieht sich wiederum auf deren primäres Objekt der Betrachtung:

„In den Feldern der Popkultur kann man die [...] Arten von Kritik besonders gut differenzieren: Mikropolitisch sind dies Kritiken an popkulturellen Medienangeboten (CD, DVD etc.), mesopolitisch Kritiken an einzelnen Phänomenen (Punk, Grunge, TwoStep etc.), markopolitisch Kritiken an der Gesellschaft (New Economy, Spaßgesellschaft etc.). Dementsprechend funktionieren auch die Effektivitäten, die CD-Kritik wird die Gesellschaft eben nicht verändern, aber den Geschmack der

Einzelnen und den Kontostand der Anderen usw. Zudem sind alle Ebenen im ständigen Fokus von Wirtschaft und Trendforschung, weshalb sich um sie herum Kritikindustrien ausgebildet haben [...].“ (Jacke/Jünger 2006, S. 88)

Jacke und Jünger thematisieren in ihrem Text auch die Rolle der Kritik als Platz für eine Reflexion des Kritikers mit der eigenen Funktion und deren Ausübung. Sie attestieren der CD-Kritik, dass es diese eben nicht erlaube, eigene Positionen und Begründungen „beobachten, kontextualisieren, einordnen und ebenfalls kritisch reflektieren“ (ebd., S. 89) zu können. Demgegenüber bietet ihrer Ansicht aber gerade das Internet diese Möglichkeit sehr wohl, da Platz hier zumindest vordergründig keine beschneidende Rolle spielt. (vgl. ebd., S. 89)

Als zentrale Punkte der Rockkritik soll abschließend noch folgendes wiederholt werden: „[T]he question of social relevance beyond immediate political issues, the question of the relationship between individual artists and a relevant community, and the questions raised by the notion of a specific rock aesthetic“ (Lindberg et al. 2005, S. 331), wobei es am Kritiker lag und liegt zu entscheiden, welchem Punkt er mehr Gewicht einräumt und aus welchem Blickwinkel er folglich seinen Zugang zum Objekt wählt. (vgl. ebd., S. 331)

### **8.3.1 Rolle und Funktion des Popkritikers**

Als eine maßgebliche Aufgabe sehen Rockjournalisten mittlerweile mehr die Konstruktion eines so vollständig als möglichen Bildes des Musikers als eine Interpretation oder Kritik des musikalischen Schaffens an. Somit ist man hier wieder sehr nahe an den Anforderungen des objektiven Journalismus, der auch den Autor selbst nicht in den Vordergrund rücken soll. Speziell im amerikanischen Kritikerkreis kann neben dieser teils betont zurückhaltenden Position aber auch eine etwas unkonventionellere Rolle beobachtet werden, bei der durch einen lockeren Schreibstil oder Verwendungen von Flüchen ein sehr jugendlicher Duktus an den Tag gelegt wird, der mitunter auch sehr polarisierend wirken kann. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 274ff.)

Die Rolle des Popkritikers lässt sich auch wie folgt beschreiben:

„[I]n an increasingly global world where electronic media are taking over from the press, the critic’s role as an intermediary or guide not only persists (though no one knows for how long) but has even extended into new, popular cultural areas of the consumers society, in which critics operate as experts whose task it is to cultivate a

reflexive attitude, develop a language fit for the subject and pass judgments on behalf of their audience.“ (Lindberg et al. 2005, S. 3)

Die Rahmenbedingungen für Popmusikjournalisten sind prinzipiell dieselben wie für jeden Journalisten, etwa die Anforderungen und Erwartungen des Medienunternehmens und der Leser und das Umgehen mit Platz- und Zeitknappheit. Zusätzlich dazu kommen genrespezifische Faktoren, wie das Wissen über Popkultur und deren Trends, aktuell wie historisch, Einblicke in das Wirken der Musikindustrie, Einschätzung der Leserinteressen sowie ein Überblick über Konkurrenten und Mitbewerber in diesem Feld. Durch dieses Wissen kann, wie etwa von Lindberg et al. konstatiert wird, der Mangel an universitärer oder musikalischer Ausbildung wieder wettgemacht werden, auch weil eine fundierte Ausbildung in diesem Bereich des Journalismus nicht unbedingt den besten Ruf genießt. (vgl. ebd., S. 18)

Lesle kommt in seiner Abhandlung über den Musikkritiker zu dem Schluss, dass im Bereich der Populären Musik leicht verschobene Erwartungen und Voraussetzungen anzutreffen sind, vor allem was die schlussendliche Beurteilung der Musik betrifft. „Jazz-, Rock- und Pop-Journalisten haben es da leichter: Wertfragen sind auf ihrem Felde nahezu identisch mit Wirkungsfragen, ableitbar aus der Funktion der Musik im aktuellen ‚Lebenszusammenhang‘.“ (Lesle 1981, S. 46)

Bei der Entwicklung der kritischen Betrachtung von Rockmusik kann mittlerweile eine Verschiebung beobachtet werden, weg von einem recht homogenen Feld mit Bezug zur Authentizität hin zu einem heterogenen Feld mit Fokus auf die Künstlichkeit der Musik. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 337) Als einen Grund dafür kann man auch das Abweichen von der Formel „good rock sold well“ (ebd., S. 338) ansehen, da zusehends auch Künstler mit kaum vorhandener öffentlicher Beachtung von Kritikern besprochen und positiv hervorgehoben werden. Aber auch Fragen nach Authentizität und Wertmaßstäben haben sich im Laufe der Zeit verschoben und werden teils deformiert von Kritikern genutzt, um in ironischer Überspitzung dem Thema zu begegnen. (vgl. ebd., S. 338f.)

„However, it is much more common that what is at stake is some form of self-conscious ‚meta-authenticity‘ whose makers may be (a) subcultural [...]; (b) causal historical explanations and references to theory (e.g., identity politics), because music is still regarded as part of a political process, namely the liberation of minorities [...]; or (c) originality as a central value criterion [...].“ (Lindberg et al. 2005, S. 340)

Somit gestaltet sich nun auch die Kritik in einer anderen Art und Weise. Argumentiert aus der Sicht der Cultural Studies kann gesagt werden, dass nicht mehr der Text, also das zu behandelnde Objekt, im Hauptaugenmerk steht, sondern der Kontext immer mehr an Bedeutung gewinnt. Die Kritik gestaltet sich vermehrt als Narrativ, das etwa auf biografische Hintergründe zurückgreift, während Beschreibung und Interpretation selbst scheinbar impressionistische Züge annehmen. Sehr beliebt ist in diesem Zusammenhang auch die Beschreibung der Musik mittels Vergleiche zu anderen Künstlern, anstatt die stilistische Diskussion selbst in den Vordergrund zu rücken. (vgl. ebd., S. 342)

„[A]cademically sounding references are avoided (when not dropped as signs of an act's 'avant-gardism'); the genre-determined, loosely argumentative structure easily fractures under the attack of a style favoring wit and intensity; and the adjective-abounding vocabulary, whose task it is to ensure that the text will make the right, 'hip' or 'confessional' impact on the implied reader, tends towards a tension-filled mixture of high and low idioms – a 'secondary speech genre', [...], that has incorporated various 'primary genres' during its formation.“ (Lindberg et al. 2005, S. 342)

Aber auch der Rockmythos – mit Bezug etwa auf den Slogan „Sex, Drugs and Rock'n'roll“ – wird von Autoren verwendet, um einen Artikel aufzubauen oder zu akzentuieren. Am öftesten anzutreffen sind dabei Mythen zu Effekten, Ursprüngen und Entwicklungen. (vgl. ebd., S. 343f.)

### **8.3.2 Einfluss der Musikindustrie**

Während allerdings vor einigen Jahren und Jahrzehnten die Macht von Kritikern noch deutlicher an positiven Kritiken und dadurch erwirkten Chartplatzierungen ablesbar war, hat sich die Musikindustrie mittlerweile mehr von diesem Konzept distanziert. Neue Wege, in den 1990er Jahren vor allem durch Musikpromotion im Fernsehen – man denke etwa an MTV –, haben sich etabliert und teilweise werden Kritikern keine Interviews mehr gestattet, um auch möglichst jegliche negative Presse zu vermeiden. Die hinzukommende Steigerung der Veröffentlichungen stellt ein weiteres Problem für Musikjournalisten dar. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 19)

Man darf aber nicht außer Acht lassen, dass Kritiker auch als Teil der Musikindustrie fungieren und Gefahr laufen können, von dieser instrumentalisiert zu werden. Während Plattenfirmen Interviews arrangieren, dem Journalisten Promo-Material zukommen lassen und Pressekarten für Konzerte beisteuern, bietet der Journalist Publizität für den jeweiligen Künstler. Allerdings bleibt es Chefredakteuren von Fachmagazinen und

allgemein dem Journalisten überlassen, welchem Künstler wie viel Aufmerksamkeit zuteil wird. (vgl. ebd., S. 20)

Derzeit hat man es als Kritiker sowohl mit einem sich in Expansion und Differenzierung befindlichem Markt zu tun, der folglich für den Leser eine gewisse Orientierungslosigkeit bedeutet, als auch mit einer steigenden wissenschaftlichen Betrachtung von Populärer Musik und ihren Auswirkungen. Damit ist einerseits wieder eine Leitfunktion von Kritikern für den Leser und in letzter Konsequenz den (künftigen) Konsumenten von Nöten als auch eine Gegenposition zur akademischen Aufarbeitung von Popmusik einzunehmen, mit der Begründung, einen anderen Blickwinkel bereit zu stellen. (vgl. ebd., S. 335)

### **8.3.3 Popkritik im World Wide Web**

„In the last ten years the Internet has brought about some fundamental changes in the distribution of music, which have affected the conditions for rock criticism as well.” (Lindberg et al. 2005, S. 327) Möglichkeiten sind entstanden sowohl für Laienkritiker als auch für professionelle Journalisten, die neben ihrer Arbeit in der Redaktion weitere Artikel verfassen können, allerdings ohne einem Chefredakteur gegenüber Rechenschaft ablegen oder den Leitlinien des Mediums entsprechen zu müssen. Hinzu kommen gänzlich im Internet veröffentlichte Magazine, die es der herkömmlichen Fachpresse zunehmend schwerer machen, wie zurückgegangene Werbeeinschaltungen oder geringerer Seitenumfang zeigen. Als Gegentrend haben viele Magazine ein eigenes Webportal gestartet, bei dem entweder verwandte Artikel zum Printmagazin oder weiterführende Informationen bereitgestellt werden. (vgl. ebd., S. 327) “Again, even though consumer magazines blur the border between industry and criticism and the Internet the border between writer and reader, there still seems to be room for ‘serious’ criticism in our sense, although it has become harder and harder to find among the verbal debris coming from all kinds of media.” (ebd., S. 328)

Neben diesen mehr oder minder offiziellen Orten der Popkritik, bieten etwa Online-Shops wie amazon.com dem Rezipienten die Möglichkeit, ohne viel Aufwand selbst eine Beurteilung des Produkts zu verfassen. Aber natürlich sind auch hier Kritiken anzutreffen, die von professionellen Journalisten verfasst werden. Meist sind diese im Rahmen der Produktbeschreibung zu rezipieren, was allerdings einen recht zwiespältigen Blick auf die Beziehung von Musikindustrie und der Kritik als Institution zulässt. „In the history of rock criticism this seems to be the most dependent criticism yet as the institutional differences

between the music press and the industry have been dissolved and the sole reason for its existence is to sell products.“ (ebd., S. 327f.)

## 8.4 Arten des Schreibens

Es gibt nun natürlich unterschiedliche Arten, wie Journalisten mit populärer Musik umgehen und diese beschreiben. Einige Ansätze hierzu wurden in den vorangegangenen Kapiteln bereits behandelt. Nun sollen noch vier Arten des Popjournalismus illustriert werden, die gegenwärtig speziell im Bereich von Musikmagazinen anzutreffen sind. Das *Politische Schreiben* etwa versteht Musik als ein gesellschaftliches Feld, wobei vor allem subversive Inhalte und gegenkulturelle Positionen zu beobachten sind. Der Journalist wiederum agiert hier als Vermittler dieser Botschaften, versucht sie etwa zu vereinfachen und zu verdeutlichen. Natürlich hat nicht jede Form von Popmusik nun subversive Fähigkeiten und dementsprechend gehaltvolle Inhalte. Der Kritiker tritt auch „als Ideologiekritiker auf, der [...] Widersprüche analysiert und an ihnen das Emanzipative oder Reaktionäre der jeweiligen Musik darstellen will.“ (Klopotek 2005, S. 66) Grundlage für diese Schreibart stellen Cultural-Studies-Theoretiker der 1960er und 1970er Jahre dar. Genrebezogen sieht Klopotek diese Form des Schreibens für prinzipiell jede Musik verantwortlich. (vgl. ebd., S. 66f.)

Das *Diskursive Schreiben* ist mit der eben beschriebenen Form des politischen Schreibens zwar verwandt, hat aber den Fokus weniger auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge gerichtet, sondern versucht die Musik durch eine Vielzahl von Bezügen und Assoziationen zu beschreiben. Musik soll dadurch transparenter werden. Um dies zu erreichen, verlassen sich Autoren nicht nur auf den Inhaltsgehalt des zu analysierenden Objekts, sondern versuchen auch durch Bezüge zu anderen Bereichen der Kunst ihre Texte zu bereichern. Als bevorzugtes Objekt steht hier sehr wortlastige Musik im Zentrum. (vgl. ebd., S. 68)

Das *Literarische Schreiben* ist von der Musik inspiriert. Hier stehen weder gesellschaftspolitische Zusammenhänge noch die intellektuelle Verortungen im Fokus, sondern ein Beschreiben der Musik, das auf Basis von Emotionen funktioniert. Als Ergebnis steht nicht ein Text, der das zugrunde liegende Stück adäquat beschreiben soll, sondern der als eigenständige Gattung Relevanz besitzt. Folglich ist diese Form des Schreibens vor allem auch in Popliteratur anzutreffen oder der modernen Literatur der 1950er bis 1970er Jahre, als speziell Jazz als Inspiration diente. (vgl. ebd., S. 69)

*Idiosynkratisches Schreiben* bezeichnet Klopotek als die mittlerweile am weitesten verbreitete Form von Popjournalismus, die vor allem bei Plattenkritiken zum Einsatz kommt. Eine Zuordnung zu Literatur oder klassischem Journalismus wird verweigert. „Ist die Musik hinreißend und wild, muss auch das Schreiben hinreißend und wild sein. Die Beherrschung der Grammatik ist deshalb nicht so wichtig wie die Begabung möglichst viele, möglichst unbekannte Adjektive in Endlossätzen zu platzieren.“ (ebd., S. 71) Der Musik will man sich dadurch einerseits respektvoll aber auch distanzlos nähern. (vgl. ebd., S. 71)

## 8.5 Popmagazine

Wie schon angesprochen wurde, konnte vor allem in den 1980er Jahren und darauf ein sprunghafter Anstieg von Special Interest Magazinen zum Thema Popmusik beobachtet werden. Ein Exemplar, das sich schon früher diesem Bereich widmete und als ein prägendes Magazin der deutschsprachigen Popkultur und des Popjournalismus angesehen werden kann, ist *Sounds*, welches von Büscher folgendermaßen beschrieben wird: „*Sounds* ist ein Ort, an dem sich eine ganze Reihe über die Zeit vollzogene Anpassungen an die (pop)musikalische Entwicklungen beobachten lassen, vor allem was die Entwicklung von Schreibweisen betrifft.“ (Büscher 2005, S. 9) Das Magazin startete Ende der 1960er Jahre als Jazzblatt, um sich im Zuge der Punkbewegung der 1970er Jahre den Bereichen des New Wave, der Neuen Deutschen Welle und der Pop-Avantgarde zu zuwenden. Das Magazin wurde 1983 eingestellt. Kennzeichnend für *Sounds* war neben der musikalischen Bandbreite die Bezugnahme auf außermusikalische Bereiche, wie etwa Politik, Mode, Film und ähnliches. (vgl. ebd., S. 9) Popjournalismus war bis Ende der 1970er Jahre noch maßgeblich von Rockmusik und deren Diskurse geprägt, die sich auf Intensität und Authentizität der Musik konzentrierten. Mit *Sounds* verzog sich hier ein Wandel, die angesprochenen Merkmale waren nicht mehr das alleinige Um und Auf. (vgl. ebd., S. 10)

Als das Standardorgan für Rockmusik und Jugendkultur hat sich in den Vereinigten Staaten recht schnell das *Rolling Stone Magazine* durchgesetzt und behauptet diesen Status bis heute, auch wenn mittlerweile musikbezogene Texte nicht mehr alleine die Seiten füllen, sondern auch andere Themen zunehmend Raum einnehmen. Dies geschah auch mit der Begründung, dass zeitgenössische Kultur vor allem über die Artikulation von Rock- und Popmusik zu verstehen sei, wodurch neuen Themenfeldern die Tür geöffnet werden konnte. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 301f.) Ein internationaler Unterschied etwa im Umgang mit Musikkritiken lässt sich zumindest was deren Anzahl betrifft recht einfach

feststellen: „The amount of record reviews differs on the national level. The American magazines carry a relatively small number (10-20), thus functioning as preclusive filters, whereas the English consider it important to review as many records as possible, albeit giving detailed attention to only a few.” (ebd., S. 309) Dadurch werden auch unterschiedliche Gewichtungen deutlich. Während amerikanische Magazine wenige Musikveröffentlichungen, diese dafür ausführlich, beschreiben, versucht der britische – und ähnlich dazu auch der deutsche – Magazinmarkt ein möglichst breit gefächertes Angebot zu liefern.

Zwei aktuell sehr bekannte Titel im deutschsprachigen Raum sind die beinahe schon als popkulturelle Institution zu bezeichnende Spex und das Magazin Visions, welches auch im Rahmen dieser Untersuchung analysiert werden wird. Spex ist eher popkulturell ausgerichtet, während Visions den Schwerpunkt auf musikalische Belange setzt. An diesen beiden Magazinen macht Wittenberg am Beispiel des Grunge auch deutliche Unterschiede im Umgang mit Popmusik fest. Während für Spex das Aufkommen des Grunge Anfang der 1990er Jahre einen letzten Versuch der Etablierung einer Subkultur alten Formats darstellte, so wurde dies von Visions nur als eine soundtechnische Errungenschaft bezeichnet. Während also das eine Fachblatt Grunge im Bezug auf Kultur und Gesellschaft analysierte, versuchte das zweite, diese Möglichkeit weitestgehend außen vor zulassen und über eine musikimmanente Betrachtung dem Phänomen zu begegnen. (vgl. Wittenberg 2005, S. 28f.)

Den Rahmen für eine Kritik oder die kritische Besprechung und Behandlung von Musik bildet in der Tageszeitung die Gesellschaft selbst, da auch sie es ist, an die sich der Text und folglich das gesamte Medium richtet. Dem gegenüber stellt bei einem Musikmagazin der jeweils gewählte Kontext von subkulturellen Erscheinungen den Rahmen dar. (vgl. Bonz 2005, S. 172) Popmagazine haben somit meist ein sehr spezifisches Spektrum von Musik, mit dem sie sich auseinandersetzen und voneinander abheben. Dies hat auch die Bedienung einer klar gesetzten Zielgruppe zur Folge, da nicht jeder potenzielle Leser etwas über die behandelten Künstler weiß beziehungsweise diese kennt. Somit haben die Magazine und deren Leser eine Art gemeinsamen Erfahrungs- und Interessenshorizont. Dies schlägt sich etwa auch in Plattenrezensionen nieder, die über persönliche Erfahrungen des Kritikers sich dem Gegenstand nähern. (vgl. Peters 2005, S. 146) „Die kollektive Identität entsteht durch einen gemeinsamen Ansatz mit kulturindustriellen Produkten zu leben und umzugehen.“ (ebd., S. 147) Folglich sind Erfahrungen zwar wichtig, es ist aber nicht zwangsweise nötig, als Leser etwa genau die gleichen Künstler und Platten zu kennen, um die Kritiken nachvollziehen zu können. „Subjektive Erfahrungen werden verabsolutiert und damit um ihren objektiven Gehalt beschnitten [...]“ (ebd., S. 147)

Mittlerweile wird die Leserschaft der Musikmagazine recht deutlich als Konsumenten konstruiert und auf diese Weise auch kategorisiert, was vor allem durch den von Werbung eingenommen Platz verdeutlicht wird. (vgl. Lindberg et al. 2005, S. 325) Das Magazin Spin etwa hat 54 Prozent seines zur Verfügung stehenden Raumes der Werbung gewidmet, während sich diese Zahl 1985 auf 18 Prozent belief. (vgl. ebd., S. 313) Somit nehmen Magazine meist eine Extremposition ein, entweder als vordergründig konsumentenorientiert mit der Möglichkeit, Künstler zusätzlich zu konstruieren und deren Publizität und öffentliche Wahrnehmung zu fördern, oder eine mehr den musikalischen Nischenprodukten zugewendete Stellung. Eine Position dazwischen gibt es laut Lindberg et al., nur wird diese vornehmlich von Tageszeitungen eingenommen. Diese widmen den Künstlern meist – zumindest was Rezensionen betrifft – mehr Raum und können dadurch auch eine genauere Analyse durchführen, gleichzeitig richten sich ihre Texte aber an ein breiter gestreutes Publikum, müssen somit entweder genretypische Erscheinungen erst definieren und benennen oder sich auf eine für ihr Publikum zugängliche Position beschränken. (vgl. ebd., S. 326)

Bezüglich einer politischen Haltung von Musikmagazinen und deren Autoren lässt sich sagen, dass das Schreiben selbst als politische Handlung verstanden wird und somit eine dezidierte Stellungnahme – wie es im Übrigen auch nur sehr selten zu finden ist – nicht notwendig ist. Die Gegenhaltung zum Mainstream wird einerseits durch eine andere Art zu Schreiben wie durch andere Inhalte eingelöst. Im weitesten Sinne lässt sich hier von linkem Popjournalismus sprechen, der in Deutschland durch Magazine wie Spex oder Intro verkörpert wird, während ein Magazin wie Visions zwar teilweise Fragen zu politischen Themen in Interviews einbaut, diese aber nicht weiter ausführt. Spex und Intro bieten durch ihren akademischen Gestus des Weiteren eine recht deutliche Anschlussmöglichkeit zum Feuilleton. (vgl. Wittenberg 2005, S. 24) Linker Popjournalismus versucht bewusst das politische und revolutionäre Potenzial von Künstlern darzustellen, wodurch erwähnte Publikationen auch zeigen, „dass der Gegensatz zum Mainstream über die Frage des besseren Musikgeschmacks hinausweist, also Politik in einem Zusammenhang zu Popkultur steht“ (ebd., S. 32) Die Autoren stellen sich mit dieser Haltung auch auf die Seite des Künstlers oder der zu besprechenden Platte und somit gegen die herrschenden Verhältnisse, aus welchen sie ein Bedürfnis nach subversiver Popmusik ableiten. Die Musikjournalisten stellen damit selbst die Legitimation für diese Musik her. (vgl. Peters 2005, S. 152) Dieses Verhältnis von Künstler, Gesellschaft und Kritiker kann auch als ein Grund dafür gelten, dass Kritiken in diesen Magazinen oft nur als Beschreibungen erscheinen, als „Hervorhebungen des Vorgefundenen“ (ebd., S. 155). Betrachtet man das Verhältnis von Journalisten und dem Vorgefundenen, so wird aber klar, dass der Inhalt

eines Magazins nicht gleich den ganzen Markt widerspiegelt, sondern dass logischerweise eine Auswahl getroffen werden muss. Dabei ist aber nicht nur das Interesse der Redaktion zu betrachten, sondern auch die Beziehungen und Schnittstellen zwischen Kritiker und den Produzenten von Kultur. Nun ist die Kritik aber nicht als direkte Kaufempfehlung zu verstehen. Angesprochen wird von Peters in diesem Zusammenhang das Problem, als Fan gleichzeitig einen journalistischen Text über einen Künstler abzuliefern, was mitunter zu kritischen Stimmen in Hinblick auf die Funktionserfüllung von Kritiken in Popmagazinen führt. (vgl. ebd., S. 155)

Ein Vorwurf, mit dem Popmagazine nämlich teilweise konfrontiert werden, ist die Tatsache, dass sich ein Großteil der Plattenbesprechungen eher goutierend äußert. Dies liegt aber auch darin begründet, dass vorzugsweise über das berichtet wird und jene Aufnahmen kritisiert (im Sinne von besprochen) werden, die auch einigermaßen hörensWert und interessant erscheinen. Damit hat man gleich auch eine wesentliche Funktion für Fachmagazine angesprochen, nämlich die der gesonderten Auswahl. Popmagazine sollen dem Leser unter anderem einen Überblick über Veröffentlichungsflut verschaffen, wobei aber wiederum nur ein Teil des gesamten Popspektrums angesprochen wird. (vgl. Wittenberg 2005, S. 25) Jedes Magazin hat dabei einen speziellen Bereich, für den es sich zuständig fühlt und der meist aus mehreren Genres besteht. Es kann des Weiteren beobachtet werden, dass diese Genres generell bis zu einem gewissen Grad kompatibel sind, sprich, ein Hörer des Genres A wird möglicherweise auch Interpreten des Genres B interessant finden. Durch die Berücksichtigung von derart kompatiblen Genres wird klarerweise der Zielgruppenbereich vergrößert. „Letztlich steht Popjournalismus immer in einem Spannungsverhältnis [...] – er wird von Fans betrieben und hat gleichzeitig die Aufgabe als Kaufberater zu fungieren. Und so sehr es notwendig ist, die Musik, über die geschrieben wird, auch zu verstehen, so sehr besteht in diesem Verhältnis die Gefahr bloß Werbung zu machen.“ (ebd., S. 33)

## **9. Subkultur und Identitätsbildung**

Wie bisher schon deutlich wurde, sind die Bereiche Pop- und Jugendkultur sehr eng miteinander verwoben, wodurch auch die Notwendigkeit entsteht, jugendkulturelle Phänomene einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, um diesem Aspekt der Popkultur im Zusammenhang mit Popkritik den für die analytische Untersuchung essentiellen Raum einzuräumen. Um sich dem Phänomen von Jugendkulturen wissenschaftlich nähern zu können, bedarf es zuvor einer Betrachtung von Subkulturen. In diesem Abschnitt soll deren historische Entwicklung ebenso abgehandelt werden wie auch im weiteren Verlauf darauf einzugehen sein wird, wieso der Terminus der Subkultur mittlerweile im wissenschaftlichen Diskurs mit gewisser Vorsicht zu betrachten ist. Aber neben den Ausprägungen von Sub- beziehungsweise Jugendkulturen soll es hier auch darum gehen, wie in diesen Gemeinschaften Stil und Identität anhand popkultureller Phänomene betrachtet, definiert und geprägt werden können und welchen Einfluss publizistische Angebote in diesem Zusammenhang möglicherweise ausüben können.

### **9.1 Subkultur**

#### **9.1.1 Begriffsgeschichte und Definition**

Eine der ersten Abhandlungen zur Subkultur stammt von Gordon. In einem 1947 erstmals publizierten Text beschreibt er ebendiese als ein Konzept, um einen Unterbereich der nationalen Kultur, bestehend aus der Kombination von sozialen Situationen wie Klassen- oder Gesellschaftsstatus, ethnischen Hintergrund, Lebenssituation und religiöser Zugehörigkeit, zu bezeichnen. Zusammengenommen bildet sich daraus ein integrierter Einfluss auf das partizipierende Individuum. (vgl. Gordon 1997, S. 40f.)

Essentiell an dieser Aussage war zu der damaligen Zeit die Erkenntnis, dass die unterschiedlichen Einflüsse der gesamten Umwelt eines Individuums, eben wie auch oben kurz dargestellt, nicht – beziehungsweise nicht nur – als einzelne Faktoren betrachtet werden sollen, sondern vielmehr als eine komplex zusammenhängende Einheit, die sich in verschiedenen Lebenssituationen auch unterschiedlich artikulieren kann. Genauso haben diese verschiedenen Faktoren wiederum Einfluss aufeinander. Somit ergibt sich auch, dass ähnliche oder bisweilen gleiche Einzelfaktoren in unterschiedlichen Subkulturen nicht zwangsläufig identisch und austauschbar sind. (vgl. ebd., S. 41)

Der Begriff Subkultur wird vor allem mit den Minderheitenbewegungen, die in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts entstanden sind, in Verbindung gebracht. Schwendter bezieht sich in der „Theorie der Subkultur“ dabei etwa auf Hippies und Beatniks – neben anderen Gesellschaftsgruppen –, die „ihren Widerstand gegen eine angepaßte, profitsüchtige, bürokratisch erstarrte Gesellschaft artikulierte[n]“ (Schwendter 1978, S. 9). Für das Verstehen dieses Begriffes ist es auch notwendig, „Kultur“ näher zu beleuchten, was bisher – wenn auch unter anderen Voraussetzungen – auch weitläufig geschehen ist. Kultur meint in diesem Zusammenhang nun „alles nicht Biologische in der menschlichen Gesellschaft [...] [und ist somit/C.G.] die Summe aller Institutionen, Bräuche, Werkzeuge, Normen, Wertordnungssysteme, Präferenzen, Bedürfnisse, usw. in einer konkreten Gesellschaft.“ (ebd., S. 10) Eine Subkultur ist zwar Teil der Gesellschaft, unterscheidet sich aber unter anderem in den angeführten Punkten von der Gesamtgesellschaft. Zu unterscheiden wäre weiters die Teilkultur, die sich im weitesten Sinne wie eben erläutert darstellt, also innerhalb der Gesellschaftsgrenzen ein Eigendasein führt, und andererseits Subkultur als Gegenkultur, die sich ebenfalls in Werten und Verhalten unterscheidet, sich zusätzlich aber noch in Opposition zum vorherrschenden Gesellschaftssystem positioniert. (vgl. ebd., S. 11) Damit ist aber gezeigt, dass unter dem Begriff Subkultur nicht ein bestimmtes System verstanden werden soll, sondern hier prinzipiell unterschiedliche Erscheinungen beobachtet werden können. Sowohl eine Arbeiterbewegung wie auch eine Jugendbewegung könnten als Subkulturen bezeichnet werden. Der Gegensatz einer Subkultur zur restlichen Gesellschaft besteht dabei in einer Veränderung sowohl der ökonomischen Basis wie auch des Überbaus, der unter anderem aus „Kunst, Medien, Institutionen, Sozialisation, Zerschlagung der Rollen- und Positionssysteme“ (ebd., S. 27) besteht. Widersprüche herrschen nicht nur zwischen der Subkultur und dem herrschenden Gesellschaftssystem, sondern auch zwischen den unterschiedlichen Subkulturen. Des Weiteren versuchen „die Herrschenden“ (ebd.) die Subkulturen wieder zu einer Anpassung zu zwingen, auch mithilfe einer Diskreditierung dieser Gruppen. Schwendter weist allerdings explizit darauf hin, dass eine abfällige Bedeutung des Begriffs Subkultur auch mit dessen undifferenzierten Gebrauch einhergeht, wodurch einzelne Gruppen zwar derart bezeichnet, allerdings nicht als „konkrete Subkulturen“ (ebd., S. 28) identifiziert werden können. Progressive Subkulturen achten dabei auf eine möglichst unabhängige Stellung als Bereiche innerhalb des Gesellschaftssystems, um neue Handlungsmöglichkeiten zu etablieren und die Differenz zur Restgesellschaft zu gewährleisten. Schließlich stehen Subkulturen „in dialektischer Abhängigkeit vom gesamtgesellschaftlichen Wertsystem; sie schützen vor der vollständigen Anpassung an dieses.“ (ebd.) Es sei hier aber darauf hingewiesen, dass diese Definition der Theorie einer Subkultur immer nur als vorläufig und ständig zu kritisierend betrachtet werden muss. (vgl. ebd., S. 27f.)

## 9.1.2 Formen von Subkulturen

Es lassen sich nun verschiedene Ausprägungen von Subkulturen differenzieren. Progressive Subkulturen wollen derzeitige Normen und Zustände aufheben und weiter entwickeln, um einen neuen Zustand zu generieren, während regressive Subkulturen zu einem vergangenen Zustand zurückkehren wollen und hierfür versuchen, schon ad acta gelegte Werte, Normen und dergleichen wieder einzuführen. (vgl. Schwendter 1978, S. 37) Man kann auch die Unterscheidung nach freiwilligen und unfreiwilligen Subkulturen treffen. Mitglieder freiwilliger Subkulturen treffen bewusst die Entscheidung, sich aufgrund verschiedener Verhaltensweisen und Normen von der Gesamtgesellschaft abzuheben, während unfreiwillige Subkulturen etwa durch ökonomische Entwicklungen oder dergleichen entstehen können, man wird somit zwangsläufig und ohne diese Entscheidung selbst getroffen zu haben zu einem Teil dieser Gruppe. (vgl. ebd., S. 40f.)

Will man die Entwicklungen verstehen, die *in* einer subkulturellen Gruppe entstehen (können), so scheint es nur logisch, zuerst über die grundsätzliche Entstehung eines solchen sozialen Gefüges zu sprechen. Ein von Albert K. Cohen 1955 erstmals publizierter Aufsatz zu diesem Thema wird in weiterer Folge für diese Arbeit eine der Grundlagen für das Verständnis von Vorgängen in Subkulturen darstellen. "The crucial condition for the emergence of new cultural forms is the existence, in effective interaction with one another, of a number of actors with similar problems of adjustment." (Cohen 1997, S. 48) In einem solchen Fall können dabei, entweder von einzelnen Mitgliedern oder der gesamten Gruppe, neue Lösungsvorschläge hinsichtlich dieses Anpassungsproblems artikuliert werden, die im bisherigen (sozialen) Gefüge noch nicht vorhanden waren beziehungsweise institutionalisiert wurden. Problematisch bleibt dabei nur die Frage, ob die nun neu vorhandenen (Handlungs-)Möglichkeiten auch von den restlichen Mitgliedern befürwortet werden. In diesem Zusammenhang kann jede Handlung und jede Reaktion der einzelnen Personen Rückschluss auf die Angemessenheit und Befürwortung neuer Lösungsvorschläge geben und somit handlungsweisend sein. Cohen verweist hier auch darauf, dass Handlungen und Reaktionen in Gruppen mit Anpassungsschwierigkeiten insofern problematisch sind, oder besser gesagt oft nur vorsichtig ausgeführt werden, da man immer auch auf sein Gegenüber achtet und sich als Teil der Gruppe meist nur solange in eine neue, unbekanntere Richtung bewegt, solange auch andere Personen diesen Weg mit beschreiten. „The final product, to which we are jointly committed, is likely to be a compromise formation of all the participants to what we may call a cultural process, a formation perhaps unanticipated by any of them.“ (ebd., S. 49) Bei einer derartigen Entwicklung gilt es aber zu beachten, dass man als Gruppenmitglied sich nicht primär selbst von neuen Handlungsweisen überzeugen muss, sondern dass sich diese

Gruppenentwicklung auf die Akzeptanz des Einzelnen auswirkt. (vgl. ebd., S. 48f.) Auf diese Art und Weise ist es schließlich möglich, durch das Aufkommen neuer und geteilter (sozialer) Bezugsrahmen eine Subkultur – zumindest in Ansätzen – zu positionieren. (vgl. ebd., S. 51)

„It is cultural because each actor's participation in this system or norms is influenced by his perception of the same norms in other actions. It is subcultural because the norms are shared only among those actors who stand somehow to profit from them and who find in one another a sympathetic moral climate within which these norms may come to fruition and persist.” (Cohen 1997, S. 51)

### 9.1.3 Subkulturen als Gegenkulturen

Die Existenz gemeinsamer Normen und Handlungsmöglichkeiten hat für Mitglieder von Subkulturen aber auch eine Auswirkung auf ihre Stellung im Vergleich zur restlichen Gesellschaft. „Insofar as the new subculture represents a new status system by sanctioning behaviour tabooed or frowned upon by the larger society, the acquisition of status within the new group is accompanied by a loss of status outside the group.” (Cohen 1997, S. 52f.) Damit greift Cohen wieder den Problemlösungs-Ansatz auf, der zuerst zur Entstehung der neuen Subkultur beigetragen hat. Durch die verloren gegangene Akzeptanz anderer Gruppen beziehungsweise, radikal ausgedrückt, der restlichen Gesellschaft, entsteht in dieser Sichtweise ein neues Problem. Um dieses zu lösen, kann die Gruppe etwa die Wertschätzung von außen als nicht erwünschenswert abkanzeln und auf diese Weise in letzter Instanz sogar ein neues Kriterium für die Gruppenzugehörigkeit definieren: keine (oder zumindest kaum) Übereinstimmungen mit der herrschenden Gesellschaftsordnung. (vgl. ebd., S. 52; Hebdige 1994, S. 79) Aber allein aufgrund der nun dargestellten Möglichkeiten von geteilten Anpassungsschwierigkeiten und somit einem, zumindest theoretisch, gemeinsamen Interesse an Lösungsvorschlägen kann die Entstehung von Subkulturen nicht gänzlich erklärt werden. Es würde zu kurz greifen, bei diesen Umständen in jedem Fall von einer subkulturellen Entwicklung zu sprechen. Aber letztlich bleibt dies als eine Art Leitschema bestehen. (vgl. Cohen 1997, S. 54)

Subkulturen müssen sich somit einerseits klar von der herrschenden Kultur – Clarke et al. bezeichnen diese als „parent' culture“ (Clarke et al. 1997, S. 100) – unterscheiden und sich dazu auf gewisse Aktivitäten, Werte und ähnliches konzentrieren, gleichzeitig muss aber auch eine Verbindung zu ebendieser bestehen, da es sich ja um eine *Subkultur* handelt. Eine völlige Distanzierung aller Werte, Normen und Handlungsweise würde ja zur

Bildung einer neuen, eigenständigen Kultur führen. In diesem Zusammenhang kann man zwei unterschiedliche Richtungen erkennen. Einerseits eine Subkultur, die sich nur als eine lose Gruppe definiert und mehrheitlich in der Restgesellschaft verwurzelt ist und andererseits Subkulturen, die sich ein sehr komplexes Feld aus Werten und Normen zurecht gelegt haben, daraus auch Struktur und Identität entwickeln und nur mehr marginal in der ursprünglichen Kultur verwurzelt sind. Dies trifft etwa auf Jugend-Subkulturen zu, da sich diese zusätzlich durch das Alter von der restlichen Gesellschaft unterscheiden. Bricht man diese Unterteilung noch weiter herunter, kann man bei Jugendkulturen beinahe permanente und nur vorübergehende Formen erkennen. Zu der zweiten Kategorie kann man auch Popkultur als Ausdruck jugendlicher Subkulturen zählen. Popkultur kann auf diese Weise auch Mitglieder binden, die sonst in anderen und voneinander mehr oder minder getrennten Subkulturen verwurzelt sind. (vgl. ebd., S. 100f.) „Through dress, activities, leisure pursuits and life-style, they may project a different cultural response or ‚solution‘ to the problems posed for them by their material and social class position.“ (ebd., S. 101)

In den 1950er und 1960er Jahren konnte man die jugendliche Subkultur, dank dem Aufkommen popkultureller Phänomene, die mitunter auch vermehrt kommerziell vermarktet wurden, nun auch stärker in der öffentlichen Wahrnehmung verorten:

„This widespread availability and high visibility of Youth Culture structured the leisure sphere in crucially different ways for the young. The equation of youth with consumption and leisure rearranged and intensified certain long-standing parent culture orientations; for example, towards the special and privileged meaning of ‚freetime‘, towards ‚youth‘ as a period for ‚having a good time while you can‘ – the ‚last fling‘.“ (Clarke et al. 1997, S. 106)

Und trotz dieser Unterschiede zur Elterngeneration, der damit verbundenen Kultur und der nun aufkommenden Jugendkultur sind viele Themen und Bereiche in Subkulturen eindeutig von den „älteren“ Generationen beeinflusst, obwohl sich die jugendliche Subkultur nach außen gesehen davon distanzieren und unterscheiden will. (vgl. ebd., S. 108; Hebdige 1994, S. 86) Kurz anzumerken ist in diesem Zusammenhang aber auch eine mittlerweile beobachtbare Verjüngung der Gesamtgesellschaft. Dies hat unter anderem zur Folge, dass sich die Mitglieder von jugendkulturellen Gruppen sehr stark unterscheiden können was Alter und sozialen Status betrifft. Jugendliche Merkmale sind somit verstärkt auch im Leben der Erwachsenen anzutreffen und hier auch als wünschens- und erstrebenswert definiert. In weiterer Folge kann man daraus auch Schlüsse für die Zielgruppe von Popmusik und somit Popmusikkritiken ziehen. Nicht nur rein der

jugendliche Habitus, auch damit assoziierte Produkte sind nun Teil der Konsumwelt Erwachsener, wodurch sich auch eine Verschiebung der Zielgruppe ergibt. Ob sich dies etwa in der Sprache von Kritiken oder dem optischen Erscheinungsbild von Musikmagazinen auch niederschlägt, bleibt noch schwer abschätzbar. Zumindest für die Untersuchungsgegenstände wird nach der Analyse mehr konstatiert werden können.

#### **9.1.4 Subkulturen und Kommunikation**

Medien sind einerseits als essentieller Bestandteil der Wahrnehmung von Subkulturen in der Öffentlichkeit (wodurch diese auch bis zu einem gewissen Grad dekonstruiert und verfremdet werden) zu betrachten und andererseits als Möglichkeit, Faszination für den Bereich zu generieren, die auch reflexiv und somit unterstützend wirken kann. (vgl. Baacke 2007, S. 96) „Medien verzerren und verzögern jugendkulturelle Trends – aber wenn sie sich ihrer bemächtigt haben, dann auch vollständig und so, daß der gesamte Konsum- und Reproduktionssektor ins nun auch primär gesellschaftliche Involvement einbezogen wird.“ (ebd., S. 99) Dass sich Subkulturen nun zwar von der Gesamtgesellschaft unterscheiden wollen, dazu aber oftmals auch Mittel ebendieser verwenden und symbolisch einfach neu besetzen, vertritt auch Hebdige, wenn er etwa über die Punkbewegung im England der 1970er Jahre sagt:

„[T]hese statements, no matter how strangely constructed, were cast in a language which was generally available – a language which was current. This accounts, first, for the appropriateness of the punk metaphor for both the members of the subculture and its opponents and, second, for the success of the punk subculture as spectacle: its ability to symptomatize a whole cluster of contemporary problems.“ (Hebdige 1994, S. 87)

Durch diese somit allen zugängliche, größtenteils symbolisch vermittelte Kommunikation haben Subkulturen einerseits die Möglichkeit, neue Mitglieder anzuwerben beziehungsweise zumindest in das Bewusstsein potentiell Interessierter vorzudringen und andererseits ihre Opposition gegenüber der herrschenden Kultur so zu artikulieren, dass diese auch dort als solche wahrgenommen wird. (vgl. ebd., S. 87f.) Durch die medial vermittelte Positionierung und Bedeutung von Subkulturen kann aber auch ein gegensätzlicher Vorgang ausgelöst werden. Es kann zu einer Art Rückgewinnung dieser Gruppe kommen, indem abweichendes Verhalten und sonstige Artikulation wieder in den Rahmen der dominanten Kultur verfrachtet werden. Einerseits geschieht dies durch eine Art Umformung subkultureller Zeichen, etwa Mode oder Musik, zu Massenprodukten, wodurch eine

teilweise Unterdrückung des subversiven Charakters erzielt wird und massenkompatibel Produkte geschaffen werden. Andererseits wird abweichendes Verhalten von der dominanten Schicht neu definiert. (vgl. ebd., S. 94) Subkulturen und ihre Mitglieder können dabei entweder domestiziert werden in der Hinsicht, dass sie eigentlich nicht so verschieden sind und das es eigentlich „jeden“ treffen könnte. Dabei kann beispielsweise in Presseartikeln verstärkt die „menschliche“ Seite hervor gestrichen werden. Oder sie werden andererseits überzeichnet als exotische Geschöpfe. So oder so soll eine Kategorisierung dieser „neuen“ Subkulturen und ihrer Mitglieder erleichtert werden. (vgl. ebd., S. 97f.)

„Subcultural deviance is simultaneously rendered ‚explicable‘ and meaningless in the classrooms, courts and media at the same time as the ‚secret‘ objects of subcultural style are put on display in every high street record shop and chain-store boutique. Stripped of its unwholesome connotations, the style becomes fit for public consumption.“ (Hebdige 1994, S. 130)

## 9.2 Jugendkultur

Die Entwicklung der Jugendkulturen hat sicherlich ihren Ausgangspunkt in den USA der 1950er Jahre, vor allem auch was den Einfluss auf Europa und allgemein westliche Staaten betrifft. „Es war die Jugend, die Amerika und seine Popmusik als ihr Ausdrucksmedium entdeckte und sie damit zu einem Organisations- und Bedeutungszentrum jugendlicher Praxis machte.“ (Baacke 2007, S. 49) Erwähnt seien in diesem Zusammenhang die Beatniks, Rock’n’ Roll oder die Hippiebewegung, um nur einige Strömungen zwischen den 1950er und 1970er Jahren zu nennen. Eine detaillierte Auflistung der Entwicklung dieser subkulturellen Ausprägungen ist im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht möglich und auch nicht Ziel führend, weshalb etwa auf Baacke (2007) bezüglich eines Querschnitts der jugendkulturellen Entwicklungen bis in die 1990er Jahre oder auf Hebdige (1994) hinsichtlich der britischen Punk-Bewegungen verwiesen wird.

In den 1950er und 1960er Jahren kam es zu einer zusehends auf Freizeit fokussierten Form der Lebensgestaltung, was für Jugendliche auch mit einer stärkeren Emanzipation vom Elternhaus zusammen hing. „Mit dem Medien-Waren-Verbund entstand gleichzeitig ein Markt der Jugendkultur, in den die Jugendlichen als Konsumenten integriert wurden.“ (Luger 1995, S. 25) Mediale Angebote wie Zeitschriften oder Musik stellten hierbei eine Art Hilfestellung für Jugendliche dar, die sich über einzelne Rollen und Rollenbilder nicht im Klaren waren. Dies lag im Umbruch von Traditionen und dem sozialen Wandel

begründet, wodurch auch Erwachsene für die Jugendlichen kaum als Ansprechpartner in Frage kamen, da sie einerseits selbst mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hatten und vielfach vor größeren Hindernissen als die Jugendlichen standen, die sich als early-adopters von sozialen und medialen Veränderungen gestalteten und sich somit neue Angebote früh zu eigen machten. (vgl. ebd., S. 25; Bug/Karmasin 2003, S. 12) „Die Populärkultur des Medien-Waren-Verbundes diente aber auch zur kulturellen Separierung und Individualisierung.“ (Luger 1995, S. 26) Durch die Übernahme spezifischer Verhaltens- und auch Konsummuster konnte man sich als Jugendlicher nunmehr von anderen abheben oder gezielt den Anschluss an eine Gruppe oder kulturelle Szene suchen. (vgl. ebd., S. 26)

In den letzten 20 bis 30 Jahren kam es neuerlich zu einer Wandlung von Jugendkultur, da nunmehr die Befriedigung von Bedürfnissen unmittelbar gesucht wurde. „Neben der Dimension des Vergnügens gehören individuelle Selbstdarstellung, demonstrativer Konsum und stilisierte Aufmachung zu dieser postmodernen Jugend.“ (ebd., S. 27) Von der Elterngeneration wurde dies auch als Medien- und Moderausch tituliert und als Oberflächlichkeit wahrgenommen. Der Stil der Jugendlichen drückte sich aber nun nicht mehr durch gedankliche Konstrukte und Ansichten aus, sondern wurde über Äußerlichkeiten und den Konsum vermittelt, auch da Jugendliche im Konsumbereich als Faktor ernst genommen wurden. (vgl. ebd., S. 27)

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde Jugendkultur im Vergleich zu den Jahrzehnten davor deutlich mehr von popkulturellen Angeboten beeinflusst. Luger geht davon aus, dass Jugendliche sich auch spezielle Rezeptionsstrategien zurechtlegten und damit die Kulturindustrie bis zu einem Teil auch mitformen konnten. (vgl. ebd., S. 17) Des Weiteren wurde zu dieser Zeit ein Wandel bezüglich ihrer Haltung zur restlichen Gesellschaft deutlich. Während sich früher Jugendliche vor allem über den Ausstieg aus der Gesellschaft zu positionieren versuchten, schien es nun genau die gegenteilige Bewegung zu geben. „Der heutigen Jugend bleibt nichts anderes übrig als zu Einsteigern und damit zu Pragmatikern zu werden.“ (ebd., S. 13) Somit muss man sich als Jugendlicher seinen Platz innerhalb des gesellschaftlichen Systems suchen und einrichten. (vgl. ebd., S. 13) Als einen wesentlichen Unterschied zur Elterngeneration kann man die materielle Übersättigung sehen, die derzeit scheinbar vorherrscht. Dies hat auch zur Folge, dass nach der Sättigung primärer Bedürfnisse nun die Suche nach neuen Inhalten im Fokus steht, was auch einen Wertewandel mit sich zieht. Nicht eine ideale Welt- oder Gesellschaftsvorstellung wird verfolgt, sondern die (Zurück-)Besinnung auf das Individuum und rein persönliche Bedürfnisse. Letztlich wird Freizeit somit zur bestimmenden Kategorie,

die es zu füllen gilt, was unter anderem über die Angebote der Kulturindustrie geschieht. (vgl. ebd., S. 14f.)

Jungsein bedeutet heute etwas anderes als noch vor 30 Jahren, da sich etwa über längere Ausbildungswege und eine damit oft verbundene Abhängigkeit der Eltern neue Situationen für junge Menschen ergeben, die gleichzeitig eine hohe Selbstbestimmung fordern. Zusätzlich haben Eltern ihre Bedeutung als kulturelle Führungs- und Orientierungsinstanz großteils eingebüßt. Die Kulturindustrie bietet hier oft Hilfestellungen, wodurch ein Naheverhältnis aufgebaut wird, das wissenschaftlich als parasoziale Interaktion bekannt ist. Und schließlich sind die damit verbundenen technischen Neuerungen für Jugendliche längst Teil ihrer Alltagskultur geworden, was einen weiteren Emanzipationsgrund vom Elternhaus mit sich zieht. (vgl. ebd., S. 29f.) Auch stellen mediale Angebote in der Umbruchphase vom Kind- zum Erwachsenensein ein nicht zu unterschätzendes Regulativ für Jugendliche dar, das genutzt wird, um sich selbst sowie die Umwelt einigermaßen zu konkretisieren und dadurch zu definieren. Dadurch werden Jugendliche auch zu zentralen Bezugspunkten für Gesellschaft und Markt. Die eigenwillige Außenseiterposition der Jugendlichen wird dabei genutzt, um Produkte unter diesem jugendlichen Banner zu vermarkten und zu verkaufen, denn auch der Rest der Gesellschaft schießt immer mehr in diese Richtung des Jugendlichkeitswahns. Es gilt dabei allerdings zu beachten, dass Jugendliche hier nicht bloß zur willenslosen Rekrutierung genutzt werden, sondern selbst maßgeblich an Definierung und Positionierung von neuen Stil- und Modeerscheinungen beteiligt sind. Dabei geht es aber nicht um die bewusste Konstruktion eines vermarkt- und verkaufbaren Stils, sondern vielmehr um die Definition einer eigenen Position, die sich in erster Linie von etablierten Verhältnissen unterscheiden soll und damit zu einer eigenen Stimme und Identität in der Gesellschaft führen kann. (vgl. Neumann-Braun/Richard 2005, S. 10f.)

„Der Konsum von Produkten der Kulturindustrie [...] gehört für die Jugendlichen der neunziger Jahre zu einer alltäglichen und die Lebensweise prägenden Tätigkeit.“ (Luger 1995, S. 17) An diesem Punkt soll versucht werden, die Bedeutung von Musikjournalismus, insbesondere durch Magazine, für Jugendliche aufzuzeigen, da gerade zu diesem Zeitpunkt deutschsprachige Musikmagazine in relativ großer Zahl auf dem Markt erhältlich waren. Demgegenüber war der Internetzugang damals noch nicht in diesem Ausmaß für Jugendliche vorhanden, wie es heute der Fall ist. Somit stellt für den musikbezogenen Teilbereich der Popkultur zu dieser Zeit das Musikmagazin eine wesentliche Informations- und Deutungsquelle dar.

## 9.2.1 Jugendkultur(en) statt Subkultur?

In den letzten Jahren kann im wissenschaftlichen Bereich die Diskussion verfolgt werden, ob der Begriff Subkultur noch auf jugendkulturelle Phänomene anwendbar scheint. Schwendter etwa weist darauf hin, dass Subkulturen nicht prinzipiell mit Jugendkulturen gleichzusetzen sind, dass aber „ein großer Teil der progressiven Subkulturen aus Personen unter 30 besteht“ (Schwendter 1978, S. 29). In einer kurzen Abhandlung zur Jugendkulturdiskussion verweist er weiters auf unterschiedliche Auffassungsmöglichkeiten. Einerseits befindet man sich als Jugendlicher größtenteils in der Umgebung von gleichaltrigen Personen und zusehends weniger unter dem Einfluss von Eltern und Familie, wodurch Normen der Jugendkultur bedeutender werden. Auch gibt es hier eine Reihe von Einflussmöglichkeiten, Jugendkultur definiert sich dabei über unterschiedlichste Lebensgebiete, von Mode über Sprache bis zu Moralvorstellungen. Alle diese Dinge würden eben auch den Übergang vom Kind zum Erwachsenen markieren. Demgegenüber stehen Ansichten, dass Jugendkulturen insofern nicht als Subkulturen tituliert werden dürften, da sie von der erwachsenen Gesamtgesellschaft alsbald subsumiert werden würden. Die Normen würden dabei ebenso aus der Gesamtgesellschaft bereitgestellt, wodurch kein ausreichender Abstand und Abgrenzungsvorgang dazu vonstatten gehen würde. (vgl. ebd., S. 30f.) Bei den folgenden Überlegungen zu Subkultur und Jugendkultur sowie den Einfluss von Pop sollte man diese Gedankengänge zumindest im Hinterkopf behalten, da man bei Rezipienten von Popmagazinen oder Musikrezensionen im allgemeinen schwerlich von einer homogenen Gruppe, die sich als Subkultur darstellen könnte, ausgehen kann. Wichtiger erscheint aber zu untersuchen, welche Möglichkeiten zur Definition von etwaigen, subkulturellen Ausformungen Pop und mediale Berichterstattung bereitstellen könnten.

Subkulturelle Ausformungen als kulturelle Systeme sind doch eigentlich nur für einen Teil der jugendlichen Existenz (mit)verantwortlich und prägend, während der restliche Teil doch noch deutlich von herkömmlichen gesellschaftlichen Erscheinungen beeinflusst ist. Jugendkultur kann in diesem Zusammenhang kaum eine entsprechende funktionale und strukturelle Eigenständigkeit entwickeln, wie es gemeinhin eine Definition von Subkultur fordert. „Subkultur [...] ist nach den Materialien, die Definitionen dieser Art ausfüllen, nichts als ein funktionaler Bestandteil unserer Gesellschaft, eine Art Selbsthilfeaktion der Jugend, die temporären Charakter hat und in der Reife und den Rollen des Erwachsenen schließlich aufgeht.“ (Baacke 2007, S. 128) (vgl. ebd., S. 127f.)

Somit führt auch Baacke einige Argumente an, warum der Begriff Subkultur heute eigentlich nicht mehr zur Anwendung kommen sollte. Unter anderem verweist er darauf,

dass der Terminus ein Teilsegment suggeriert, das sich unterhalb der akzeptierten Kultur ansiedeln würde und somit als von geringerem Wert eingeschätzt werden könnte. Weiters sind Subkulturen in der herkömmlichen Auffassung weit ausdifferenzierte Systeme mit klaren Grenzen zur Gesamtkultur, was wieder in Bezug auf Jugendkultur nur schwer einzuhalten ist. Die Übergänge sind hier zu zahlreich und nur schwer exakt zu identifizieren. Auch eine eindeutige Lokalisierbarkeit von Subkulturen und ihren Mitgliedern in spezifischen Gesellschaftsschichten oder politischen Positionen ist laut Baacke in dieser Form nicht möglich. Der kulturelle Habitus von Jugendgruppen wird, basierend auf medialer Inszenierung, derart artikuliert, dass sich auch gesamtgesellschaftlich darüber – etwa über mögliche Einflüsse – diskutieren lässt. Für ursprüngliche Subkulturen schließt Baacke eine derart „kulturell-gestaltende Absicht“ (ebd., S. 135) allerdings aus, da sich diese weitestgehend eigenständig und unabhängig artikulieren. (vgl. ebd., S. 133ff.)

Geht man nun von der Manifestierung subkultureller Erscheinungen in Form von Jugendkulturen aus, stellt sich als nächstes die Frage nach deren Gemeinsamkeiten und Differenzen und somit Abgrenzungsmöglichkeiten von der Gesellschaft sowie untereinander. Jugendkultur(en), egal ob im Singular oder Plural, heute klar zu definieren, erscheint allerdings schwierig. Dies ist bedingt einerseits durch die heterogene Ausdifferenzierung von speziellen Jugendkulturen und Peergruppen als auch deren zahlenmäßiges Überhandnehmen. Als Jugendlicher ist man nicht mehr Teil einer einzelnen Subgruppe, sondern meist Mitglied mehrerer. (vgl. Neumann-Braun/Richard 2005, S. 9) „Ein einheitliches, schlüssiges Bild der ‚Jugend‘ kann es nicht geben, das Jugendalter stellt sich als ‚labilisiert‘ dar in ebendem Ausmaß, in dem in unserer Gesellschaft die Individualisierungs- und Biografisierungsprozesse weit vorangeschritten sind.“ (ebd., S. 9)

### **9.2.2 Lebenswelten bestimmen Jugendliche**

Das Subkulturprinzip artikuliert indirekt ein Schichtungsprinzip der Gesellschaft, somit also auch eine hierarchische Ordnung. An diese Stelle sind nun aber Modelle der Lebensweltforschung getreten, die nicht mehr von einer starren Zuordnung von Jugendlichen zu spezifischen Subkulturen ausgehen. (vgl. Baacke 2007, S. 135) Jugendliche Szenen haben in letzter Zeit subkulturelles Kapital bezüglich der Formung einer besseren Gesellschaft verloren. Mittlerweile sind Jugendliche damit nicht mehr statisch an eine Subkultur oder Szene gebunden, sondern wechseln diese relativ frei und können bisweilen, wie oben schon angeführt wurde, auch mehreren Szenen gleichzeitig beiwohnen. Baacke bezieht sich hier auf die 12. Shell Jugendstudie (Fischer 1997), die einen Rückzug der Jugendlichen aus politischen, sozialen Protestbewegungen attestiert,

während dies bei kommerziell lebensorientierten Gruppenstilen nicht der Fall ist. (vgl. Baacke 2007, S. 140) „Die Jugendmilieus von heute leben in der Spannung von Krise und hohem Lebensanspruch und bearbeiten ihre Unsicherheiten, indem sie sich zunehmend weniger über jugendkulturelle Bindungserfahrungen definieren denn über den Habitus seiner sympathieorientierten Offenheit.“ (ebd., S. 141) Dadurch wird aber auch der Begriff der Szene im jugendkulturellen Kontext zu einer Determinante, die betrachtet werden muss.

Eine Szene beschreibt einen Ort oder Bereich, an dem Ereignisse stattfinden. Zugleich wird damit aber auch ein soziales Milieu oder eine Lebensweise benannt. (vgl. Kriskke-Ramaswamy 2007, S. 49) „Der heute gängige [...] Szene-Begriff wird zur Bezeichnung unterschiedlicher Phänomene gebraucht und bezeichnet jeweils eine Gesamtheit bestimmter, für die jeweilige ‚Szene‘ charakteristischer Orte oder Institutionen und Aktivitäten und diejenigen, die die Orte besuchen und die Aktivitäten ausüben.“ (ebd., S. 50) Einerseits können solche Szenen recht ortsspezifisch ausdifferenziert sein, aber andererseits auch die maßgeblichen Institutionen oder Erlebnisangebote in den Fokus rücken. Somit würde man sich vom lokalgebundenen Szenebegriff entfernen. Eine Lifestyle-Szene wiederum präsentiert sich komplexer, da man es hier mit einem System zu tun hat, welches sowohl Orte, Aktivitäten, Lebensweisen und Interessen verbindet, was in einem Stil als Ergebnis mündet. (vgl. ebd., S. 50f.)

### **9.2.3 Stil als Code der Jugendkultur**

Jugendkultur wird aus Sicht der Cultural Studies im Spannungsfeld von vorfindbaren Klassen positioniert, muss sich aber zusätzlich mit dem Generationsproblem auseinandersetzen. Um sich in diesem Feld behaupten zu können, definieren sich Jugendliche über einen Stil, der sich aus unterschiedlichen kulturellen Praxen zusammensetzt. Dazu gehören etwa Kleidung, Rituale aber auch Musik. Auffällig ist, dass diese Codes meist nonverbal vermittelt sind. Aus dem Gesamten ergibt sich der Meta-Text des Stils. (vgl. Smudits 1995, S. 37) Baacke argumentiert, dass man bei Jugendkulturen eher von einer Stilisierung als dem klassischen Stilbegriff sprechen kann, welche sich „am und durchs outfit“ (Baacke 2007, S. 223) ausdrückt. Der Stil wird dadurch zu einer „intentionale[n] Kommunikationsform“ (ebd.), die sowohl Zusammengehörigkeit wie auch Differenz ausdrücken kann. (vgl. ebd., S. 233f.) Die Konzentration der Jugendkultur auf kulturindustriell vermittelte Werte und Waren und deren öffentlicher Ausdruck, etwa über Modeerscheinungen, soll aber nicht das Bild einer homogenen Szene vermitteln. Vielmehr ist es nun der Fall, dass sich Jugendkultur in unterschiedlichen Stilen und Milieus

ausdrückt. Universal anmutende Stile sind meist nur von kurzer Dauer. (vgl. Luger 1995, S. 27)

Diese Stile sind aber nicht originär von Jugendkulturen entwickelt worden, sondern haben in anderen Formen schon früher existiert. Durch die Artikulation von Jugendlichen über einen speziellen Stil hat sich besonders seit den 1960er Jahren ein stärkeres Interesse gebildet, diesen zu analysieren. Einerseits ist dies wissenschaftlich begründet, andererseits muss man seit diesem Zeitpunkt auch, wie es etwa Luger (1995) sieht, Jugendliche als ökonomischen Faktor mit einem Interesse an Konsum begreifen. Eine Analyse von jugendlichen Subkulturen und deren Stilformen wurde somit auch für den wirtschaftlichen Sektor – allen voran die Kulturindustrie – von Bedeutung. Die unterschiedlichen, nebeneinander existierenden Stile besitzen jeweils einen zentralen Code, dessen Ausprägungen nachvollziehbar und reproduzierbar werden. Natürlich gibt es auch innerhalb einzelner Stile Unterschiede, die aber zumindest eine gemeinsame Basis besitzen müssen, um als Teil des Ganzen wahrgenommen zu werden. Welche Rolle Musik dabei spielt, beschreibt Smudits folgendermaßen: „Seit Mitte der sechziger Jahre gibt es einerseits ausgeprägte Jugend-Stile [...] und andererseits weitgehend eine starke kontextuelle Dominanz musikalischer Codes (nämlich der Pop/Rock-Musik) bei der Formierung von Jugend-Stilen.“ (Smudits 1995, S. 38) Allerdings erklärt er im Anschluss, dass die Rolle von Musik immer weiter in den Hintergrund rückt und an deren Stelle Codes aus den Bereichen Sport, Politik und Computer treten. Grund dafür sei, dass Popmusik mittlerweile nicht mehr als reine Jugendmusik angesehen wird und dadurch den gemeinschaftsbildenden und von der Masse beziehungsweise dem Mainstream zu unterscheidenden Charakter mehr und mehr verliert. Während früher zu beobachten war, dass aufgrund musikalischer Präferenzen und Sozialisierung sich etwa eine bestimmte Kleidungsordnung verbreitet hat, so geschieht dies nun teilweise in entgegengesetzter Richtung. Durch die transnationale Medienkultur ist auch zu beobachten, dass Jugend-Stile einerseits global auftreten, dabei aber oft auch lokale Ausprägungen das Gesamtbild leicht abändern und den Umständen und Gegebenheiten entsprechend verändert wird. (vgl. ebd., S. 38f.)

Die Jugendkultur differenziert sich von der Gesamtgesellschaft, hier aber vielleicht noch spezifischer von der Erwachsenenkultur. Dabei werden Mittel verwendet, die allerdings nicht (zwangsläufig) im Repertoire der Erwachsenengesellschaft verwurzelt sind. Die Abgrenzung geschieht auf indirekte Weise über den Stil. Während früher Jugendkulturen unter anderem vom sozialen Milieu der Mitglieder beeinflusst wurden, sprich die Mitglieder meist durch ihre soziale Verwurzelung an bestimmten Gruppen interessiert waren, ist

diese Bindung mittlerweile nicht mehr zu beobachten. An diese Stelle sind Freizeitszenen getreten, die sich „als wähl- und abwählbare Formationen“ (Vollbrecht 1997, S. 23) präsentieren. Letztlich sind Jugendkulturen damit im subkulturellen Kontext nicht mehr reduzierbar auf klassen- oder milieuspezifische Einflüsse und Bindung, weshalb Vollbrecht auch von einem Lebensstilkonzept spricht. (vgl. ebd., S. 22f.)

Lebensstile als solche sind expressive und damit auch messbare, nachvollziehbare Muster und hängen dabei sowohl von kulturellen wie materiellen Ressourcen sowie Werthaltungen ab. Die Ressourcen nehmen dabei den Platz der Wahlmöglichkeiten ein, während Werte die Lebensziele, Mentalitäten und den Habitus prägen und äußern. Die Artikulation dieser Lebensstile hängt letztlich auch mit spezifischen Handlungsmustern zusammen, die immer wieder neu artikuliert werden müssen und sich dabei sowohl vom Individuum selbst wie von dessen Umgebung beeinflusst sehen. „Die Wahl eines Lebensstils ist unter dem herrschenden Individualisierungsdruck [...] einerseits notwendig, andererseits aber auch nicht völlig frei.“ (ebd., S. 24) Vor allem durch die Darstellung des Selbst in einer Gruppe oder in der Gesellschaft werden diese Handlungsmuster auch kommuniziert und bilden dabei nicht nur oberflächlichen Konsum, sondern auch Werte ab, die vom Kollektiv besetzt sind. Vermittelt wird das Angebot an Lebensstilen meist über die Medien. (vgl. ebd., S. 24)

Vollbrecht bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Müller (1992), der der Artikulation von Lebensstilen vier Dimensionen zuweist. Diese wären das expressive Verhalten bezüglich Freizeit und Konsumverhalten, das interaktive Verhalten, wozu auch die Mediennutzung zu zählen ist, das evaluierte Verhalten hinsichtlich Werte und Einstellungen sowie der kognitive Aspekt, der „die Selbstidentifikation, die Zugehörigkeit und die Wahrnehmung der sozialen Welt überhaupt steuert“ (Vollbrecht 1997, S. 25). Durch diese vier Dimensionen wird aber nicht nur die Zugehörigkeit zu einer Gruppe mit einem konkreten und gemeinsamen Lebensstil geäußert, sondern innerhalb dieser auch eine Basis der gesellschaftlichen Orientierung geteilt und artikuliert. Der Stil vermittelt beziehungsweise trennt dabei nicht nur die spezielle Gruppe vom Rest der Gesellschaft und damit auch anderen Subgruppen, sondern bestimmt auch das Verhalten und die Positionierung innerhalb dieser. Stil wird dabei letztlich in Szene gesetzt, muss hierfür aber nicht zwingend logisch deklinierbar und erklärbar sein, sondern nur signifikant in Handlungen zum Einsatz kommen. Somit steht das Ausdrucksverhalten im Zuge der Selbstdarstellung im Mittelpunkt. (vgl. ebd., S. 25)

Da sich nun Jugendkulturen sich durch relativ auffällige Ausdrucksmöglichkeiten artikulieren, sind sie auch für die Medien von Interesse. Wie oben schon erwähnt, werden Jugendkulturen ja auch besonders stark durch die mediale Vermittlung inszeniert, was allerdings nicht ohne Folgen bleibt. Es kommt oft zu einer Kommerzialisierung und damit verbunden auch einer Durchsetzung der Jugendkulturen, wodurch sich einerseits die Entwicklung und Herausbildung zumindest partiell neuartiger Bereiche und Stile ergibt, die einzelnen Ausprägungen dafür aber auch schneller wieder verschwinden können beziehungsweise an Zuspruch verlieren. (vgl. ebd., S. 26) Letztlich kommt es durch den weltweiten Erfolg von Rock und Popmusik zu einem Verschwimmen der Grenzen zwischen spezifisch als Jugendkultur identifizierbaren Bereichen und der Gesamtkultur, die in weiterer Folge oft auch als *Mainstream* bezeichnet wurde und wird. „Spätestens seit den 80er Jahren ist es nicht mehr möglich, Jugendkulturen generell als *Gegenkulturen* aufzufassen.“ (ebd., S. 27) Ein Grund dafür ist unter anderem die medial und mittlerweile global vermittelte Wahlmöglichkeit von unterschiedlichen Lebensstilen, die somit nicht zwangsläufig als Jugendkultur beziehungsweise Subkultur oder *Gegenkultur* im traditionellen Sinn aufgefasst werden müssen. Die Auswahl, die sich zunehmend auf ästhetische Mittel beschränkt, wird dabei einerseits vom persönlichen biografischen Hintergrund und den damit verbundenen Wünschen und Zielen gelenkt, sowie von den im zu wählenden Stil manifestierten Zeichen, deren Bedeutung sich teils erst im Kontext mit anderen Zeichen erörtern lässt. (vgl. ebd., S. 27f.)

„The new youth industries provided raw materials, the goods: but they did not, and when they tried failed to, produce many very authentic or sustained ‚styles‘ in the deeper sense. The objects were there, available, but were used by the groups in the construction of distinctive styles. But this meant, not simply picking them up, but actively constructing a specific selection of things and goods into a style.“ (Clarke et al. 1997, S. 109)

### **9.2.3.1 Bricolage**

Im Zusammenhang mit der Neubesetzung von vorhandenen Objekten mit jugendkulturell ausgehandelten Bedeutungen muss der Begriff der *Bricolage* erwähnt werden, der vor allem für das Verständnis von Stil in diesem Rahmen bedeutend ist.

„The new meanings emerge because the ‚bits‘ which had been borrowed or revived were brought together into a new and distinctive stylistic ensemble: but also because the symbolic objects – dress, appearance, language, ritual occasions, styles of

interaction, music – were made to form a unity with the group's relations, situation, experiences: the crystallisation in an expressive form, which then defines the group's public identity." (Clarke et al. 1997, S. 110)

Die Gruppe bedient sich im Zuge der Stilentwicklung und der damit einhergehenden Aushandlung neuer Bedeutungen für zur Verfügungen stehende Objekte der Bricolage. Dies meint „die Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekten, um neue Bedeutungen zu kommunizieren, und zwar innerhalb eines Gesamtsystems von Bedeutungen, das bereits vorrangige und sedimentierte, den gebrauchten Objekten anhaftende Bedeutungen enthält.“ (Clarke 1981, S. 136; zit. nach Baacke 2007, S. 218) Neben diesem Aspekt der Neudeutung von Objekten muss aber auch der demonstrative Charakter vorhanden sein, um eine Bricolage zu erzeugen. Vor allem Kleidung ist geeignet, um auf diese Weise behandelt und somit zu einem konstitutiven Element von Szenen oder Jugendkulturen zu werden. Baacke konstatiert, dass durch das Konsumangebot sich Szenen zwar noch über Mode ausdrücken können, dies zusehends aber auswechselbar wird. (vgl. Baacke 2007, S. 218ff.) Letztlich steht Bricolage heute für die Möglichkeit, Objekte in einen neuen Kontext zu setzen und sich damit auszudrücken, auch Szenenaffinität zu artikulieren und auf diese Weise auch zwischen unterschiedlichen Stilen zu wechseln. (vgl. ebd., S. 217)

### **9.3 Identität und sozialer Stil**

„Aus der Kommerzkultur und ihren subkulturell bricolagierten Symbolen können junge Leute eine kollektive Identität entwickeln, die ihre Probleme, ihre Wertmaßstäbe und Bedeutungsmuster einheitlich zum Ausdruck bringt. Und daraus wiederum können sie eine persönliche Identität gewinnen, mit der sie für einen kurzen Lebensabschnitt ihre Jugend sowie den vorübergehenden Erfolg feiern, die Festlegungen von sozialer Schicht, Ausbildung und Berufstätigkeit überwunden zu haben.“ (Brake 1981, S. 164)

Der Begriff Identität wird speziell im Zusammenhang mit Jugendkulturen und deren gesellschaftlichen Ausprägungen recht inflationär gebraucht. Auffallend ist auch, dass oftmals mit dem gleichen Begriff ganz unterschiedliche Auffassungen verbunden sind. Zybok verweist darauf, dass nicht die Frage nach dem eigenen Selbstbild im Fokus stünde, sondern vielmehr Identität eine Beziehung veranschauliche, folglich das Verhältnis zu den anderen im Mittelpunkt stehen müsste. Dieses Verhältnis, beeinflusst von Erfahrungen und Interaktionen der Individuen, bestimmt letztlich Identität als soziale Realität. Somit stellen – vereinfacht gesagt – die Anderen wie auch die eigene Individualität den möglichen Rahmen für Identitätsbildung dar. Kommt es beim Individuum etwa zu einer bloßen Abbildung von Gruppenbildern und von außen bestimmten Erwartungshal-

tungen, geht diese sinnstiftende Spannung verloren. Dies wird von Zybok als „Identitätswahn“ beschrieben, bei dem die Anerkennung durch die jeweilige Gruppe, nicht aber die eigene Entwicklung im Vordergrund stünde. Besonders bei Jugendkulturen sei dieser Identitätswahn häufig anzutreffen, da hier eine äußerliche Zurschaustellung der Zugehörigkeit in der Öffentlichkeit oftmals maßgeblich ist. Dies hat etwa mit subkultureller Uniformierung und einen damit einhergehend und teils auch medial vermittelndem Look oder Image zutun. Dadurch soll versucht werden, einen Misserfolg in der eigenen Identitätssuche zu vermeiden, was Zybok als paradox bezeichnet, da gerade im Zusammenhang mit dieser persönlichen Suche, natürlich beeinflusst von äußerlichen und gegebenenfalls subkulturellen Einflüssen, erst eigene Erfahrungen ermöglicht werden und Identität greifbar wird. Ein mögliches Scheitern stellt damit auch einen Teil dieser Suche dar. Aber genau durch diesen Erfolgszwang, der eine Perfektionierung und Vollendung der eigenen Identitätssuche in Aussicht stellt, verwandelt sich diese in den schon angesprochenen Identitätswahn. (vgl. Zybok 2005, S. 207f.)

Fremdes wird bei dieser Form der Identitätssuche meist konterkariert oder sogar entwertet, da die Basis, auf der eine Identitätsbildung vonstatten geht, sich nicht auf gefestigtem Boden befindet. Zwar gilt somit die Identität in der ihr vorausgegangen (subkulturellen) Gruppe als gesichert und anerkannt, allerdings gibt es natürlich unterschiedlichste Umwelteinflüsse, die es in dieses Bild zu integrieren gilt, was mitunter zu Verunsicherungen führt. Deshalb wird die eigene Identität auch auf Kosten der Geringschätzung von Fremdartigem weitergeführt. Zybok setzt dies auch in Bezug zu dem so genannten Jugendwahn, der mittlerweile zwar bezüglich seiner Reichweite bezweifelt oder gar im Abstieg verstanden wird, allerdings noch in unterschiedlichen Ausformungen angetroffen werden kann. Die Argumentation, dass etwa die Werbeindustrie verstärkt auch auf ältere Personen als Werbeträger setzt, dass sich die ältere Generation verstärkt mit Medien und Popkultur beschäftigt und in diesem Zusammenhang von der jüngeren Generation toleriert sowie akzeptiert wird, greift seiner Ansicht nach zu kurz, weil sich dahinter der Versuch erkennen lässt, Identitätsdefizite mittels jugendlicher Attribute zu verdecken und zu kompensieren. (vgl. ebd., S. 208f.) „Lässt sich die Moderne als das Zeitalter der Entdeckung des Selbst bezeichnen, so muss die Gegenwart immer noch als eine Zeit des Übergangs zur Auflösung des Selbst gelten. Die neuen Konstruktionen des Selbst sind eher konzeptuell als natürlich.“ (ibd., S. 214) Damit veranschaulicht Zybok, dass mittlerweile nicht mehr nur natürliche oder traditionelle Rollenbilder, Verhaltensweisen und Handlungsweisen zur Konstruktion des Selbstbildes und der Identität herangezogen werden, sondern jedem selbst obliegt, wie er seine Individualität entwirft und definiert. Maßgeblich beteiligt an dieser Entwicklung sind auch die Massen-

medien, die es unter anderem ermöglichen, die Verhaltensweisen und das Image von Stars und Prominenten zu verfolgen, wodurch diese Lebensweisen bis zu einem gewissen Grad traditionelle Rollenbilder – also vor allem die Familie – überlagert und ersetzt haben. Aussehen und Persönlichkeit werden nicht mehr als natürlich gegeben angesehen, sondern können aufgrund unterschiedlicher Reize und Möglichkeiten ständig neu definiert und verändert werden. Problematisch ist dabei allerdings, dass ein fremdes Image als eigene Identität gebraucht und missverstanden wird. Diese Überlegungen können im Extremfall in Richtung Gentechnik und plastische Chirurgie weitergeführt werden. (vgl. ebd., S. 214f.)

„Voraussetzungen des Jugendwahns sind die ständigen Prozesse jugendlicher Selbsterfindung durch Stilisierungen eines öffentlichen Images.“ (ebd., S. 217) Durch die Möglichkeit, über öffentliche Kanäle Jugendkultur zu inszenieren und ihr damit Images zuzuschreiben, wird auch gleichzeitig deren Vermarktung voran getrieben. Ein Image und Trend kann somit im Zuge der Konsumkultur instrumentalisiert werden. Gerade im Bereich der Musikbranche sind solche Stereotypen anzutreffen, die im weitesten Sinne eine globale wie auch lokale Popkultur bestimmen. Hierbei muss beachtet werden, dass durch die Zugehörigkeit zu subkulturellen Bereichen keinesfalls ein Drang zur Freiheit und Selbstbestimmung des eigenen Individuums, wie es vielleicht noch zu Beginn der Entwicklung von popkulturellen Phänomenen in den 1950er und 1960er Jahren der Fall war, vorherrscht – oder nur bis zu einem minimalen Grad –, sondern vielmehr die Etablierung eines Images vonstatten geht, das aufgrund festgesetzter Regeln und Normen definiert wird und somit auch kaum Spielraum für alternative und eigene Entwicklungen vorhanden ist. Das Individuum wird damit zu einem uniformierten Teil der Gruppe. (vgl. ebd., S. 217f.) „Der Jugendwahn entpuppt sich dabei als Identitätswahn. Es wird nach einem Ideal gesucht, und um das zu erreichen, bedient man sich des gesellschaftlichen Elements, das mit den meisten positiven Eigenschaften konnotiert ist: der Jugendkultur.“ (ebd., S. 219) Durch diese Aneignung von körperlichen und äußerlichen Images wird versucht, die damit verbundenen Eigenschaften zu vereinnahmen und anderen diese als persönliche Merkmale zu vermitteln, ohne sie auch wirklich übernehmen zu müssen. Dadurch kann man eigentlich nicht vom Äußerlichen auf das Selbst eines Individuums schließen, vielmehr wird versucht, Identität dadurch zu simulieren, ohne eine differenzierte Aushandlung, was dies nun für das Individuum bedeutet und welche Konsequenzen für das Selbstbild resultieren, vornehmen zu müssen. (vgl. ebd., S. 219)

### 9.3.1 Identität durch virtuelle Musiknetzwerke

Androutsopoulos beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem interaktiven Potential von Musikwebsites unter spezieller Berücksichtigung von deren identitätsstiftenden Möglichkeiten. Seiner These nach findet Kommunikation von Jugendlichen im Web nicht ziellos statt, sondern ist nach bestimmten Netzwerken ausgerichtet. Diese bestehen einerseits aus dem Angebot und weiters aus den darum gebildeten Communities. Schon vorab konstatiert Androutsopoulos dabei, dass hier auf Basis eines gemeinschaftlichen Kulturgeschmacks – in seinem Untersuchungsfall Hip Hop – auf den Websites nicht unbedingt eine gleichförmige Artikulation von Argumenten und Ansichten passiert, sondern vielmehr eine deutliche Abgrenzung zwischen den einzelnen Nutzern vorherrscht. Es wird dadurch nicht eine zentrale Identität geprägt, sondern versucht, teilweise auch im Konflikt, eine eigenständige Position zu entwickeln und herauszuformen, allerdings auf Basis gemeinsamer Vorlieben und Erfahrungshorizonte. (vgl. Androutsopoulos 2005, S. 159)

Identität ist in diesem Kontext als soziale Identität zu verstehen, somit als „diskursive Konstruktion sozialer Zugehörigkeit“ (ebd., S. 161). Anzunehmen ist somit auch ein flexibler Identitätsbegriff, der je nach Situation und Umfeld auch unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen kann. Um dies zu verdeutlichen spricht Androutsopoulos im Weiteren von Identitätsarbeit. Zieht man nun den Punkt der Zugehörigkeit etwas mehr in den Fokus, so wird schnell klar, warum auch davon ausgegangen werden kann, dass Online-Kommunikation, etwa in Foren, Chats oder ähnlichen Ausprägungen, dabei durchaus eine Rolle spielen kann. Die Selbstdarstellung im Web ist aber im Vergleich zum Alltag reduziert, da man sich auf die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums beschränken muss, bei Chats also etwa auf schriftliche Äußerungen oder bestimmte Kürzel und Codes. Auch Androutsopoulos bemüht den Begriff des Stils, im speziellen bezeichnet er die „Ausdrucksseite der Identitätsarbeit“ (ebd., S. 162) als sozialen Stil. Damit bezeichnet werden soll die Form des kommunikativen Handelns einer bestimmten Gruppe. Der Stil kann somit kollektiv wie auch individuell gebildet und geprägt sein und basiert meist auf dem Spannungsverhältnis zwischen der Einhaltung von gesellschaftlichen Normen und dem Versuch, Eigenständigkeit und Individualität zu entwickeln. Durch den Stil soll schließlich einerseits die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe – im Falle von Popmusik etwa einem speziellen Genre – aber auch die eigene Subjektivität und Originalität ausgedrückt werden. (vgl. ebd., S. 161f.)

Wo genau aber findet die Identitätsarbeit nun statt? Den Rahmen dafür bilden virtuelle Musiknetzwerke, womit Androutsopoulos die gesamte Online-Präsenz der jeweiligen

Musikgattung und deren Ableger und Ausformungen bezeichnet. Dadurch, dass vereinzelt Webangebote gestartet werden und diese sich dann über einen gewissen Zeitraum miteinander verbinden – durch Verlinkungen, Kommentare in den jeweiligen Foren oder ähnliches – entsteht dieses Netzwerk. Gemeinsamer Bezugspunkt bleibt der Musikstil. Natürlich wird nicht prinzipiell jedes Webangebot in diesem Netzwerk aufgenommen, dafür bedarf es einerseits einer Selbstzuordnung, der aktiven Verlinkung mit anderen Knoten und der allgemeinen Akzeptanz bisheriger Mitglieder. (ebd., S. 163f.)

Als unterschiedliche Formen von Webpublikationen in diesen Netzwerken können einerseits Websites, die von einem Individuum beziehungsweise einer kleinen, organisierten Anzahl von Menschen betrieben und verwaltet werden, und andererseits Gemeinschaften oder Communities betrachtet werden. Bei Zweitem beteiligt sich eine weitaus größere Anzahl von Nutzern aktiv am Geschehen, etwa in Diskussionsforen oder Chats, und prägt somit das Gesamtbild. Die erstgenannten Websites weisen oft auch einen großen Hang zur Professionalisierung auf, speziell wenn ihnen entsprechende Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird. Somit können hier Online-Magazine oder Portale entstehen, die einen zentralen Stellenwert im diskursiven Netzwerk einnehmen. Beinhaltet sind etwa journalistische Beiträge, multimediale Angebote und meist auch die Möglichkeit der interaktiven Beteiligung der Rezipienten. Erkennbar werden derartige Magazine ab einer gewissen Größe auch dadurch, dass verstärkt kommerzielle Werbung Einzug in den Webauftritt hält, weil man einerseits ausreichend viele Nutzer (und somit eine entsprechende Reichweite) aufweisen kann. Grundlegende Erfordernisse wie ausreichend Webspace, Wartung der Website und ähnliches werden auf dieser Basis finanziert. Das Gesicht der ganzen Szene wiederum spiegelt sich am stärksten in den interaktiven Angeboten wider. Durch diese unterschiedlichen Angebote entsteht auch der mehrdimensionale Charakter dieser Musiknetzwerke, die sowohl auf Information als auch Interaktion basieren. Online-Magazine dienen der Informationsbereitstellung sowie Diskurserweiterung, Nischenangebote wie kleine Online-Shops nutzen auf ökonomischer Basis diese Szene, Künstler können sich auf eigenen Websites oder größeren Plattformen präsentieren und interaktive Angebote wie Foren oder Chats dienen dem öffentlichen Austausch. (vgl. ebd., S. 164f.) „Musiknetzwerke sind polyphone Diskursräume, die unter dem Dach einer gemeinsamen kulturellen Orientierung unterschiedliche Teilnehmerprofile, Interessen und kommunikative Zwecke beherbergen.“ (ebd., S. 165)

Natürlich gibt es unterschiedlich ausgeprägte Formen, wie sich Nutzer oder allgemein Mitglieder der Szene in diesen Kommunikationsaustausch einbringen. Eine Möglichkeit besteht darin, nur lose und unverbindlich mit dem Online-Diskurs verknüpft zu sein, sich

also nur selten an Diskussionen zu beteiligen. Dies geschieht auf anonymer Basis, man besitzt vielleicht einen Benutzernamen für unterschiedliche Foren oder ähnliches, identifiziert sich aber nicht zwingend mit der eigenen, virtuellen Abbildung. Die nächste Stufe stellen Stammnutzer dar, deren Nutzerprofil – sofern es technisch möglich ist, dies zu bearbeiten und zu gestalten – auch einen individuellen Charakter aufweist. Diese Nutzer kommentieren recht häufig Artikel in Online-Magazinen und beteiligen sich regelmäßig in den Diskussionsforen. Dadurch werden auf diesen Plattformen auch soziale Beziehungen geknüpft. Eine eigene Homepage richten etwa Künstler oder Musiker ein, beziehungsweise auch jene Personen, die in anderer Form im kulturellen Geschehen des jeweiligen Genres und der entsprechenden Szene aktiv sind, man denke etwa an Veranstalter von Konzerten im kleinen Rahmen. Die Möglichkeit, sich online zu präsentieren und auch im Rahmen eines Musiknetzwerkes zu positionieren, ist mittlerweile ein zentraler Punkt der allgemeinen Medienarbeit von Künstlern geworden. Hier wird auch das Feld der Unverbindlichkeit eingetauscht gegen eine verbindliche Identität, die durch die Medienpräsenz (zum Teil) definiert wird. Die vierte Form bilden jene Nutzer, die selbst als Autoren stark in Szene treten und etwa als ehrenamtliche Nachwuchsjournalisten für Musikwebsites tätig sind. Zwar passiert auch hier Identitätsarbeit, allerdings ist diese bis zu einem gewissen Grad den prinzipiellen Richtlinien der Website untergeordnet, für die man Texte oder Fotos veröffentlicht. Die Betreiber dieser Websites stellen die letzte mögliche Position dar. Sie treten selbst (meist) nicht primär durch das Verfassen eigener Artikel in den Vordergrund, sondern fokussieren sich auf die Instandhaltung des Webauftritts, dessen technologische Weiterentwicklung gemäß neuer Möglichkeiten – das Einbinden von Videos oder Social-Network-Sites wie Facebook oder MySpace – und auch die Erreichung von professionellen Standards. Hierbei wird auch die wirtschaftliche Seite solcher Medienangebote schlagend, da unter anderem berücksichtigt werden muss, wie am effektivsten mit den vorhandenen Ressourcen umgegangen werden soll beziehungsweise wie eben diese gesteigert werden können. Diese fünf Typen stellen aber keine streng von einander getrennten Positionen dar, sondern können durchaus auch in Mischformen auftreten. (vgl. ebd., S. 165f.)

## **9.4 Popkultur als Referenzrahmen**

Wie nun ausführlich dargelegt wurde, bedienen sich Jugendkulturen und deren Mitglieder unterschiedlicher Symbole, Stile und Handlungsweisen, um sich – in welcher Form auch immer – in der Gesellschaft einen Platz zu schaffen. Als nur ein möglicher, aber oftmals vorherrschender Referenzrahmen für eine derartige Positionierung dient die Popkultur, womit natürlich mehr als nur deren musikalische Ausprägung gemeint ist. Als Initialzün-

dung in den 1950er Jahren für popkulturell beeinflusste Jugendkultur können etwa der Import der amerikanischen Rockmusik als eine Art Protestkultur sowie Filme, die spezifisch ein jugendliches Lebensgefühl einzufangen versuchten, beschrieben werden. Ein weiterer Grund war auch die ablehnende Haltung der Elterngeneration und der Gesellschaft gegen diese Phänomene, wodurch deren Konsum umso subversiver erschien. (vgl. Luger 1995, S. 18f.) Popkultur dient dabei insgesamt als „symbolischer Gesamtzusammenhang“ (Neumann-Braun/Richard 2005, S. 13), der neben Musik auch Mode, sprachliche Eigenheiten, aber auch Werte beinhaltet und somit als Lebensweise und Kulturpraxis angesehen werden muss. (vgl. ebd., S. 13) „(Vor-)Entworfenene Lebenswelten, aber auch zur Verfügung stehende Medien bieten Jugendlichen Identitätsfolien, die aktiv aufgegriffen Identitätsräume eröffnen und Kreativitätspotentiale vermitteln.“ (ebd., S. 13) Eine Möglichkeit dieses Verhältnis zwischen Gesamtgesellschaft und jugendkulturellen Ausprägungen mittels Popkultur zu veranschaulichen bietet etwa Fiske, wenn er die Unterscheidung, die zwischen offizieller Kultur und Popkultur oftmals getroffen wird, anspricht:

„Die offizielle Kultur will Texte oder Objekte als Kreationen besonderer Individuen oder Künstler verstanden wissen: Eine solche Hochachtung vor dem Künstler und damit auch vor dem Text versetzt den Leser notwendigerweise in ein untergeordnetes Verhältnis zum Text. Populärkultur jedoch ist sich sehr wohl darüber im Klaren, daß ihre Güter industriell produziert und keine einzigartigen Kunstobjekte sind. Sie bieten sich, anders als vollendete Kunstobjekte, der produktiven Umarbeitung, Umschreibung, Vervollständigung und Partizipation an. Es ist nicht verwunderlich, daß der dominante Habitus mit seinem Hang zur offiziellen Kultur, die Produktion und Rezeption der Populärkultur abwertet und mißversteht.“ (Fiske 1997, S. 68)

Eine weitere Differenzierungsmöglichkeit liefert Klein, wenn er zwischen einer populären Kultur, die sie als lokal differenzierte und kontextualisierte Alltagskultur beschreibt, und der Popkultur als einem globalen Phänomen, das eine bestimmte Lebensweise vermittelt, unterscheidet. In diesem Sinne hat sich Popkultur seit den 1960er Jahren in zwei Richtungen entwickelt, einerseits global und andererseits auch verstärkt lokal. Ebenso ist zu betonen, dass Popkultur nicht mehr einem Alter und folglich einer Generation zugerechnet werden kann. Die Grenzen verschieben sich hier zusehends oder lösen sich auf. Man betrachte etwa nur Konzerttours von Künstlern wie den Rolling Stones oder AC/DC, die mittlerweile ein altersmäßig weit auseinander klaffendes Publikum ansprechen und Teil der Popkultur sind. Genauso gibt es natürlich Ausprägungen von Popkultur, die sehr klar auf ein spezifisches Alter zugeschnitten sind und nur in diesem Bereich funktionieren. Popkultur funktioniert weiters im Spannungsfeld zwischen kommerzieller

Vermarktung und künstlerischem Anspruch. (vgl. Klein 2005, S. 44f.) Diese beinahe als Grundthese anzusehende Spannung zwischen Popmusik und Jugendkultur in den letzten Jahrzehnten beschreibt auch Hurm: „Pop ist global, Pop ist universell. Popmusik verbindet die Jugendkulturen der Welt. Früher vereint im Kampf gegen das Establishment, heute vereinnahmt im Konsum für das Establishment.“ (Hurm 2005, S. 191)

Weiters lassen sich in Bezug auf Popkultur drei Bereiche unterscheiden: Industrie, Kultur und Denkweise. Die Popindustrie kann allgemein als die – auch schon von Adorno kritisierte – Unterhaltungsindustrie aufgefasst werden und beinhaltet dabei etwa Film, Musik und Literatur, aber auch andere Bereiche. Zentrale Bestandteile sind dabei einerseits die Produktion und andererseits die weltweite wie auch lokale Vermarktung dieser Produkte, wobei sowohl die eigentlichen Werke als auch deren damit verbundenes Image davon betroffen sind. Pop als Kultur wiederum zielt wieder auf dessen Ausprägungen abseits der Mainstreamkultur an, betrifft also das, was gemeinhin als Independent oder Underground bezeichnet wird. Hier spielen subkulturelle Bewegungen eine ganz zentrale Rolle und es steht meist die musikalische Ausprägung – egal ob dies nun Punk, Hip Hop oder andere Genres sind – im Fokus der Aufmerksamkeit. Pop konnte trotz des maßgeblichen Erfolgs unterschiedlicher musikalischer Genres oder einzelner Vertreter dabei aber nie Formen einer Ideologie übernehmen, weil Pop selbst immer die Wandlung zu etwas Neuem fordert und dies auch vom Konsumenten meist so verstanden wird. Somit ist die Grenzüberschreitung eines der zentralen Merkmale von Pop als Kultur, sei es durch völlig neue Techniken, neuartige Anwendungen und Positionierungen schon etablierte Vorgehensweisen oder auch durch die Vermischung von so genannter niedriger und hoher Kultur. (vgl. Klein 2005, S. 45f.) „In den jeweiligen kulturellen Feldern erhält Pop immer eine andere, eine neue Bedeutung. Pop kann subkulturelle Bewegung, aber auch Teil der Massenkultur sein, künstlerische Avantgarde oder belanglose Freizeitgestaltung.“ (ebd., S. 46)

Pop als Lebensweise wird von Klein nicht nur als „eine – nicht selten gefährliche – Lebensweise, sondern als mythisierte Lebensform“ (ebd., S. 47) bezeichnet, die in dieser Funktion auch von der Popindustrie genutzt wird. Einerseits lebt Pop dadurch in einem entpolitisierten Bereich, der stark von Image und Bildern lebt, andererseits herrscht spätestens seit den 1970er Jahren und der Politisierung durch Punk und anderen Popausprägungen auch ein Diskurs, der unter anderem von den Cultural Studies mitgetragen wurde und noch immer wird. Dadurch hat sich auch die Ausprägung von Pop als Lebensweise, auch durch entsprechende mediale Diskurse in Magazinen, etabliert. Hier tritt wieder das Verhältnis von Mainstream und Underground zutage, das gerade in

Bezug auf Popkultur teilweise zu Missverständnissen führt. Im subkulturellen Kontext des Undergrounds steht Pop damit für Widerstand und ist Ausdruck von Minderheiten. „Von dem Widerstandspotential dieser Subkulturellen nährt sich die Kraft des Pop, und diese ist subversiv, genau weil diese Subkulturen flüchtig und schnelllebig sind.“ (ebd., S. 47) Als politisches Potential kann folglich die Unterwanderung der Industrie angesehen werden. (vgl. ebd., S. 47f.) “It is, however, rather less the case that a once ‘rebellious’ or ‘deviant’ youth culture has become conformist, than that the discourses and practices which constructed and positioned youth culture historically after the Second World War are now undergoing profound transformation.” (Redhead 1990, S. 9)

Gegen diese Überlegungen haben sich aber etwa in den 1990er Jahren Akteure wie auch Theoretiker teilweise gewehrt, da eine derartige Politisierung des Pop auch als Politisierung des Konsums betrachtet werden kann. Vielmehr sei es mittlerweile der Fall, dass das Widerstandspotential der (Pop-)Subkulturen nur noch als Mythos überlebt habe, diese sich weitgehend verbreitet und damit selbst obsolet gemacht haben. Dadurch, dass Pop und Popkultur überall stattfinden, sind Grenzen und Konturen verloren gegangen. In diesem Dreiergespann von Industrie, Kultur und Lebensweise hat somit die Industrie die Oberhand errungen und die beiden anderen Bereiche vereinnahmt. Diese Ansichten werden von Klein zwar teilweise entkräftet, aber insgesamt ist dieser Kampf zwischen Mainstream und Underground und auch zwischen Kultur und Lebensweise auf der einen und Industrie auf der anderen Seite bis heute ein bestimmendes Phänomen von Pop geblieben. (vgl. Klein 2005, S. 48) Auch Heinzlmaier konstatiert mit Bezug auf den Poptheoretiker und –journalisten Diedrich Diedrichsen, dass Popmusik heute ihre ursprüngliche Bedeutung für Jugendkultur verloren hat. Popmusik habe einmal für soziale Bewegung, sprich die utopische Möglichkeit der Eingeschlossenheit aller, gestanden. Es fehle derzeit an soziokulturellen Systemen, die es überhaupt erst ermöglichen, Popmusik in dieser Form zu erzeugen. Und wenn Popkultur, in welcher Form auch immer, noch eine Nuance von politischen Protest und subversivem Gehalt in sich trägt, so wird dies meist als kulturelle Ausprägung verklärt und der inhaltliche Aspekt negiert. (vgl. Heinzlmaier 1995, S. 48f.)

„[Somit/C.G.] enden die Abgrenzungsbemühungen aller Subkulturen insofern im Desaster, weil subkulturelle Stile und Kommunikationsformen, indem sie von der Kulturindustrie in Waren verwandelt werden, ihrer ursprünglichen Intentionen beraubt und verallgemeinert werden. So werden alternative Gesellschafts- und Lebensentwürfe zu Angeboten für ein bestimmtes Marktsegment, und die revolutionierenden Jugendkulturen werden ihrer politischen Sprengkraft beraubt,

indem man sie auf das Präsentationsniveau einer exotischen Folklore reduziert.“  
(Heinzlmaier 1995, S. 51f.)

Eine besondere Rolle bei der Gestaltung jugendlicher Lebenswelten auf Basis von popkulturellen Phänomenen spielt auch die Identifikation des Individuums mit der Musik selbst. „Durch die Identifikation mit dem Rock und durch das Gefühl des Dazugehörens eröffnet dieser den Jugendlichen Räume, in denen sie sich entfalten und behaupten können. Eine wichtige Rolle spielt hierbei die Authentizität des Rock, die ihn streng von reiner Unterhaltungsmusik abgrenzt.“ (Winter 2001, S. 314) Was Winter hier im speziellen für den Bereich der Rockmusik anspricht, kann auch insgesamt auf Popmusik umgemünzt werden. Authentizität stellt in diesem Zusammenhang ein wesentliches Qualitätsmerkmal dar, ist gleichzeitig aber durch die teilweise Trennung von Pop und subkultureller Ausdrucksformen und dessen Globalisierung für die Akteure nicht mehr so einfach herzustellen. Klein verweist darauf, dass Authentizität zu einer „performativen Praxis“ (Klein 2005, S. 49) geworden ist, folglich aktiv hergestellt werden muss und sich nicht mehr rein durch die Lebensweise bestimm- und erfahrbar machen lässt. Damit verlagert sich aber auch der Schwerpunkt vom tatsächlichen Inhalt zu dessen Ausdrucksmöglichkeiten. „Von daher ist nicht die Musik selbst relevant für das Verstehen der sozialen und kulturellen Praxis des Pop, sondern wie, wann, wo, mit wem und warum sie gehört wird.“ (ebd., S. 49) Wenn sich Popakteure in diesem Sinne nun aktiv als Teile der Popkultur inszenieren, muss dies nicht ein Fehlen von Authentizität bedeuten, sondern versucht gerade deren Vorhandensein zu verdeutlichen und zu bestätigen. Inszenierung wird somit Teil der Identität im Pop. (vgl. ebd., S. 48f.)

Mit Authentizität wird im populären Kulturbereich aber auch gespielt, sie erfährt dadurch eine Umformung. Winter bezieht sich hier auf Grossberg (1992) und geht in Folge auf die „authentische Inauthentizität“ (Winter 2001, S. 314) ein, die sich „ironisch, sentimental, hyperreal oder grotesk ausdrücken“ (ebd.) kann. Anders gesagt wird etwa Rockmusik nicht mehr zwangsläufig durch ihre Authentizität zu etwas anderem und gewinnt dadurch an Bedeutung, sondern besitzt per se eine gewisse Bedeutung, die in der Folge eine Differenz zum Rest herstellen und bestimmen kann. Letztlich wird aber auch durch diese Überhöhung des Authentischen seine Einlösung ausgedrückt. (vgl. ebd., S. 314f.)

#### **9.4.1 Musik und Identitätsbildung**

Welche Bedeutung kann nun aber letztlich der Popkultur im Allgemeinen und etwas spezieller der Popmusik hinsichtlich der Identitätskonstruktion von jungen Menschen

zugeschrieben werden? Grossberg konstatiert, dass es problematisch sein kann, Pop- und Rockmusik per se eine bestimmte Repräsentation von Bedeutung oder kultureller Erfahrung zuzuschreiben. Diese Funktion von populärer Musik ist zwar nicht zu negieren, nur sollte unterschieden werden, in welchem Kontext und in Bezug auf welches Publikum die Musik betrachtet wird, da hier zwangsläufig unterschiedliche Bedeutungsauffassungen zustande kommen können. (vgl. Grossberg 1997, S. 477) Die vielleicht zentralste Funktion von populärer Musik muss nach wie vor als Unterhaltung bezeichnet werden. Damit wäre auch der größte Vorwurf an sie formuliert, nämlich langweilig zu sein. „Thus, rock and roll can never take itself too seriously. To be effective, it must constantly deny its own significance; it must focus the attention of its audiences on its surface.“ (ebd., S. 482) Die Möglichkeiten dieser Musik liegen damit nicht in der direkten Aussage, die getroffen wird, sondern im Kontext der Verwendung. Wie schon zuvor angemerkt wurde, können verschiedene Rezipienten ein und denselben populärkulturellen Input auf ganz unterschiedliche Weise interpretieren und weiter verarbeiten. Grossberg plädiert in diesem Zusammenhang auch dafür, dass Rockmusik nicht durch eine bloße Inhaltsanalyse decodiert werden könnte, da hierbei der Kontextaspekt fehlen würde. (vgl. ebd.) Auch wenn Grossberg in seinem Essay Rockmusik in den Fokus stellt und selbst argumentiert, dass eine Gleichsetzung mit der gesamten populären Musik nicht immer argumentierbar ist, so scheint es doch bei den oben genannten Argumenten möglich, diesen Brückenschlag zu wagen. Pop ist vielleicht noch mehr als traditionelle Rockmusik geeignet, Emotionen und Informationen über die Inszenierung mitzuteilen als über den direkt entschlüsselbaren Inhalt. Kontext und Form scheinen hierbei von zentraler Bedeutung.

„Im Vergleich zu früheren Jugendgenerationen ist auffällig, wie sehr jugendliche Szenen heute medial vermittelt sind. Insbesondere entlang spezifischer Musikrichtungen verlaufen heute vielfach die Grenzen verschiedener Jugendszenen.“ (Vollbrecht 1997, S. 28) Eine ganz essentielle Bedeutung fällt dabei der Abgrenzung von älteren Generationen und anderen Altersgruppen zu, während gleichzeitig die Möglichkeit besteht, sich selbst als Generation oder Gruppe zu definieren. Gruppenidentität ist dabei ein zentraler Aspekt, den Musik für Jugendliche leisten kann. (vgl. Mark 1995, S. 63)

„Die Motive und Ursachen für die zentrale Rolle von Musik im Leben von Jugendlichen sind also vielfältig: das Emotionalisierungspotential von Musik, Protest, Identifikation, Abgrenzung, Selbstbestimmung, Sozialisation, Gruppenverhalten, parasoziale Funktion, Unterhaltung, Musik und Bewegung und so fort, all das vermittelt durch und eingebettet in die Welt der elektronischen Medien.“ (Mark 1995, S. 64)

Einhergehend mit den elektronischen Speichermedien und der technologischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte kann auch ein Warencharakter der Musik beobachtet werden. Mark spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Musik käuflich geworden ist. (vgl. ebd., S. 64) Mittlerweile wird die Diskussion ja eher davon beherrscht, dass für viele Menschen – sowohl Jugendliche als auch Erwachsene – Musik eigentlich gar keinen Wert mehr hat, oder anders formuliert, gratis zugänglich sein sollte. Einerseits wird dies davon getragen, dass Musik durch das mp3-Format und die bessere Bandbreitennutzung des Internets überall verfügbar ist. Und andererseits ist durch das illegale Angebot von digitaler Musik, dass seinen Anfang in Online-Tauschbörsen wie Napster genommen hat, dermaßen angewachsen, dass man prinzipiell jedes neue Album illegal, aber vor allem kostenfrei beziehen kann. Jugendliche hören aber trotz des Warencharakters von Musik und auch von Popmusik meist öfter und vor allem bewusster Musik, als dies andere Altersgruppen machen. Speziell im Alter zwischen 16 und 20 kann Freizeit und mit Musik verbrachte Zeit beinahe gleichgesetzt werden. Danach geht sowohl das Interesse an der Musik wie auch an Informationen über verschiedene Künstler und andere Bereiche der Popkultur zurück. (vgl. ebd., S. 66)

Es wurde nun schon darauf eingegangen, dass Rock- wie auch Popmusik nicht zwingend auf den (isoliert betrachteten) Inhalt reduziert werden darf, sondern im Rahmen eines weiteren Kontexts zu analysieren ist. Grossberg bezeichnet dies als den „rock and roll apparatus [...] which connects particular fragments of the heterogeneous domains of social, cultural and material practices“ (Grossberg 1997, S. 484). Auf diese Weise wird auch der Unterschied zwischen der Rock- beziehungsweise Popkultur als jugendliche Subkultur und der Hegemonie verdeutlicht. Zentrale Aspekte sind dabei die Konzentration auf Jugend als Differenzgrundlage, der Körper als Ort von Lustgewinn (in diesem Zusammenhang ist etwa auch die Identitätskonstruktion über jugendlichen Stil zu sehen) sowie postmoderne Gedankengänge im Sinne einer Unsicherheit von Bedeutung und geschichtlicher Entwicklung. Der letzte Punkt ist vor allem als historischer Kontext zu sehen, in dem Rock- und Popmusik entstanden ist und auf diese Weise Orientierungsstrategien für genau diese Zeit und die damit verbundenen Verhältnisse anbietet. (vgl. ebd., S. 484ff.)

## 10. Methode

Nach diesen ausführlichen Abhandlungen zu den Themengebieten Musikkritik, Popmusik und –kultur sowie subkulturellen Erscheinungsformen wird nun die Durchführung der empirischen Untersuchung erläutert. Dabei handelt es sich um eine qualitative Inhaltsanalyse auf Basis von deduktiv wie induktiv gebildeten Kategorien. Weiters soll kurz erklärt werden, wieso die quantitative Methode für dieses spezielle Forschungsvorhaben nicht primär in Frage kommt, wodurch auch die Angemessenheit des gewählten Methodendesigns untermauert wird.

### 10.1 Qualitative Inhaltsanalyse

Die Inhaltsanalyse ist darauf aus, Kommunikation in unterschiedlichsten Formen zu analysieren. Es geht dabei jedoch nicht nur um den Inhalt, auch formale Aspekte können bei der Analyse näher untersucht und folglich interpretiert werden. Mayring kritisiert in diesem Zusammenhang oftmals zu kurz gefasste und zu sehr auf ein Themengebiet beschränkte Definitionen der Inhaltsanalyse und versucht, ein umfassenderes Bild dieser Analysetechnik zu zeichnen, wenn er sie folgendermaßen beschreibt: Inhaltsanalyse will „Kommunikation analysieren; fixierte Kommunikation analysieren; dabei systematisch vorgehen; das heißt regelgeleitet vorgehen; das heißt auch theoriegeleitet vorgehen; mit dem Ziel, Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation zu ziehen“ (Mayring 2000, S. 13). Diese sechs Punkte sind somit eine Art Voraussetzungskatalog für eine wissenschaftlich nachvollziehbare und konsequente Durchführung der Inhaltsanalyse. (vgl. ebd., S. 11ff.)

Die quantitative Medieninhaltsanalyse hat das Ziel, eine große Anzahl von vergleichbaren Medieninhalten zu analysieren und im Zuge dessen Komplexität zu reduzieren. Die soziale Wirklichkeit soll dabei auf zentrale Strukturen herunter gebrochen werden, um damit bestimmte Muster sichtbar zu machen. Dabei werden Besonderheiten von einzelnen Analyseproben teilweise nicht zur Gänze verfolgt, um der Vergleichbarkeit gerecht zu werden. Es geht somit nicht um Interpretationen von einzelnen Objekten und deren gänzliche Aufschlüsselung, sondern darum, einen Überblick zu schaffen durch die wissenschaftliche Betrachtung von einer Vielzahl von ähnlichen Proben. Ein weiterer Unterschied zum qualitativen Verfahren ist, dass die quantitative Methode schon vor Sichtung des Materials Kriterien entwickelt, auf welche hin die Analyseproben untersucht werden. Bei der qualitativen Inhaltsanalyse werden die Kriterien meist erst aus dem

Material heraus entwickelt. (vgl. Rössler 2005, S. 16f.) Einerseits handelt es sich bei den zu untersuchenden Objekten nun zwar um ähnliche und damit auch vergleichbare Texte, allerdings ergeben sich schon aufgrund der Erscheinungsformen – also Magazin, Tageszeitung und Webseite – recht unterschiedliche Voraussetzungen, die sehr wohl Abweichungen zwischen den Texten ergeben können. Plattenkritiken in Magazinen sind meist sehr zugespitzt und verkürzt und beschäftigen sich oftmals ausschließlich mit dem vorliegenden Musikwerk, während Tageszeitungen einen anderen Zugang zur Plattenkritik wählen müssen, auch aufgrund dessen, dass der Gegenstand allgemein verständlich behandelt werden muss, was meist eine biografische Abhandlung des Künstlers beziehungsweise der Gruppe oder andere Informationen mit einschließt. Das Zielpublikum von Musikmagazinen wird mit derlei Informationen nicht vorsätzlich in der Plattenkritik versorgt, da davon ausgegangen wird, dass ein begleitender Artikel in der aktuellen oder einer vorangegangenen Ausgabe rezipiert wurde und der Leser auf diese Weise informiert ist. Teilweise werden Informationen über die bisherige Geschichte und das Schaffen der Künstler aber auch einfach vorausgesetzt. Artikel auf Webseiten arbeiten meist auf ähnliche Weise, sofern es sich um eine reine Musikseite handelt, die somit ebenso auf ein spezialisiertes Publikum abzielt. Zusätzlich können Artikel hier noch Hyperlinks beinhalten, es können also Begrifflichkeiten oder Zusammenhänge durch eine Verbindung zu anderen Webseiten weiter vertieft werden, sofern der Leser diesen Hinweisen folgt. Diese Eigenschaften erschweren aus dieser Sicht die Anwendung einer quantitativen Methode.

Neben den gerade angeführten, textimmanenten Eigenheiten und Strukturen stellt auch die Tatsache, dass man mit Texten konfrontiert ist, die – wie oben dargestellt – ein je unterschiedliches Zielpublikum ansprechen, einen weiteren Grund dar, die qualitative Methode anzuwenden. Das Zielpublikum hat bei der Analyse selbst zwar nicht direkt eine Rolle zu spielen, ist allerdings für die Autoren der Artikel und ihre Argumentationsmöglichkeiten von großer Bedeutung, was bei einer Analyse der Qualität von Musikkritiken natürlich schwer ins Gewicht fällt.

Schwachpunkte der rein quantitativen Inhaltsanalyse können außerdem an vier Bereichen konkret festgemacht werden. Einerseits birgt die bloße Auszählung von Variablen die Gefahr von Unschärfen, andererseits stehen Textelemente nie isoliert, sondern beziehen sich meist auf weitere Variablen, die es zu beachten gilt. Darüber hinaus stehen diese Bestandteile oft nicht nur für einen offensichtlichen Inhalt, sondern können (in unterschiedlichen Kontexten) auch verschiedene Bedeutungen haben. Und letztlich müssen auch Ergebnisse der quantitativen Forschung interpretiert und somit übersetzt werden,

um gestellte Forschungsfragen beantworten zu können. (vgl. Mayring 2005, S. 10) Vor allem die Tatsache, dass Situations- und Kontextspezifität für inhaltsanalytische Forschungsvorhaben als relevant erachtet werden müssen, zeigt die Bedeutung einer qualitativen Herangehensweise, da diese Bereiche von der quantitativen Forschung oft vernachlässigt werden. (vgl. Gläser-Zikunda 2005, S. 286) „Qualitativ orientierte Forschung erachtet neben der Subjektbezogenheit gerade diese beiden Faktoren [Situations- und Kontextspezifität/C.G.] als zentral für die Analyse menschlichen Denkens und Handelns.“ (ebd.)

„Qualitative Inhaltsanalyse muß an Struktur und Bedeutung des zu analysierenden Materials, also des Textes, ansetzen.“ (Mayring 2000, S. 26) Mayring weist darauf hin, dass eine qualitative Untersuchung keinesfalls grundlegende Prinzipien der quantitativen Forschung verwerfen dürfe. Insbesondere das systematische Vorgehen müsse beibehalten werden, um sich nicht der Beliebigkeit auszusetzen. Auch wenn sich qualitative Analysen meist nur einem kleineren Teilbereich zuwenden, dürfe des Weiteren nicht der Zusammenhang in der gesamten Kommunikationskette ausgeblendet werden. Und die Konstruktion und Anwendung des aus der quantitativen Forschung bekannten Kategoriensystems sei ein weiterer Bereich, der übernommen werden müsste, sofern dies für die jeweilige Untersuchung angemessen und zielführend sei. Qualitative Forschung muss sich, so wie jede andere wissenschaftliche Methode auch, aufgrund prinzipieller Gütekriterien überprüfen und somit einordnen lassen können. (vgl. ebd., S. 27)

## 10.2 Durchführung der Analyse

Drei Arten der Herangehensweise an die Interpretation der Ergebnisse werden von Mayring unterschieden. Dies wären Explikation, Zusammenfassung und Strukturierung, wobei aber auch eine Kombination dieser Elemente möglich ist. Bei der *Zusammenfassung* steht eine Reduktion des zu untersuchenden Materials im Vordergrund, um wesentliche Inhalte herauszufiltern und dadurch überschaubarer zu gestalten. Die *Explikation* konzentriert sich auf einzelne Teile des Materials und versucht diese anhand zusätzlicher Informationen genauer zu erklären. Die *Strukturierung* schließlich will eine Art Querschnitt darstellen, wodurch das Material auf Basis vorher definierter Kriterien genauer bestimmt werden soll. (vgl. Mayring 2000, S. 58) Die hier zur Anwendung kommende qualitative Inhaltsanalyse wird sich sowohl der Zusammenfassung als auch der Strukturierung bedienen, um ein gültiges Kategoriensystem zu erstellen. Zusammenfassend einerseits, um eine induktive Kategorienfindung vorzunehmen und andererseits, um die Texte auf das Wesentliche hin zu analysieren.

In diesem Fall wird nicht vor der Durchsicht des Materials der komplette Kategorienkatalog formuliert, sondern zuerst eine teilweise Betrachtung des Materials vorgenommen, auf deren Basis die endgültige Formulierung des Katalogs möglich ist. Somit werden zuerst theoriegeleitet unterschiedliche Merkmale benannt, nach denen das Untersuchungsmaterial gesichtet wird und diese in weiterer Folge erweitert und vervollständigt, um danach eine Revision des bisher gesichteten Materials vorzunehmen und danach die komplette Analyse durchzuführen. Somit werden die einzelnen Kategorien auch direkt am Material erarbeitet und dadurch definiert. Eine Beschreibung der einzelnen Kategorien kann auf diese Weise mit Ankerbeispielen aus dem Analysematerial erarbeitet werden. (vgl. ebd., S. 74ff.) Der deduktive Teil der Kategorienbildung wird sich an Mayrings Schema der strukturierenden Inhaltsanalyse anlehnen, welches in drei Schritte unterteilt ist. Erstens müssen die einzelnen Kategorien genau definiert werden. Weiters werden für diese Ankerbeispiele genannt. Und drittens werden bei Abgrenzungsproblemen zwischen den unterschiedlichen Kategorien Kodierregeln herangezogen, um eine Unterscheidung und Zuteilung zu den einzelnen Kategorien möglich zu machen. (vgl. ebd., S. 83) Allerdings wird zusätzlich noch eine Revision des Materials vorgenommen werden müssen, es wird also im Laufe der ersten Probeanalysen auch zur erwähnten, induktiv erweiterten Kategorienbestimmung kommen. Dies entspricht auch dem Anliegen der qualitativen Inhaltsanalyse, da diese „auf einem möglichst konkreten, materialnahen, deskriptiven Level die Auswertungsaspekte aus dem Text heraus“ (Mayring 2005, S. 11) entwickeln will.

### **10.2.1 Dekodierung sprachlicher Zeichen**

Da Texte immer auch Sprache bedeuten, kann auch die Bedeutung der Linguistik für die Inhaltsanalyse zu einem Thema werden. Knapp kritisiert dabei viele wissenschaftliche Arbeiten, die seinem Ermessen nach ein zu „naives Verständnis von sprachlichen Äußerungen“ (Knapp 2005, S. 21) vorweisen. Gerade die Annahme, dass Worte als Zeichen für etwas Bestimmtes stehen, kann heute nicht mehr in dieser Form angenommen werden, da die Bedeutung auch aufgrund einer sozialen Handlung konstruiert wird. Man muss sich somit auch bei der Analyse darüber im Klaren sein, dass man nicht *den* Inhalt eines Textes dekodieren wird, da sich etwa schon bei einer zweiten Rezeption die verfügbaren (Vor)Informationen geändert haben können und somit auch der Lesevorgang mit einer anderen Gewichtung vonstatten geht. (vgl. ebd., S. 21ff.)

Die nun angesprochenen Schwierigkeiten der Dekodierung mehrdeutiger sprachlicher Zeichen ist auch für das vorliegende Forschungsvorhaben zentral, da man es aufgrund

der unterschiedlichen Medienformate auch mit verschiedenen Zielgruppen zu tun hat, die dementsprechend je eigene Voraussetzungen mit sich bringen. Um hier aber doch eine Art von regelgeleiteter Verwendung der sprachlichen Symbole analysieren zu können, kann man unterschiedliche Aspekte berücksichtigen. Dies wäre etwa das „gemeinsame Wissen der Kommunikationsteilnehmer/innen“ (ebd., S. 29), von dem wir zwar nur eine theoretische Vorstellung haben können, da keine Befragungen durchgeführt werden. Aber immerhin lässt sich ungefähr, auch auf Basis der vorhandenen Literatur, sagen, welche Textstellen mit hoher Wahrscheinlichkeit für das jeweilige Publikum verständlich erscheinen und welche nicht. Auch der „Sequenzzusammenhang sprachlicher Handlung“ (ebd.), der die Position einer sprachlichen Wendung, eines Satzes, im gesamten Text beziehungsweise in einem Abschnitt in den Fokus rückt, kann berücksichtigt werden. Je nach Stellung können sich ganz unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge ergeben. „Der thematische Zusammenhang“ (ebd., S. 30) erscheint recht offensichtlich bei der Deutung sprachlicher Zeichen, da man sich vor dem Lesen eines Textes, beziehungsweise währenddessen, sicherlich Gedanken über Thema und (möglicherweise) Einordnung macht. „Die innere Struktur von sprachlichen Handlungen“ (ebd.) beschreibt zwei Aspekte. Einerseits den, wenn man so will, Charakter einer Äußerung, also ob diese als Information oder etwa Kommentar gebraucht wird, was als „illokutionärer Aspekt“ (ebd.) bezeichnet wird. Und andererseits beschreibt der „indem-Zusammenhang“ (ebd.) wie der Vollzug einer bestimmten Handlung implizieren kann, dass eine andere durchgeführt wird. Einfacher gesagt, indem man eine Aussage tätigt, kann damit auch ein Vorwurf verbunden sein. (vgl. ebd., S. 29f.) Diese vier Gruppen können nun zumindest als eine Art Richtschnur verstanden werden, die somit ein Mindestmaß an regelgeleiteter Deutung abbildet und damit auch für die Interpretation der Analyseergebnisse nutzbar macht.

### **10.2.2 Kategoriensystem**

Das folgende Kapitel wird sich nun mit dem für die Analyse verwendeten Kategoriensystem und dessen Entstehung befassen. Das Kodierschema stützt sich einerseits auf bisherige Forschungsvorhaben mit ähnlicher Schwerpunktsetzung, auf die ausführlich dargestellten, theoretischen Aspekte zum Thema sowie einer Anpassung der Variablen auf Basis induktiver Vorgehensweise durch Probekodierungen.

Essentiell für die Untersuchung war die Entscheidung für eine inhaltliche Einteilung der einzelnen Texte, da ansonsten aufgrund unterschiedlicher Textlänge und auch publizistischer Voraussetzungen kein adäquater Vergleich der Kritiken möglich gewesen wäre. Primär stand dabei die Dissertation von Markus Groll als Referenzpunkt im Fokus, da

auch hier Musikkritiken unterschiedlicher publizistischer Formate analysiert wurden. Als Untersuchungseinheit wurde dazu die Sinneinheit definiert. „Das heißt, für jedes sinnmäßig in sich geschlossene Statement in einer Musikkritik wurde die Variablenliste einmal als Maßstab angelegt.“ (Groll 1989, S. 138) Kodiert wurde eine Variable somit, wenn sie in einer Sinneinheit zumindest eine Ausprägung aufwies. Logischerweise kann eine Variable in einer Sinneinheit auch mehrfach existent sein, dies wurde aber nicht weiter beachtet. Der abschließende Vergleich stützte sich vordergründig auf dieses Mindestvorkommen, um etwa auch Aufzählungen von mehreren Ausprägungen einer Variablen entgegen zu wirken. Auch nach der Probekodierung hat sich diese Anlehnung an Groll als zielführend herausgestellt. Weiters zu beachten galt es bei dieser Vorgehensweise, dass pro Sinneinheit mehrere Variable in Frage kommen konnten, da eine Sinneinheit meist auch aus mehreren Sätzen besteht und für die Kodierung der Variablen teilweise schon ein Wort oder kürzere Ausführungen ausreichend sein konnten.

Das Kategoriensystem als Ganzes unterteilt sich nun in die drei Hauptbereiche Erscheinungsform, journalistische Qualität und Subkulturaffinität. Diesen Bereichen, die teilweise noch weiter unterteilt wurden, konnten dann in einem nächsten Schritt die Variablen zugeteilt werden. Auf deduktiver Basis dienten dazu die Arbeiten von Groll (1989, S. 102ff.) und Döpfner (1991, S. 236ff.) als Ausgangspunkte, die nach der Probekodierung einerseits mit einer erweiterten Operationalisierung sowie mit Ankerbeispielen versehen wurden. Zusätzlich wurden noch neue Variablen eingeführt, die sich aus den bisher dargelegten, theoretischen Überlegungen ergaben. Die *Erscheinungsform* wurde neben dem offensichtlichen Kriterium der Mediengattung anhand formaler Aspekte kodiert. Hier finden sich die Variablen Textlänge, Absatzanzahl, Überschriftenanzahl, Sinneinheiten und Bild. Des Weiteren wurden aber auch spezifische Merkmale der Online-Medien untersucht. Hier ging es speziell um das Auftreten von interaktiven wie multimedialen Elementen. Alle Variablen der Kategorie Erscheinungsform waren auf den gesamten Text anzuwenden und nicht auf einzelne Sinneinheiten. Der Fokus stand hierbei auf einem grundsätzlichen Vergleich der unterschiedlichen Artikel, was ihre formal-gestalterischen Merkmale betraf. Allerdings gibt es auch hier einzelne Punkte, die etwa für den Bereich der journalistischen Qualität wichtige Informationen bereitstellen könnten, wie etwa das Verhältnis von Textlänge und Zwischenzeilenanzahl. Man könnte hier argumentieren, dass ein längerer Text, durchsetzt von Zwischentiteln, bezüglich der Lesbarkeit höher einzustufen ist, als ein entsprechend langer Text ohne diese Unterbrechungen. Die schlussendliche Zuordnung aller Variablen zu allen Aspekten des Forschungsvorhabens wie auch den einzelnen Forschungsfragen wird im Ergebniskapitel erfolgen.

Die *journalistische Qualität* wurde insgesamt anhand von vier Teilbereichen analysiert. Neben sprachlichen Aspekten, der Informationsbreite (musikalisch wie außermusikalisch), Subjektivierung und der Lesbarkeit wurde hier auch die Wertungspraxis verortet. Die Anwendung erfolgte auf die einzelnen Sinneinheiten, außer bei den Variablen Aktualität, Wertungstendenz allgemein sowie Wertungsnoten. Diese wurden einmalig für den ganzen Artikel kodiert. Abschließend wurden die Texte noch nach einer möglichen *Subkulturaffinität* hin betrachtet, wobei hier die zentralen Aspekte Genrebezüge, Szenekonstruktion und Stilerwähnungen waren. Jede dieser drei Variablen konnte als positive, negative oder neutrale Ausprägung auftreten. Durch diese Dreiteilung sollte neben der grundsätzlichen Frage nach der Erwähnung von subkulturellen Phänomenen auch eine mögliche Wertung des Autors berücksichtigt werden, die für die Konstruktion einer entsprechenden Szene natürlich von großer Bedeutung sein kann. Auch wenn hier, wie schon angemerkt, keine Rezipientenbefragung durchgeführt wurde, so ist doch davon auszugehen, dass eine mit positiven Werten besetzte Berichterstattung zu subkulturellen Ereignissen und Szenen deren Stabilität fördern und letztlich auch als Entscheidungshilfe für (jugendliche) Rezipienten bezüglich der Auswahl eines Stils dienen kann. Insgesamt ergaben sich daraus 35 unterschiedliche Variablen für die Printmedien beziehungsweise 40 für die Online-Medien. Für eine Auflistung aller Variablen, deren Operationalisierung und der entsprechenden Ankerbeispiele sei hier auf das Kategoriensystem im Anhang verwiesen.

Für die Durchführung wurden zuerst die Variablen der Kategorie Erscheinungsform auf den gesamten Text angewandt, um so auch zur Untersuchungseinheit der Sinneinheiten zu gelangen. Auf Basis derer wurden dann die restlichen Variablen für jede Sinneinheit einzeln angewandt und kodiert. Danach wurden die Ergebnisse der einzelnen Artikel für jede Mediengattung summiert und daraus der Durchschnitt errechnet. Als Resultat erhielt man abschließend die prozentuelle Ausprägung der einzelnen Variablen für die einzelnen Mediengattungen auf Basis der Sinneinheit als Kodiereinheit. Um eine Vergleichsgröße zu erhalten, wurde die durchschnittliche Anzahl der Sinneinheiten für alle Kritiken errechnet. Eine Sinneinheit konnte damit als kleinste, relevante Ausprägung eines Merkmals definiert werden. In der Prozentangabe ermöglichte dies somit, die unterschiedlichen Ergebnisse der Inhaltsanalysen zu vergleichen.

### **10.2.3 Untersuchungsmaterial**

Wie schon mehrmals erwähnt, setzt sich das Untersuchungsmaterial aus drei verschiedenen Mediengattungen mit je zwei Ausprägungen zusammen. Um einen internationalen Vergleich zu einem kleinen Teil auch mit einbauen zu können, wurde jeweils ein

österreichisches und ein deutsches Medium ausgewählt. Die österreichischen Medien setzen sich zusammen aus Der Standard (Tageszeitung), Slam (Musikmagazin) und Econnector (Internetmagazin), die deutschen Publikationen aus Süddeutsche Zeitung (Tageszeitung), Visions (Musikmagazin) und Laut (Internetmagazin). Für das Musikmagazin Slam sei noch angemerkt, dass Druck und Vertrieb zwar in Deutschland ansässig sind, der Verlags- und Redaktionssitz aber Wien ist. Diese sechs unterschiedlichen Medien wurden im Oktober und November 2009 auf ihre Musikkritiken hin untersucht und diese dann stichprobenartig analysiert. Insgesamt wurden 60 Artikel ausgewählt, jeweils zehn Kritiken pro Medium. Die Auswahl der Stichproben sollte auch gewährleisten, dass möglichst alle Merkmale und Ausprägungen inhaltlich repräsentiert werden. Eine Vorgehensweise hierfür wäre, Stichproben von extremen, typischen und kritischen Fällen auszuwählen, um somit eine Streuung zu erreichen. (vgl. Merckens 2000, S. 291) Diese Überlegungen konnten zu einem gewissen Grad berücksichtigt werden, was sich vor allem bei der Erläuterung der Stichprobenauswahl für die beiden Musikmagazine zeigen wird. Als Schema für die Auswahl der Stichproben wurde die Gesamtanzahl der relevanten Kritiken pro Medium durch zehn geteilt und somit die Maßeinheit zur Auszählung der zu analysierenden Stichproben erhalten.

Die Auswahl der verschiedenen Medien erfolgte vor allem aufgrund der thematischen Ausrichtung bezüglich der behandelten Genres von Popmusik. Die Tageszeitungen Der Standard und Süddeutsche Zeitungen decken ebenso wie beide Online-Magazine Genres von klassischer Popmusik über Rock und Metal bis zu Hip Hop ab. Bei den Musikmagazinen fiel die Auswahl schon etwas schwieriger, da es man hier auch immer mit einer bestimmten Spezialisierung zu tun hat. Letztlich wurden Visions und Slam ausgewählt, da sie inhaltlich und mit Berücksichtigung sowohl einer österreichischen wie auch deutschen Publikation am kompatibelsten untereinander, wie auch mit den restlichen Medien erschienen. Sowohl Visions wie auch Slam gestalten sich zwar als Magazine mit Fokus auf Rockmusik, weisen aber sehr wohl auch Bezüge zu den anderen Genres auf, vor allem was die Auswahl der kritisierten Veröffentlichungen betrifft.

Bezüglich der Bezeichnung eines Artikels als Kritik wurde vor allem für die Texte der Tageszeitungen festgelegt, dass sich mindestens ein Absatz kritisch mit einer aktuellen, musikalischen Veröffentlichung auseinandersetzen muss. Hier wurde deshalb die Größeneinheit Absatz gewählt, da die Kodierung der Sinneinheiten erst nach endgültiger Auswahl der relevanten Artikel durchgeführt wurde. Dieses Vorgehen war insofern von großer Bedeutung, als vor allem die längeren Artikel sich meist auch ausführlich mit außermusikalischen Aspekten befassen konnten sowie einzelne Texte durch Auszüge

von Konzertberichten oder Interviews schon mehr in Richtung Reportage abzielten. Dies wäre aber natürlich im Vergleich zu der sehr eng gefassten Kritikdefinition, die sich in Musikmagazinen und auch bei den Online-Magazinen finden lässt, nicht zulässig. Deshalb wurden auch Kritiken, die anhand von Konzertberichten neue Songs von Musikern beurteilten, nicht in die Analyse miteinbezogen. Essentiell war die Beurteilung einer aktuellen Tonträgerveröffentlichung. Ein weiterer Aspekt war die Beschränkung auf das Tonträgerformat der CD. Es wurden somit keine Musik-DVDs oder ähnliche Veröffentlichungen berücksichtigt. Einzig die Tageszeitungen bilden hier eine kleine Ausnahme, da auch Beurteilungen von Werkveröffentlichungen in die Analyse mit aufgenommen wurden. Dies kann aber mit der vergleichbar geringen Anzahl von publizierten Kritiken gerechtfertigt werden.

#### **10.2.4 Beschreibung und Stichprobenauswahl**

*Der Standard* ist eine überregionale, österreichische Tageszeitung, die sechsmal pro Woche erscheint. Untersucht wurden hier alle Artikel, die im Ressort Kultur sowie in der Freitagsbeilage Rondo erschienen sind. Die Freitagsbeilage wurde deshalb ausgewählt, da hier regelmäßig jede Woche längere wie auch kürzere Musikkritiken von Popmusik zu finden sind. Im Untersuchungszeitraum konnten schließlich 61 Artikel mit einem direkten, inhaltlichen Bezug zu Popkultur und –musik erfasst werden. 44 davon konnten als Kritiken definiert werden, die ausschließlich von zwei Redakteuren verfasst wurden. 26 Kritiken erschienen im Oktober, 18 im November. Durch diese ungleichmäßige Verteilung ergab sich für die Auswahl der zehn Stichproben, dass jeder vierte Artikel in chronologischer Reihenfolge zur Analyse herangezogen wurde. Standen an einem Erscheinungstag mehrere Artikel zur Auswahl, wurden sie in der Reihenfolge, wie sie im entsprechenden Exemplar vorkamen, ausgezählt, bis wieder die vierte Ausprägung erreicht wurde. Für die Freitagsausgaben wurde zuerst das Ressort Kultur und erst danach die Beilage Rondo berücksichtigt.

Die *Süddeutsche Zeitung* ist eine ebenfalls überregionale Tageszeitung mit sechs Ausgaben pro Woche. Das untersuchte Ressort trägt den Titel Feuilleton, des Weiteren wurde auch die Wochenendbeilage (Wochenende) auf relevante Kritiken hin untersucht. Es fanden sich im Erhebungszeitraum 32 Artikel von 16 unterschiedlichen Autoren, die sich mit Popkultur und –musik befassten, davon 24 Kritiken im engeren Sinne, geschrieben von sechs Personen. Jede zweite Kritik in chronologischer Reihenfolge wurde ausgewählt, bis zehn Stichproben erreicht wurden. Da sich im Falle der Süddeutschen

Zeitung die Verteilung der gesamten Artikel gleichmäßig auf beide Erhebungsmonate gestaltete (jeweils zwölf), wurden pro Monat fünf Artikel für die Analyse ausgewählt.

Das österreichische Musikmagazin *Slam* erscheint sechs Mal pro Jahr und deckt somit immer zwei Monate mit einer Ausgabe ab. Durch die Erhebungsmonate Oktober und November ergab sich, dass zwei Exemplare von *Slam* für die Analyse in Frage kamen. Dies waren die Ausgaben für September/Oktober sowie November/Dezember. Trotz dieses ungleich größeren Bezugsrahmens wurde jedes Exemplar gemäß den vorher gefassten Aspekten untersucht. Das Magazin bietet drei unterschiedliche Kategorien von Kritiken. „The Sweetest Thing“ bezeichnet das Album der Ausgabe und ist somit die bestbewertete Veröffentlichung. Die so genannten „Sweet Sixteen“ sind sechzehn Kritiken, die qualitativ hochwertige Tonträger beurteilen. Die restlichen Texte stellen sich als herkömmliche Kritiken dar, wobei es auch hier eine Besonderheit gibt. Unter dem Titel „Heaven & Hell“ werden drei Veröffentlichungen von jeweils zwei verschiedenen Autoren besprochen, die sozusagen zwei unterschiedliche Sichtweisen auf das jeweilige Album darstellen sollen. Insgesamt konnten im Erhebungszeitraum 303 Kritiken erfasst werden, 145 davon in der September/Oktober-Ausgabe und 158 in der November/Dezember-Ausgabe. Verfasst wurden die Kritiken von 41 Autoren. Um hier die zuvor schon angesprochene Repräsentation möglichst aller unterschiedlichen Merkmale zu gewährleisten, wurde die Stichprobenauswahl im Vergleich zu den Tageszeitungen leicht modifiziert. Ein Exemplar der „The Sweetest Thing“-Kritik sowie zwei Kritiken aus den „Sweet Sixteen“ sind bewusst in die Analyse mit aufgenommen worden, um diese positiven und auch längeren Texte auch berücksichtigen zu können. Zuerst wurde das Album der Ausgabe und eine Kritik der Kategorie „Sweet Sixteen“ (die sechzehnte) der September/Oktober-Ausgabe analysiert, sowie drei weitere Kritiken dieser Ausgabe (die 40., 80. und 120. Kritik in gedruckter Reihenfolge<sup>3</sup>). Danach wurde eine Kritik der Kategorie „Sweet Sixteen“ (die erste) der November/Dezember-Ausgabe analysiert sowie vier weitere Kritiken dieser Ausgabe (die 35., 70., 105. und 140. Kritik in gedruckter Reihenfolge). Die Kategorie „Heaven & Hell“ wurde nicht gesondert ausgewählt, da sich diese im Kontext der auszuzählenden Kritiken befand.

Das Musikmagazin *Visions* erscheint im Unterschied zu *Slam* monatlich. Die Unterteilung der Kritik-kategorien gestaltet sich prinzipiell aber ähnlich wie beim österreichischen Magazin. Auch hier gibt es ein Album der Ausgabe, das durch die monatliche Erscheinungsform als „Album des Monats“ tituiert wird. Weiters werden vier „Schönheiten“ der

---

<sup>3</sup> Bei der Auswahl der weiteren Kritiken wurden das Album der Ausgabe sowie die „Sweet Sixteen“-Kritiken nicht mitgezählt. Somit wurden die noch zur Verfügung stehenden Kritiken durch die Anzahl der noch nötigen Stichproben dividiert und dadurch die hier anzuwendende Maßeinheit errechnet. Analoge Vorgehensweise bei der Nov./Dez.-Ausgabe.

Ausgabe gewählt und auch eine Wertung mit zwei unterschiedlichen Sichtweisen ist anzutreffen, unter dem Titel „4-Ohren-Test“. Im Erhebungszeitraum wurden nun die Oktober- und November-Ausgabe untersucht, die insgesamt 168 unterschiedliche Kritiken aufwiesen, 83 davon in der ersten und 85 in der zweiten Ausgabe. Die Auswahl der Stichproben unter Berücksichtigung aller möglichen Kategorien wurde analog zur oben erläuterten Vorgehensweise beim Magazin Slam durchgeführt. Somit ergab sich folgende Auswahl: „Album des Monats“ der Oktoberausgabe; jeweils eine „Schönheit“ der Oktober- sowie Novemberausgabe (vierte im Oktober, erste im November); drei weitere Kritiken der Oktoberausgabe (die 25., 50. und 75. Kritik in gedruckter Reihenfolge) sowie vier Kritiken der Novemberausgabe (die 20., 40., 60. und 80. Kritik in gedruckter Reihenfolge)<sup>4</sup>. Für diese Auswahl muss noch angemerkt werden, dass sich die Oktober- und die November-Ausgabe des Magazins Visions insofern unterschiedlich gestalteten, als genau zwischen diesen beiden Exemplaren das Layout verändert wurde. Während die „Schönheiten“ in der Oktober-Ausgabe noch zwischen den restlichen Kritiken verstreut im Serviceteil „Display“ zu finden waren, wurden diese in der November-Ausgabe analog zur Formatierung von Slam zwischen dem „Album des Monats“ und den restlichen Kritiken platziert. Um somit für die Oktober-Ausgabe keine unverhältnismäßige Auswahl der Stichproben zu erhalten, wurden die verteilt platzierten „Schönheiten“ gedanklich zusammengefasst und nach vorne gerückt.

Das Online-Magazin *Ecorder* ist ein österreichisches Musikmagazin, das neben Plattenkritiken auch Konzertberichte und andere, großteils kürzere Artikel zum Thema Popmusik bietet. Grundsätzlich sind auf der Startseite des Magazins fünf inhaltliche Auswahlmöglichkeiten gegeben: Journal, Musiktest, Livegesehen, Eventankündigungen und Special. Außerdem gibt es noch Serviceangebote wie die Möglichkeit, sich für einen Newsletter einzutragen oder eine Suchfunktion. (vgl. [www.ecorder.at](http://www.ecorder.at), 15.12.2009) Für die Analyse wurden nur Artikel aus dem Menübereich Musiktest berücksichtigt. Somit konnten im Erhebungszeitraum 35 Artikel, verfasst von vier Autoren, erfasst werden. Jeder Artikel war mit einem Veröffentlichungsdatum ausgestattet. Die Verteilung auf die beiden Monate gestaltete sich annähernd gleichmäßig (18 Artikel im Oktober, 17 im November). Dadurch konnte jeder dritte Artikel in chronologischer Reihenfolge für die Analyse ausgewählt werden.

Das Internetmagazin *Laut* stellt schließlich noch das deutsche Pendant zu *Ecorder* dar. Auch dieses bietet nicht nur Kritiken (*Laut.Stark*), sondern informiert über Popmusik im allgemeinen (*Vor.Laut*), stellt Informationen und Biographien zu Künstlern bereit

---

<sup>4</sup> Hierbei wurden wiederum das „Album des Monats“ sowie die „Schönheiten“ der Ausgabe von der Gesamtanzahl abgezogen, um für jede Ausgabe die entsprechende Maßeinheit zu generieren.

(Wort.Laut), beinhaltet Eventankündigungen und Konzerttipps (Laut.Hals), dient mit einem Pop-Lexikon (Laut.Werk) sowie einem Forum (Laut.Bar) und integriert schließlich auch einen eigenen Shop (Laut.Shop) in Webauftritt<sup>5</sup>. (vgl. [www.laut.de](http://www.laut.de), 15.12.2009) Für die Analyse wurde allerdings wiederum nur der Bereich der Albenkritiken, also Laut.Stark, berücksichtigt. Ein kleines Problem bei der Erhebung der relevanten Kritiken stellte dabei das Publikationsdatum der jeweiligen Artikel dar, da dieses nicht explizit angeführt wurde. Nach persönlicher Mitteilung von Fromm (2009), einem Autor von Laut, sei aber das Veröffentlichungsdatum des beurteilten Tonträgers mit dem Online-Datum des Artikels gleichzusetzen beziehungsweise maximal eine Woche Verzögerung einzurechnen. Folglich wurde bezüglich des Erhebungszeitraumes hier keine Modifikation vorgenommen. Insgesamt ergaben sich somit 256 relevante Artikel, verfasst von 35 unterschiedlichen Autoren, davon 164 im Oktober und 92 im November 2009. Eine Gewichtung der Kritiken konnte hier, quasi äquivalent zu den Musikmagazinen, auch beobachtet werden, da für jede Woche ein „Album der Woche“ gekürt wurde. Dadurch, dass sich die entsprechende Kritik aber von den restlichen Texten weder in Formatierung noch Länge signifikant unterschied, wurde dies nicht weiter berücksichtigt. So kam es zur Auswahl der zehn Kritiken auf Basis der chronologischen Auszählung jedes 25. relevanten Artikels. Hierfür wurde die Monats-Übersichtsfunktion genutzt, die alle Artikel in entsprechender Reihenfolge auflistet. Nicht beachtet wurden hierbei DVD-Kritiken, die nicht gesondert, sondern im Rahmen der CD-Kritiken angeführt wurden.

Abschließend sei zum Erhebungsmaterial noch angemerkt, dass sich analog zur Beanstandung der marginalisierten Rolle der weiblichen Kritiker von Lindberg et al. (vgl. Kapitel 8.1) auch aufgrund der hier vorgenommenen Auswahl ein ähnliches Bild zeichnen lässt. Bei insgesamt 855 Artikeln im Erhebungszeitraum mit direktem Bezug zu popkulturellen Phänomenen lassen sich 131 unterschiedliche Autoren kodieren, davon allerdings nur 22 weibliche, was einem Anteil von 16,8 Prozent entspricht. Bezieht man sich nur auf Musikkritiken im engeren Sinne, sind es nur 21 Frauen, die diese Profession in den untersuchten Medien ausführen, zumindest was Popmusikjournalismus betrifft.

Abschließend sei noch hinsichtlich wissenschaftlicher Gütekriterien für die Durchführung von qualitativen Inhaltsanalysen angemerkt, dass jene acht Merkmale nach Krippendorff (1980) hier nicht explizit zur Anwendung kommen können, da etwa eine Überprüfung der Analyseergebnisse durch eine zusätzliche Kodierung mittels einer weiteren Person nicht möglich war. Aber speziell hinsichtlich der Reproduzierbarkeit und Exaktheit der empirischen Vorgehensweise wurde versucht, ein hohes Level an Transparenz und

---

<sup>5</sup> Der Webauftritt von Laut wurde Mitte Februar 2010 was das Layout und teilweise auch den Inhalt betrifft verändert. Insofern ist die hier noch beschriebene Menüaufteilung in dieser Form nicht mehr anzutreffen.

Qualität an den Tag zu legen. (vgl. Mayring 2000, S. 111) Dies schlägt sich sowohl in der sehr ausführlichen Thematisierung der Durchführung in diesem Kapitel wie auch der genauen Ergebnisdarstellung der Analyse im folgenden Abschnitt nieder.

## 11. Darstellung und Interpretation der Ergebnisse

Im Folgenden sollen nun die Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse dargestellt werden, wobei zuerst eine Unterteilung nach Mediengattung erfolgt, um jeweils beide Ausprägungen zu vergleichen und den Querschnitt daraus präsentieren zu können. Danach soll auf Basis dessen der Vergleich zwischen den einzelnen Mediengattungen vorgenommen werden. Vorausgeschickt werden muss hier, auf welcher Basis die Vergleiche vorgenommen werden. Wie im vorangegangenen Kapitel schon erläutert, wurde die Analyse auf Basis der kodierten Sinneinheiten durchgeführt. Um klären zu können, ob es sich bei den Unterschieden zwischen den verschiedenen Medien nun um signifikante handelt, musste ein Vergleichsmaßstab anhand einer Sinneinheit erstellt werden. Das heißt, dass bei der Gegenüberstellung zweier Untersuchungsexemplare die durchschnittliche Anzahl der Sinneinheiten errechnet und anschließend eine Sinneinheit in ihrer prozentuellen Ausprägung als Richtwert definiert wurde. Da es sich bei dieser Darstellung der Ergebnisse noch nicht um die Beantwortung der konkreten Forschungsfragen handelt, sondern versucht werden soll, eine allgemeine Tendenz zu erkennen und somit die typische Ausprägung der Kritik für jede Mediengattung darzustellen, wird noch kein Repräsentanzniveau bezüglich eines Mindestunterschieds zwischen den einzelnen Untersuchungsgegenständen von Nöten sein. Allerdings dient die Referenzgröße der durchschnittlichen, prozentuellen Sinneinheit als Orientierungsmaßstab, um erkennen zu können, wie signifikant sich nun wirklich die Differenz bei den Ergebnissen darstellt.

### 11.1 Tageszeitungen

Die Untersuchung der jeweils zehn Artikel für die Tageszeitungen Der Standard und die Süddeutsche Zeitung ergibt eine durchschnittliche Textlänge von 406 Wörtern, wobei die Süddeutsche Zeitung mit durchschnittlich 521 Wörtern klar vor Der Standard mit 290 Wörtern liegt. Bei der mittleren Absatzanzahl kann allerdings keine deutliche Differenz festgestellt werden, da die Artikel der Süddeutschen Zeitung im Schnitt fünf Absätze enthalten, während Der Standard hier auf vier kommt. Somit ergibt sich ein Schnitt von viereinhalb Absätzen pro Artikel. Überschriften beziehungsweise Zwischenzeilen oder –titel konnten naturgemäß bei Zeitungsartikel recht häufig kodiert werden, wobei auch hier die Süddeutsche Zeitung die häufigeren Ausprägungen vorweisen kann mit zwei gegenüber einem Schnitt von 1,4 des Standard. Hierbei gilt es zu beachten, dass jeder Artikel der Süddeutschen Zeitung eine Titelzeile sowie einen Untertitel enthält und ein Artikel darüber hinaus noch über Zwischenzeilen verfügt. Beim Standard kann zwar

ähnliches beobachtet werden, da jeder Artikel mit Titelzeile auch über einen Untertitel verfügt, aber die Kurzkritiken, die in der Freitagsbeilage Rondo kodiert wurden, konnten keine Überschriften aufweisen. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass alleine die Angabe des Künstlernamens sowie des Albumtitels bei dieser Variable nicht als Ausprägung kodiert wurde, was bei Der Standard somit viermal der Fall war. Das Vorhandensein eines Bildes als zusätzlicher Stimulus für den Leser ist bei der Süddeutschen Zeitung bis auf einen Artikel immer der Fall, während Der Standard dies nur in 60 Prozent der Fälle vorweisen kann. Und die Anzahl der Sinneinheiten beläuft sich schließlich im Durchschnitt auf acht, wobei die Artikel der Süddeutschen Zeitung – logischerweise auch aufgrund der im Vergleich längeren Texte – durchschnittlich zehn inhaltlich zusammenhängende und in sich geschlossene Abschnitte enthalten, jene des Standard knapp sieben. Als Referenzgröße für die restlichen Variablen ergibt sich somit gerundet ein Wert von 12,5 Prozent. Kann also im Vergleich ein prozentueller Unterschied von 12,5 festgemacht werden, bedeutet dies, dass die entsprechende Variable um eine Sinneinheit weniger oder häufiger kodiert werden konnte. Für das Mindestvorkommen einer Variablen pro Text kann ebenfalls 12,5 als Referenzgröße angewendet werden.

Die Verwendung von Fremdwörtern beziehungsweise von Wortneuschöpfungen konnte für beide Tageszeitungen in ähnlichem Ausmaß – jeweils knapp 30 Prozent – mit etwas mehr als zwei Sinneinheiten kodiert werden. Auch die Anzahl der Fachtermini weist keinen signifikanten Unterschied auf, in jeweils etwas mehr als drei Sinneinheiten konnte die Verwendung von mindestens einem Fachterminus kodiert werden. Die größte Signifikanz von allen Variablen konnte wenig überraschend bei der Verwendung von Metaphern oder Vergleichen beobachtet werden. Beide Tageszeitungen weisen hier einen durchschnittlichen Wert von über 60 Prozent auf, wobei hier ein Unterschied von knapp acht Prozent festgestellt werden konnte. Dieser gestaltet sich zwar noch nicht als signifikant, dennoch kann angemerkt werden, dass im Standard in knapp einer halben Sinneinheit häufiger Metaphern und Vergleichen zur Anwendung kommen. Eine komplizierte Satzkonstruktion konnte für keine der beiden Tageszeitungen in signifikanter Ausprägung nachgewiesen werden, die Häufigkeiten belaufen sich hier auf 7,6 beziehungsweise 4,2 Prozent. Somit kann insgesamt bezüglich der sprachlichen Aspekte kein essentieller Unterschied zwischen den Musikkritiken in der Süddeutschen Zeitung und im Standard festgestellt werden.

Bezüglich der Informationsbreite zeigt sich größtenteils ein ähnliches Bild, auch wenn hier einige Unterschiede deutlich werden. Die Behandlung von Teilaspekten findet in beiden Blättern in durchschnittlich drei Sinneinheiten Berücksichtigung, während die Beziehung

von Teilaspekten mit jeweils einer halbe Sinneinheit als kaum vorhanden bezeichnet werden muss. Bei der Gesamtbeschreibung kann ein erster Unterschied festgemacht werden. Der Standard weist hier einen Wert von etwas mehr als zwei Sinneinheiten auf, die Süddeutsche Zeitung demgegenüber knapp drei. Somit wird der Gesamtbeschreibung des musikalischen Werkes in der deutschen Tageszeitung mehr Platz eingeräumt, wenn auch keine ganze Sinneinheit als Differenz kodiert werden konnte. Die Behandlung musikimmanenter Faktoren wie Rhythmik oder Intonation sowie die Dialektik der Beschreibung, also das Vorhandensein von zwei oder mehr unterschiedlichen Sichtweisen auf das kritisierte Album, konnten wieder mit annähernd identischer Häufigkeit kodiert werden. Musikimmanente Faktoren kommen jeweils mit knapp eineinhalb Sinneinheiten vor, während die Dialektik mit unter zehn Prozent in beiden Tageszeitungen wiederum als kaum vorhanden bezeichnet werden muss. Informationen zu Ursprung und Entstehung des Werkes, wobei hier auch Hinweise und Vergleiche zu vorangegangenen Veröffentlichungen berücksichtigt wurden, weisen einen ersten, wirklich signifikanten Unterschied auf: Der Standard geht auf diesen Aspekt mit durchschnittlich mehr als zwei Sinneinheiten ein, während in den Artikeln der Süddeutschen Zeitung nur eine Sinneinheit darauf verwendet wird.

Die außermusikalischen Faktoren, die noch zur journalistischen Qualität und genauer gesagt zum Bereich der Informationsbreite zu zählen sind, bieten wieder ein sehr ausgeglichenes Bild. Nur die Erwähnung von Daten und/oder Namen aus dem kulturellen Bereich sind hier hervorzuheben, da diese im Standard in nicht ganz drei Sinneinheiten erwähnt werden, während die Süddeutsche Zeitung hier nur auf einen Wert von 21,1 Prozent und somit deutlich unter zwei Sinneinheiten kommt. Die Behandlung außermusikalischer Faktoren, wozu etwa politische Verweise, die Beschreibung der optischen Gestaltung einer Veröffentlichung oder ähnliches zu zählen sind, findet ihren Niederschlag mit durchschnittlich knapp zwei Sinneinheiten bei beiden Tageszeitungen, wird tendenziell aber in der Süddeutschen Zeitung etwas ausführlicher behandelt. Die Beschreibung des Image eines Künstlers wiederum konnte mit leichter Gewichtung auf Seiten des Standard kodiert werden, der durchschnittliche Wert beträgt hier etwas mehr als eine Sinneinheit für beide Untersuchungsobjekte. Auch der künstlerische Kontext, also etwa Bezüge zu verwandt klingenden Musikgruppen oder direkten Einflüssen, weist ein geringes Plus auf Seiten der österreichischen Zeitung auf. Entsprechende Aussagen finden sich hier in etwas mehr und in der Süddeutschen Zeitung in etwas weniger als einer Sinneinheit. Die Aktualität<sup>6</sup> schließlich weist zwar für beide Tageszeitungen keine allzu positiven Merkmale

---

<sup>6</sup> Unterschied zwischen Publikation des Artikels und Erscheinungsdatum der entsprechenden Platte in Tagen. Hohe Aktualität, wenn Artikel durchschnittlich früher, geringere Aktualität wenn Artikel durchschnittlich erst nach Veröffentlichung publiziert werden.

auf, aber immerhin erscheinen die Kritiken in der Süddeutschen Zeitung im Schnitt nur 17 Tage nach Veröffentlichung eines Tonträgers, während es sich beim Standard auf knapp 26 Tage beläuft.

Die Subjektivierung schließlich sollte feststellen, wieweit sich der Autor selbst in seine Kritik mit einbezieht, hier auch persönlich Stellung nimmt, sowie eine Trennung von subjektiven und objektiven Aussagen nachvollziehbar gestaltet. Die Egozentrik, also die Ich-Bezogenheit der Kritiken, kann bei der Süddeutschen Zeitung gar nicht, beim Standard nur im sehr geringen Ausmaß von 1,5 Prozent nachgewiesen werden. Eine Funktionstrennung von objektiven und subjektiven Passagen konnte in keiner der beiden Tageszeitungen kodiert werden. Die Betroffenheit des Autors, also eine offen gelegte Sympathie- oder Antipathiebekundung, kann bei den Kritiken im Standard mit 12,1 Prozent und in der Süddeutschen Zeitung mit 9,5 Prozent beobachtet werden, also einerseits knapp und andererseits etwas deutlicher unter einer Sinneinheit. Die Offenlegung von ganz allgemeinen Wertkriterien für die Beurteilung eines musikalischen Werkes ist im Standard mit 10,6 Prozent doch etwas deutlicher vorhanden als bei den Artikeln in der Süddeutschen Zeitung mit nur 5,3 Prozent. Insgesamt können aber auch im Bereich der Subjektivierung keine signifikanten Unterschiede festgestellt werden, ebenso wenig wie bei den Variablen der Lesbarkeit. Die Animation des Rezipienten, etwa durch Zitate, direkte Fragen oder Verhaltensaufforderungen im Text, sind bei beiden Untersuchungsobjekten mit etwas mehr als einer Sinneinheit vorhanden, während eine sprachliche Unverständlichkeit bei den Artikeln im Standard im Vergleich zwar etwas häufiger kodiert werden konnte, aber auch die Zehnprozentmarke unterschreitet. Die Süddeutsche Zeitung kommt hier gar nur auf 4,2 Prozent. Zusätzliche Stimuli durch unübliche Textpassagen oder ähnliches konnten nicht kodiert werden.

Die Variablen der Wertungspraxis schließlich beschäftigten sich gezielt mit Passagen und Aussagen, die Aufschluss über die vorgenommene Wertung einer Kritik geben sollten. Die Frage, was eigentlich genau gewertet wird, wurde in drei Bereiche unterteilt. Die musikalischen Fähigkeiten des Interpreten werden im Standard mit zwei Sinneinheiten signifikant häufiger für die Wertung herangezogen, als es in der Süddeutschen Zeitung mit 13,7 Prozent oder einer Sinneinheit der Fall ist. Das Gesamtwerk beziehungsweise einzelne Songs konnten jeweils mit knapp drei Sinneinheiten recht häufig kodiert werden. Die Produktion der Aufnahme, die ausgehend von den Überlegungen in den vorangegangenen, deskriptiven Kapiteln prinzipiell eine relativ wichtige Rolle im Kontext der Popmusik spielen kann, wird bei beiden Tageszeitungen kaum beachtet. Die Ausprägungen belaufen sich hier auf drei Prozent und weniger. Eine dezidierte Wertungsbegrün-

dung, im Unterschied zur Offenlegungen der allgemeinen Wertkriterien nur auf das aktuell besprochene Werk bezogen und in diesem Zusammenhang auch weniger fachspezifisch zu definieren, kann in den Kritiken im Standard nicht signifikant nachgewiesen werden, in der Süddeutschen Zeitung mit mehr als einer Sinneinheit hingegen schon. Ein SOLL-Wert, wie die Musik hätte klingen müssen, kann hingegen in der deutschen Tageszeitung gar nicht und in der österreichischen mit keiner Signifikanz kodiert werden. Die Wertungstendenz gestaltet sich wieder deckungsgleich, beide Tageszeitungen haben bei den zehn untersuchten Artikeln jeweils acht positive und zwei neutrale Kritiken vorzuweisen.

Der abschließende Bereich der Subkulturaffinität sollte nun die Bezüge der einzelnen Artikel zu musikalischen Genres und entsprechenden Szenen illustrieren. Genrebezüge sind bei Der Standard mit 24,2 Prozent in knapp zwei Sinneinheiten pro Artikel vertreten, wobei neutrale Äußerungen hier ganz eindeutig dominieren. Die Süddeutsche Zeitung kommt im Vergleich auf 20 Prozent. Hier dominieren zwar auch die neutralen Bekundungen, allerdings sind positive Genrebezüge mit 7,4 Prozent deutlicher vertreten als im österreichischen Pendant. Sinneinheiten, die in irgendeiner Weise zur Konstruktion einer Szene beitragen, können bei beiden Untersuchungsobjekten mit 1,5 Prozent (Der Standard) und 2,2 Prozent (Süddeutsche Zeitung) nicht signifikant nachgewiesen werden. Der Stil des besprochenen Künstlers im Sinne einer Imagekonstruktion, eines Modebezugs oder ähnlichen Ausprägungen, konnte bei beiden Tageszeitungen mit mehr als einer Sinneinheit kodiert werden, wobei hier jeweils positive wie auch neutrale Bekundungen häufiger anzutreffen sind als negative.

Insgesamt zeichnet sich durch die Analyse der zwanzig Artikel ein recht homogenes Bild der Musikkritik in überregionalen, deutschsprachigen Tageszeitungen. Auffällig ist hier etwa die im Schnitt sehr positive Beurteilung der Musikwerke, was aber mit einer grundsätzlichen Eigenschaft des Mediums zusammenhängt. Da Tageszeitungen platzsparend produziert werden müssen, ist es für den Journalisten eher angebracht, Kritiken zu seiner Meinung nach qualitativ hochwertigen Veröffentlichungen seinen Rezipienten zu servieren, als den ohnehin eng bemessenen Rahmen für negative Kritiken zu nutzen. Anzumerken ist auch, dass die neutralen Kritiken, die in zwei Fällen auch leicht negative Tendenzen aufwiesen, sich mit sehr bekannten und kommerziell erfolgreichen Künstlern beschäftigten. Hier ist anzunehmen, dass eine Nichtbehandlung der Neuveröffentlichungen dieser Künstler aufgrund des Bekanntheitsgrads und somit des Interesses der Öffentlichkeit kaum in Frage kommen konnte. Somit wird hier der Weg der neutralen, bisweilen extrem objektiven und ausgewogenen Kritik im direkten Vergleich zu den positiven Bewertungen gegangen, um einerseits seinem Ruf als Kritiker gerecht zu

werden beziehungsweise nicht zu diskreditieren und andererseits dem öffentlichen Interesse Folge zu leisten. Bezüglich der Genreverteilung der untersuchten Kritiken zeichnet sich auch ein recht ähnliches Bild. Im Standard wurden jeweils fünf Veröffentlichungen aus Pop beziehungsweise Rock behandelt, während sich in der Süddeutschen Zeitung fünf Kritiken Pop- und drei Rockveröffentlichungen widmeten, weiters aber noch je ein Album der Genre Metal und Jazz beurteilt wurden. Zu Letzterem sei angemerkt, dass es sich dabei um eine Kritik über den Musiker Miles Davis handelte, welche hier in der Analyse insofern berücksichtigt wurde, als dieser Interpret ein derart populärer Musiker war und diesen Stellenwert noch immer inne hat, dass dies auch zulässig schien. Natürlich wäre eine Kritik zu Miles Davis in den Musikmagazinen aufgrund der thematischen Ausrichtung nicht erschienen, trotzdem gilt er aufgrund seiner Stellung in der Musiklandschaft auch für Pop- und Rockmusik als eine indirekte Referenz, etwa was Progressivität und Qualitätsstandards betrifft.

Die Charakterisierung einer typischen Kritik für diese beiden Tageszeitungen stützt sich nun nicht nur auf die Kodierung der Variablen, sondern auch auf zusätzliche Anmerkungen, die während der Analyse gemacht wurden. Hierbei ging es um das Erkennen von Eigenschaften, die entweder nicht durch die Variablen abgedeckt wurden oder – und dies war häufiger der Fall – die zwar durch die Variablen zum Ausdruck kommen, aber nicht immer entsprechend kodiert werden konnten. Sprachliche Aspekte etwa werden zwar im Kategoriensystem eindeutig berücksichtigt, aber die dezidierte Gestaltung einer Metapher oder sprachlichen Klammer kann kaum in Kategorien gefasst werden. Es ergibt sich somit, dass die hier analysierten Artikel der Tageszeitungen sprachlich ihrem Kontext der überregionalen Qualitätszeitung gerecht werden. Auch was die Informationsbreite betrifft, so wird bis auf wenige Ausnahmen in jedem Artikel recht eindeutig dargelegt, um welche Art der Popmusik es sich beim kritisierten Werk handelt. Dies ist, wie man später sehen wird, keine Selbstverständlichkeit in Musikkritiken. Auch der Hintergrund der Künstler sowie die Entstehungsgeschichte der Tonträger werden zumindest in den längeren Artikeln recht ausführlich dargelegt. Die Behandlung außermusikalischer Faktoren ist mit durchschnittlich einem Viertel der Sinneinheiten pro Artikel ebenso signifikant vorhanden, was sich in den einzelnen Kritiken etwa durch Thematisierung des Popdiskurses, also der Diskussion zur aktuellen Lage von Popmusik und Popkultur (vgl. Bruckmaier 2009), oder der Frage nach der ideologischen Verwurzelung einer umstrittenen Musikgruppe (vgl. Hanske 2009a) niederschlägt. Einzig die offensichtliche Trennung von subjektiven und objektiven Aussagen oder Werturteilen kann bemängelt werden, da dies nicht festgestellt werden konnte.

## 11.2 Musikmagazine (Print)

Die untersuchten Kritiken der beiden spezialisierten Musikmagazine Slam und Visions kommen im Schnitt auf eine Textlänge von 216 Wörtern, wobei es hier keine deutlichen Unterschiede zu verzeichnen gibt. Die Durchschnittslänge der Kritiken im Magazin Slam beläuft sich auf 208, im Magazin Visions auf 224 Wörter. Die Kritiken im Slam bestehen immer nur aus einem geschlossenen Absatz, die Kritiken im Visions immer aus zwei Absätzen, einem Einstieg und dem Hauptteil. Eine Überschrift beziehungsweise Titelzeile konnte nur ein einziges Mal bei einer Visions-Kritik kodiert werden. Wiederum sei darauf hingewiesen, dass die mehr oder minder als Titel fungierende Angabe des Interpreten und Albumtitels hier nicht als Überschrift kodiert wurde. Bilder dienen bei 40 Prozent der Slam- und bei jedem der Visions-Artikel als Auflockerung. Die durchschnittliche Anzahl der Sinneinheiten beläuft sich schließlich auf rund sechs, wobei Visions hier mit im Schnitt 5,9 knapp mehr vorweisen kann als die Kritiken von Slam mit 5,6. Dadurch errechnet sich die Referenzgröße von etwa 16,5 Prozent für eine Sinneinheit hinsichtlich der signifikanten Differenzierung von Merkmalen sowie deren Mindestvorkommen.

Fremdwörter beziehungsweise Wortneuschöpfungen konnten bei Kritiken im Magazin Slam mit 37,5 Prozent und somit mehr als zwei Sinneinheiten häufiger kodiert werden als im Visions, wo sich diese Zahl nur auf 22 Prozent oder etwas mehr als eine Sinneinheit beläuft. Der Unterschied kann somit, wenn auch nur knapp, als signifikant bezeichnet werden. Bei der Verwendung von Fachtermini zeigt sich ein umgekehrtes Bild. Die Kritiken des deutschen Musikmagazins weisen in nicht ganz drei Sinneinheiten einschlägige fachliche Bezeichnungen auf, während dies bei Slam in zwei Sinneinheiten der Fall ist. Auch bei Metaphern und Vergleichen kann Visions mit knapp 78 Prozent mehr vorweisen als Slam mit 66,1 Prozent. Auffällig hierbei ist aber vor allem die extreme Häufigkeit der Verwendung von Metaphern pro Artikel. Komplizierte Satzkonstruktionen konnten bei Slam mit 5,4 Prozent nur kaum, bei Visions gar nicht nachgewiesen werden.

Die Informationsbreite gestaltet sich bei beiden Magazinen bis auf zwei Ausnahmen relativ ausgeglichen. Teilaspekte werden in zweieinhalb (Slam) beziehungsweise drei (Visions) Sinneinheiten thematisiert, die Beziehung zwischen diesen allerdings mit je weniger als einer halben Sinneinheit kaum beachtet. Auch die Dialektik kann nicht in signifikanter Weise beobachtet werden. Während bei Kritiken im Visions noch knapp 6,8 Prozent aller Passagen sich mit zwei oder mehreren Sichtweisen auf den Tonträger beschäftigen, tun dies im Magazin Slam nur 1,8 Prozent. Auch dem Ursprung beziehungsweise der Entstehung des Albums wird jeweils nur eine halbe Sinneinheit gewidmet.

Der Gesamtbeschreibung allerdings kommt im Visions mit 44,1 Prozent mehr Aufmerksamkeit zu als im Slam mit 35,7 Prozent, wenn auch keine signifikante Differenz unterstellt werden kann. Dies ist aber bei der Behandlung musikimmanenter Faktoren der Fall, die im Visions in beinahe zwei Sinneinheiten (30,5 Prozent) berücksichtigt werden, in den Kritiken des österreichischen Magazins aber nicht einmal in durchschnittlich einer Sinneinheit (12,5 Prozent).

Nicht primär musikalische Faktoren werden in beiden Medien nicht wirklich essentiell berücksichtigt. Nur die Erwähnung von Daten oder Namen des kulturellen und hier vor allem musikalischen Bereichs sind mit 21,4 Prozent für Slam beziehungsweise 18,6 Prozent für Visions mit klar einer Sinneinheit vertreten. Die dezidierte Behandlung außermusikalischer Faktoren kann bei Slam wenigstens noch mit 12,4 Prozent nachgewiesen werden, während entsprechende Abschnitte bei Kritiken im Visions gar nur 3,4 Prozent ausmachen. Das Image des Künstlers wird jeweils im Schnitt mit einer halben Sinneinheit erwähnt, der künstlerische Kontext mit 10,7 Prozent (Slam) beziehungsweise nur 3,4 Prozent (Visions). Ein deutlicher Unterschied artikuliert sich aber in der Aktualität<sup>7</sup> der Kritiken. Während die zehn analysierten Kritiken von Slam im Schnitt 35 Tage nach der Veröffentlichung behandelt wurden, standen zwischen Publikation des Artikels und Erscheinen des Tonträgers bei Visions nur rund 9 Tage. Hier muss aber die schon erwähnte Erscheinungsform von Slam angemerkt werden. Denn dadurch, dass das Magazin nur alle zwei Monate erscheint, kann verständlicherweise auch nicht mit der gleichen Aktualität berichtet werden, wie dies bei einem Monatsmagazin wie Visions der Fall ist.

Auch die Variablen der Kategorie Subjektivierung zeigen anschließend keine gravierenden Unterschiede zwischen den beiden Musikmagazinen. Die Egozentrik beziehungsweise die Funktionstrennung kann bei den Visions-Artikeln gar nicht beobachtet werden, während sie bei den im Slam veröffentlichten Kritiken mit 7,1 beziehungsweise 1,8 Prozent Niederschlag finden, somit aber über ebenso wenig Relevanz verfügen. Die Betroffenheit des Kritikers scheint bei Slam immerhin mit 19,6 Prozent und somit mehr als einer Sinneinheit durch, während im Visions hier nur ein Wert von 11,9 Prozent erzielt wird. Die Offenlegung der allgemeinen Kriterien für ein Werturteil war im Visions zwar eher zu erkennen (11,9 im Gegensatz zu 8,9 Prozent), aber bei beiden Magazinen mit weniger als einer Sinneinheit zu kodieren. Bezüglich der Lesbarkeit der Kritiken kann wieder eine kleine Differenzierung getroffen werden. Die Variable Animation konnte beim

---

<sup>7</sup> Berechnung analog zu der der Tageszeitungen, als Referenz wurde das jeweilige Erscheinungsdatum der Magazinexemplare gewählt. Visions: Oktober-Ausgabe: 30. September 2009; November-Ausgabe: 28. Oktober 2009. Slam: Sept./Okt.-Ausgabe: 14. August 2009; Nov./Dez.-Ausgabe: 14. Oktober 2009.

Musikmagazin Slam mit 19,6 Prozent signifikant häufiger kodiert werden als bei Visions (3,4 Prozent). Keine Verständlichkeit kann bei 5,4 Prozent der Sinneinheiten der Slam-Artikel nachgewiesen werden, während sich die Visions-Kritiken alle klar verständlich zeigen. Zusätzliche Stimuli konnten keine nachgewiesen werden.

Die Wertungspraxis offenbart ebenso wenige Unterschiede, wie die bisherigen Bereiche. Die Wertung von musikalischen Fähigkeiten findet bei beiden Magazinen mit einer Sinneinheit, das Gesamtwerk beziehungsweise einzelne Titel immerhin mit knapp mehr als drei (Slam) beziehungsweise zweieinhalb (Visions) Sinneinheiten Berücksichtigung. Die Erwähnung der Produktion kann in keiner Signifikanz beobachtet werden, ebenso wenig wie eine Wertungsbegründung. Hierbei belaufen sich die Ausprägungen auf jeweils eine halbe Sinneinheit, während die Darlegung eines SOLL-Werts mit 3,6 Prozent im Slam beziehungsweise 1,7 Prozent im Visions auch vernachlässigt werden kann. Die Wertungstendenzen zeigen sich wieder bei beiden Magazinen deutlich positiv. Für Slam konnten acht der insgesamt zehn Artikel mit einer positiven und jeweils einer mit negativer beziehungsweise neutraler Wertungstendenz kodiert werden. Im Visions waren es sechs positive sowie je zwei negative und neutrale Kritiken. Wertungsnoten sind bei beiden Musikmagazinen als zusätzliche Orientierungspunkte für den Rezipienten vorhanden, wobei diese jeweils bei den Alben der Ausgabe sowie den „Schönheiten“ (Visions) beziehungsweise den „Sweet Sixteen“ (Slam) fehlen.

Die Subkulturaffinität schließlich wurde ja aufgrund der Hypothesen beziehungsweise auch der bisherigen Kapitel gerade bei den Kritiken der Musikmagazine als signifikant erwartet, was nach der Kodierung allerdings relativiert werden musste. Knapp eine Sinneinheit der Slam-Artikel beschäftigt sich mit Genrebezügen, wobei sich hier der Großteil neutral gestaltet. Diese neutrale Formulierung kann auch beim Visions beobachtet werden, allerdings gab es hier nur insgesamt 10,2 Prozent Genrebezüge zu kodieren, was somit unter der Signifikanzgrenze liegt. Szenekonstruktionen können bei Visions überdies keine festgestellt werden und auch beim österreichischen Pendant konnte bezüglich dieser Variable nur ein vernachlässigbarer Wert von 5,4 Prozent kodiert werden. Analog gestalten sich die Ergebnisse zur Variable Stilerwähnung. Das Magazin Slam kommt hier ebenfalls auf 5,4 Prozent, während bei Visions immerhin der Wert einer halben Sinneinheit erreicht werden konnte, mit einer gleichmäßigen Verteilung der durchschnittlichen Bewertung was positive, negative oder neutrale Zuschreibungen betrifft.

Somit zeichnet sich kongruent zu den Ergebnissen der Tageszeitungen ein gleichmäßiges Bild, was den Vergleich des deutschen und österreichischen Musikmagazins betrifft. Die durchschnittlich sehr positiven Bewertungen können vielleicht insofern etwas relativiert werden, als wie in der Darlegung der Untersuchungsobjekte und der Stichprobenauswahl erwähnt hier für jedes Magazin jeweils drei sehr positive Kritiken Berücksichtigung fanden, um zumindest die unterschiedlichen Gestaltungen entsprechend darstellen zu können. Zieht man diese sechs positiven Beurteilungen ab, so ergibt sich bei 14 relevanten Artikeln eine Verteilung von knapp 57 Prozent positiven und je 21,5 Prozent negativen wie neutralen Urteilen. Hinsichtlich der Genreverteilung kann festgestellt werden, dass sieben Kritiken im Slam sich mit Rock- und drei mit Metal-Veröffentlichungen beschäftigten, während im Visions vier Rock-, zwei Electro- und drei Popalben sowie eine Metal-Veröffentlichung beurteilt wurden.

Auffällig bei der Betrachtung der durchschnittlichen Gestaltung von Musikkritiken in diesen beiden Musikmagazinen ist, dass hier sehr deutlich von einem Zielpublikum mit entsprechendem Vorwissen ausgegangen wird. Bei mehr als einem Drittel der Kritiken ist ersichtlich, dass nicht eindeutig hervorgeht, welche Musik die beurteilte Gruppe oder der Interpret nun wirklich bietet. Dies wird beim Magazin Visions etwas relativiert, als hier jeder Artikel mit mehreren Abkürzungen ausgestattet ist, die für bestimmte popmusikalische Genre stehen. Diese Information ist allerdings nicht direkt in die Kodierung eingeflossen. Viel deutlicher wird dies bei den Kritiken, die im Slam veröffentlicht wurden. Hier fehlt teilweise jegliche musikalische Beschreibung, da nur anhand von Vergleichen mit älteren Veröffentlichungen oder anderen Künstlern eine Beurteilung und Beschreibung zustande kommt (vgl. etwa Pöpperl-Berenda 2009 oder Sengtschmid 2009). Die sprachliche Gestaltung zeigt einen nicht zu leugnenden jugendlichen Duktus, der vor allem durch die Verwendung von englischen Ausdrücken oder ganzen Sätzen im Fließtext zum Ausdruck kommt, was wiederum speziell für Slam angemerkt werden kann. Weiters kann beobachtet werden, dass je länger eine Kritik ist, umso mehr einzelne Songs beurteilt und behandelt werden. Der Stil der Kritiken selbst gibt sich großteils sehr metaphorreich, aber ohne den zusätzlichen Informationsfluss, den etwa die Kritiken der Tageszeitungen aufweisen können. Die Musikmagazine sind daher insgesamt viel eher den schon erwähnten Stilen des literarischen beziehungsweise idiosynkratischen Schreibens zu zuordnen, die von Klopotek gerade für Popmusikkritik als typisch bezeichnet wurden. Allerdings wird dabei nicht immer versucht, ein literarisches Äquivalent zur Musik zu gestalten oder im Fall des idiosynkratischen Stils viele musikalische Genrebezeichnungen und unübliche Passagen einzubauen. Oftmals steht auch die Bemühung im Vordergrund, dem Image des Musikers, das er unabhängig von der Qualität

der zu beurteilenden Veröffentlichung an den Tag legt, gerecht zu werden (vgl. Sengstschmid 2009). Dies ist vor allem dann der Fall, wenn der Musiker oder die Gruppe im Kontext des Mediums als bekannt bezeichnet werden darf, was natürlich im Fall der Musikmagazine viel eher beobachtet werden kann als etwa bei Tageszeitungen. Insgesamt stellen sich die Kritiken der Musikmagazine als sprachlich mit jugendlichen Duktus versehene Artikel dar, die zwar Beurteilungen und Informationen zu den Künstlern bereithalten, dafür aber auch ein gewisses Maß an Vorwissen verlangen. Die Beurteilung selbst ist zwar nicht immer ganz eindeutig nachvollziehbar was die Kriterien betrifft, genügt aber immerhin Adornos Anspruch der entschlossenen Kritik, da hier auch im Falle von negativen Kritiken mit einigem Nachdruck argumentiert wird.

Kurz erwähnt sei noch die vorhandene Werbung der beiden Musikmagazine, da dieser Aspekt auch für die Beantwortung der letzten Forschungsfrage von Bedeutung<sup>8</sup> ist. Es wurden nur die Werbeeinschaltungen auf jenen Seiten berücksichtigt, wo auch Kritiken zu finden sind. Bei Visions ist dies das so genannte „Display“, im Magazin Slam gibt es dafür keine eigene Bezeichnung. Insgesamt konnten im gesamten Erhebungszeitraum im Visions 24 und im Slam 21 Werbeeinschaltungen beobachtet werden. 14 Anzeigen für neue Musikveröffentlichungen waren vorhanden, die genau der musikalischen Ausrichtung beider Magazine entsprachen, was heißt, dass jede beworbene Band sicherlich auch in der einen oder anderen Form im Magazin selbst Berücksichtigung finden würde oder dies bereits der Fall war. Hinweise auf Konzerte oder andere musikbezogene Veranstaltungen waren mit insgesamt 17 Anzeigen am häufigsten vertreten. Auch hier konnte wieder die genrespezifische Anpassung an die Magazine beobachtet werden. Des Weiteren fand sich im Slam in jeder Ausgabe eine Anzeige eines Anwalts mit Spezialisierung auf Musikrecht sowie insgesamt sechs Einschaltungen für Merchandize-Angebote, die sich genrespezifisch wiederum entsprechend zuordnen ließen. Im Visions konnten noch zwei Anzeigen für DVD-Veröffentlichungen, ein Inserat eines Musiklabels, zwei Fachmagazineinschaltungen (ein Film- und ein Gitarrenmagazin) sowie eine Werbung für eine musikalische Weiterbildung vermerkt werden. Gemein ist diesen Einschaltungen eindeutig der Bezug zur Musik, noch genauer gesagt zur Popmusik und deren Ausprägungen, die vom jeweiligen Magazin beachtet werden. Und auch wenn, wie oben dargestellt, in den Kritiken selbst keine eindeutige Absicht zur Szenekonstruktion in irgendeiner Weise beobachtet werden konnte, so sind diese Genrebezüge im Anzeigenteil einerseits natürlich auf die Zielgruppe des Magazins ausgerichtet, könnten aber auch andererseits im größeren Kontext mit Kritiken, Reportagen oder Interviews sowie Live-

---

<sup>8</sup> Dieser Aspekt wurde bei den Tageszeitungen nicht beachtet, da es sich um Medien mit einer ungleich größeren und inhomogeneren Zielgruppe als bei Musikmagazinen handelt. Die entsprechende Forschungsfrage zielt auch prinzipiell nur auf die Musikmagazine sowie Internetpublikationen ab.

Berichten sehr wohl zur positiven Darstellung und Konstruktion eines musikbezogenen Szenebereichs oder Stils beisteuern.

### **11.3 Musikmagazine (Online)**

Die durchschnittliche Länge einer Kritik der beiden Online-Magazine beläuft sich auf 307 Wörter, wobei hier das deutsche Magazin Laut mit 417 Wörtern im Schnitt gegenüber dem österreichischen Ecorder mit 196 Wörtern eindeutig die längeren Artikel vorzuweisen vermag. Dies schlägt sich auch in der durchschnittlichen Absatzanzahl nieder, die bei Ecorder genau drei beträgt, während die auf Laut erschienen Kritiken im Schnitt über neun Absätze verfügen. Überschriften oder Zwischenzeilen konnten bei keinem der beiden Online-Magazine kodiert werden, da wiederum die Angabe des Interpreten sowie der Albumtitel nicht als eigenständiger Titel definiert wurde. Bei beiden Medien sind den Artikeln zusätzlich noch Bilder beigefügt, bei Ecorder drei und bei Laut zwei. Die Anzahl der Sinneinheiten beläuft sich bei beiden Medien im Durchschnitt auf acht, wobei hier Laut im Mittel auf etwa elf Sinneinheiten pro Text kommt, im Gegensatz zu rund sechs bei Ecorder. Als Referenz kann somit wie bei den Tageszeitungen ein Wert von 12,5 Prozent für signifikante Unterschiede und Ausprägungen der einzelnen Merkmale angenommen werden.

Bevor diese aber untersucht werden können, muss hier noch auf die onlinespezifischen Eigenheiten der Kritiken eingegangen werden, die im Kategoriensystem zu den formalen Aspekten gezählt wurden und mit den Variablen A6 bis A10 zu bestimmen waren. Auffällig ist dabei sogleich, dass weder Laut noch Ecorder bei den veröffentlichten Kritiken auf die Möglichkeit zurückgreift, Audio- oder Videofiles in den Text einzubauen. Wovon beide Anbieter aber Gebrauch machen ist die Einschließung von Links direkt in den Text, um somit weitere Informationen – etwa zu erwähnten Künstlern, Genrebezeichnungen oder ähnlichem – anbieten zu können. Ecorder baut im Schnitt zwei Links pro Text ein, die jeweils auf eine interne Seite des Magazins verlinken und somit auf andere Kritiken, Artikel oder Nachrichten verweisen. Ebenso gestaltet sich die Textverlinkung bei Laut, wobei wir es hier im Schnitt aber mit sieben internen Verweisen zu tun haben. Zusätzlich zu diesen im Text eingebauten Links wurden die Kritiken noch auf zusätzliche Verweise untersucht, die in irgendeiner Weise mit dem Artikel in Zusammenhang stehen mussten. Es wurden also weder Links der Menüleiste oder ähnlicher Dimensionen beachtet, sondern nur jene, die vom Text aus als weiterführende Informationen zu verstehen waren. Bei den Kritiken auf Ecorder gibt es in dieser Ausprägung einen Link pro Artikel, der entweder zur offiziellen Homepage oder MySpace-Seite des Künstlers, also extern,

verlinkt. Laut kann in dieser Hinsicht mit vier Links im Mittel aufwarten, wovon drei intern und einer extern den Rezipienten weiterführen. Der externe Link bezieht sich bei allen analysierten Kritiken auf das Label, das den besprochenen Tonträger veröffentlicht hat. Die drei restlichen, internen Links verweisen (auch wieder bei jedem Artikel) in zwei Fällen zum Shop des Magazins und einmal auf eine weitere Informationsseite, die etwa eine Biographie des Künstlers sowie allfällige, zusätzliche Kritiken auf Laut bereitstellt.

Die letzten beiden Variablen dieses Bereiches sollten Aufschluss über die interaktiven Möglichkeiten der Online-Magazine geben. Die Analyse beschränkte sich in diesem Zusammenhang auf die Ausprägungen Kommentar- sowie Feedbackmöglichkeit. Kommentarmöglichkeit meint, als Rezipient entweder den Artikel oder auch den beurteilten Tonträger selbst in irgendeiner Form auf der Webseite des Magazins einschätzen zu können, während das Feedback die Möglichkeit bieten soll, direkt mit dem Autor in Verbindung zu treten. Hierzu wäre entweder eine E-Mail-Adresse des Kritikers vonnöten oder auch die Möglichkeit, direkt im Anschluss an den Artikel, für jeden sichtbar, eine Notiz hinterlassen zu können. Dieses Prinzip wäre dann aber auch bei der Variable Kommentar zu kodieren. Letztlich konnte bei Ecorder aber weder Kommentar- noch eine Feedbackmöglichkeit, wohlgernekt direkt beim Text, kodiert werden. Die einzige Chance, mit den Autoren in Beziehung zu treten, ist etwas umständlich über die Menüleiste die Kontaktdaten zu öffnen, was in dieser Analyse aber nicht als Ausprägung definiert wurde. Bei Laut gibt es pro Variable jeweils zwei Möglichkeiten. Unter jedem Artikel findet sich für die Kommentierung ein Link, der zum Forum führt. Weiters kann der Leser das jeweilige Album bewerten, dies wird auch für alle sichtbar angezeigt. Unter dem Titel „Laut.Stärke“ finden sich meist zu Beginn jedes Artikels die Bewertung des Kritikers sowie die LeserInnen-Wertung. Hierbei sind maximal fünf Punkte zu vergeben. Eine Möglichkeit, direkt mit den Autoren in Verbindung zu treten, gibt es auch. Der Name des Autors dient als Link, der zuerst zu einer weiteren internen Seite führt, auf der die bisher veröffentlichten Artikel des jeweiligen Kritikers aufgelistet sind. Klickt man erneut auf den Namen, so öffnet sich das Fenster des am Computer installierten E-Mail-Programmes mit der Adresse des Autors in der Adressleiste. Ebenso ist unter dem Link „Feedback“, der sich direkt im Anschluss an den Text befindet, die allgemeine Redaktionsadresse von Laut aufrufbar. Die Feedbackmöglichkeiten sind somit zwar auch nur über eine weitere, interne Ebene zu erreichen, gestalten sich insgesamt aber deutlich offensichtlicher und nutzerfreundlicher, als jene bei Ecorder.

Für die Kategorie der sprachlichen Aspekte kann hinsichtlich der Variable Fremdwörter eine Gewichtung auf Seiten von Laut festgestellt werden. Fremdwörter oder Wortschöp-

fungen sind hier in zwei Sinneinheiten zu finden, während es bei Kritiken auf Ecorder nur knapp eineinhalb Sinneinheiten mit entsprechenden Dimensionen zu entdecken gibt. Die Anzahl der Fachtermini ist bei beiden Online-Magazinen mit knapp 50 Prozent gleich verteilt und relativ hoch, während hingegen Metaphern und Vergleiche bei Artikeln auf Laut signifikant häufiger anzutreffen sind. Der diesbezügliche Richtwert beträgt 58,6 Prozent oder über vier Sinneinheiten, während es die Kritiken auf Ecorder nur auf 37,9 Prozent oder drei Sinneinheiten mit mindestens einer Metapher oder einem Vergleich bringen. Komplizierte Satzkonstruktionen konnten bei keinem Medium in signifikanter Ausprägung beobachtet werden.

Die Informationsbreite offenbart wieder einige Unterschiede zwischen den beiden Online-Angeboten. Die Behandlung von Teilaspekten findet auf Ecorder ihren Niederschlag in 34,5 Prozent, während die Artikel von Laut hier einen Wert von 68,5 Prozent oder fünfteinhalb Sinneinheiten aufweisen können und somit doppelt so viele Teilaspekte behandelt werden. Auch der Beziehung der Teilaspekte wird auf Laut mehr Platz eingeräumt, diese findet in knapp eineinhalb Sinneinheiten ihre Ausprägung, während auf Ecorder nur 3,4 Prozent eines Artikels sich mit dem Zusammenspiel einzelner Aspekte beschäftigen. Bei der Gesamtbeschreibung allerdings weisen die Kritiken des österreichischen Online-Mediums mit über drei Sinneinheiten mehr Relevanz auf als das deutsche Pendant mit knapp 30,6 Prozent oder über zwei Sinneinheiten, wenn auch hier wiederum keine eindeutige Signifikanz nachgewiesen werden kann. Dies ist wieder bei der Behandlung der musikimmanenten Faktoren der Fall. Kritiken auf Laut widmen sich diesen in mehr als zwei Sinneinheiten pro Artikel, während auf Ecorder etwas weniger als eine Sinneinheit dafür verwendet wird. Die Dialektik der dargelegten Information sowie Wertung kann wieder bei keinem der beiden Medien mit signifikanter Gewichtung verortet werden. Informationen zu Ursprung und Entstehung des Tonträgers finden sich wieder eher bei Artikel auf Ecorder mit einem Wert von 17,2 Prozent als auf Laut, wo der entsprechende Wert sich nur auf 11,7 Prozent beläuft.

Die Aspekte der außermusikalischen Faktoren gestalten sich zwar leicht unterschiedlich im direkten Vergleich der beiden Magazine, mit signifikanter Bedeutung kann dies allerdings wiederum nicht festgemacht werden. Daten und Namen aus dem kulturellen Bereich werden bei beiden Online-Magazinen mit mehr als zwei Sinneinheiten erwähnt, wobei Ecorder hier ein halbe Sinneinheit mehr vorweisen kann. Die konkrete Behandlung außermusikalischer Faktoren wird bei Artikeln auf Ecorder mit etwas mehr und bei Laut mit etwas weniger als einer Sinneinheit berücksichtigt. Das Image des Künstlers behandeln die Ecorder-Artikel wiederum in 13,8 Prozent der gesamten Kritik, während

Laut hier mit 7,2 Prozent deutlich weniger imagebezogene Aspekte vermerken kann. Ebenso gestalten sich die Artikel bezüglich des künstlerischen Kontexts, der bei Ecorder mit 19 Prozent und bei Laut mit 10,8 Prozent behandelt wird. Somit gibt es insgesamt aber mehr außermusikalisch ausgerichtete Sinneinheiten bei der österreichischen Musikplattform Ecorder als bei Laut. Als letzte Variable wird noch die Aktualität berücksichtigt. Bei Ecorder müssen hier Abstriche gemacht werden, da die Artikel im Schnitt um 26 Tage nach Veröffentlichung des entsprechenden Tonträgers erst online gehen. Bei Laut beläuft sich diese Zahl auf knapp eine Woche<sup>9</sup>, wodurch die deutsche Musikseite natürlich ganz klar die höhere Aktualität aufweisen kann.

Der Bereich der Subjektivierung zeigt wieder deutlich höhere Werte für Laut. Die Egozentrik kann bei Ecorder mit 1,7 Prozent als verschwindend gering nachgewiesen werden, während die Artikel auf Laut diesem Bereich zwar im Mittel keine komplette Sinneinheit widmen, aber mit 10 Prozent doch deutlich mehr autorenbezogene Abschnitte in den Kritiken anzutreffen sind. Eine Funktionstrennung konnte bei keinem Artikel der beiden Medien kodiert werden. Die Betroffenheit, also Sympathie- beziehungsweise Antipathiebekundung der Autoren ist mit 6,9 Prozent (Ecorder) sowie 10 Prozent (Laut) ebenso wenig als signifikant einzustufen wie der Unterschied beider Untersuchungsobjekte bezüglich der Offenlegung allgemeiner Beurteilungskriterien. Es wird jeweils eine Sinneinheit auf diesen Bereich verwendet. Die Erhöhung der Lesbarkeit auf Basis von animierenden Textabschnitten ist mit 16,2 Prozent oder mehr als einer Sinneinheit bei Laut deutlich öfter anzutreffen, als bei Ecorder, wo der entsprechende Wert eine Sinneinheit nicht erreichen konnte (10,3 Prozent). Der journalistische Aspekt der Verständlichkeit kann für die Kritiken auf Laut als erfüllt angesehen werden, da hier nur 4,5 Prozent des durchschnittlichen Artikels als schwer verständlich einzustufen sind, während dies bei Ecorder eine Sinneinheit im Mittel beträgt. Zusätzliche Stimuli sind bei Laut im Gegensatz zu Ecorder zwar anzutreffen, allerdings in der verschwindenden Ausprägung von nur 2,7 Prozent.

Die Wertungspraxis der einzelnen Artikel zeigt wieder deutlichere Unterschiede, wobei vor allem die Frage nach dem Wertungsobjekt zu beachten ist. Die musikalischen Fähigkeiten stehen bei Laut mit über zwei Sinneinheiten viel deutlicher im Fokus, als dies bei Ecorder mit knapp einer Sinneinheit der Fall ist. Die Wertung des Gesamtwerkes beziehungsweise einzelner Songs wird wieder von beiden Medien mit durchschnittlich dreieinhalb Sinneinheiten gleichermaßen beachtet, während die Produktion mit jeweils unter fünf Prozent kaum für die Wertung eines Tonträgers herangezogen wird. Die Wertungsbe-

---

<sup>9</sup> Aktualität konnte für Laut nicht einzeln codiert werden (vgl. Kapitel 10.3.1). Somit wurde hier die Aktualität gemäß der Auskunft der Redaktion mit dem Extremwert von einem Plus von sieben Tagen bemessen.

gründung wird sowohl bei Laut als auch bei Ecorder mit mehr als einer Sinneinheit bedacht, wenn auch das österreichische Online-Magazin hier mit 19 Prozent im Gegensatz zu 16,2 Prozent etwas mehr aufwendet. Die Darlegung eines SOLL-Werts kann bei beiden Medien mit etwas über fünf Prozent als vernachlässigbar angesehen werden. Die Wertungstendenz wiederum zeigt, dass für Ecorder aufgrund der geringen Anzahl der Kritiken insgesamt eine ähnliche Tendenz zu beobachten ist wie für die Tageszeitungen. Hier stehen nämlich sieben positive drei neutralen Kritiken gegenüber. Im Vergleich dazu verteilen sich die Bewertungen auf der deutschen Webseite mit fünf positiven, drei negativen und zwei neutralen Kritiken deutlich gleichmäßiger über das zur Verfügung stehende Spektrum. Wertungsnoten sind ähnlich wie bei den Musikmagazinen bei allen Kritiken mit einer Ausnahme vorhanden.

Bezüglich der Subkulturaffinität kann noch eher dem österreichischen Magazin eine entsprechende Tendenz zugeschrieben werden. Genrebezüge kommen hier in nicht ganz zwei Sinneinheiten oder 22,4 Prozent der Artikel vor, während bei Laut nur 14,6 Prozent einer durchschnittlichen Kritik auf diesen Bereich eingeht. Hinsichtlich der Gewichtung kann aber bei beiden Medien ein Schwerpunkt auf eine neutrale Artikulation festgestellt werden. Die Szenekonstruktion ist auch hier zu vernachlässigen. 5,2 Prozent entsprechende inhaltliche Bezüge bei Ecorder stehen nur 1,8 Prozent bei Laut gegenüber. Und auch die Stilerwähnung findet nur jeweils mit weniger als einer Sinneinheit Beachtung, bei Ecorder mit 10,3 und bei den Laut-Kritiken mit 6,5 Prozent, wieder mit neutraler Fokussierung.

Insgesamt zeigen sich somit die beiden Ausprägungen der Online-Medien am differenziertesten, wenn man an die relative Homogenität der Kritiken in Tageszeitungen oder Musikmagazine denkt. Genretechnisch behandeln die zehn analysierten Ecorder-Artikel je viermal Rock- und Metalbands sowie je ein Hip Hop- und Popalbum. Die gleichen Genres sind auch bei den analysierten Kritiken von Laut anzutreffen, wobei hier fünf Pop-, je zwei Rock- und Hip Hop-Alben sowie ein Metalalbum beurteilt werden.

Die grundsätzliche Gestaltung der Online-Kritik kann auf Grundlage dieser 20 Artikel als direkte Referenz mit einer beträchtlichen Nähe zur Kritik in Musikmagazinen definiert werden. Allerdings muss bei der vorliegenden Analyse beachtet werden, dass beide Online-Medien sich sehr unterschiedlich darstellen. Die Artikel auf Laut sind, was ihre Länge und Informationsbreite betrifft, eher den Kritiken in Tageszeitungen ähnlich, während sich die Ecorder-Texte viel stärker bei den Musikmagazinen anlehnen. Insgesamt wird aber trotzdem größtenteils musikimmanent, auf Basis von Metaphern und

Vergleichen argumentiert. Auch der Fremdwortanteil mit durchschnittlich zwei und die Anzahl an Fachtermini mit durchschnittlich vier Sinneinheiten sind sehr stark ausgeprägt. Sprachlich kann vor allem das Angebot von Eorder nicht ganz mit den Ansprüchen mithalten, da hier im Mittel eine Sinneinheit als unverständlich kodiert werden konnte. Im Schnitt mit der entsprechenden Ausprägung von Laut relativiert sich das allerdings wieder. Die Behandlung außermusikalischer Faktoren wird nicht in den Mittelpunkt gerückt, vielmehr stehen auch im Online-Bereich Vergleiche und direkte Bezüge zu anderen Künstlern im Fokus. Auch das Ich des Autors kommt, speziell bei den Artikeln von Laut, relativ deutlich zur Geltung, zumindest wenn man dies mit den Tageszeitungen und den Printmagazinen vergleicht. Was vielleicht etwas erstaunt, ist die Tatsache, dass die Aktualität nicht ganz den Erwartungen, die an die Eigenschaften dieser Medien gestellt werden, gerecht wurde. Artikel auf Eorder werden schließlich mit einer Verzögerung von mehr als drei Wochen veröffentlicht. Im Schnitt mit jenen von Laut ergibt dies noch immer eine Differenz von 16 Tagen.

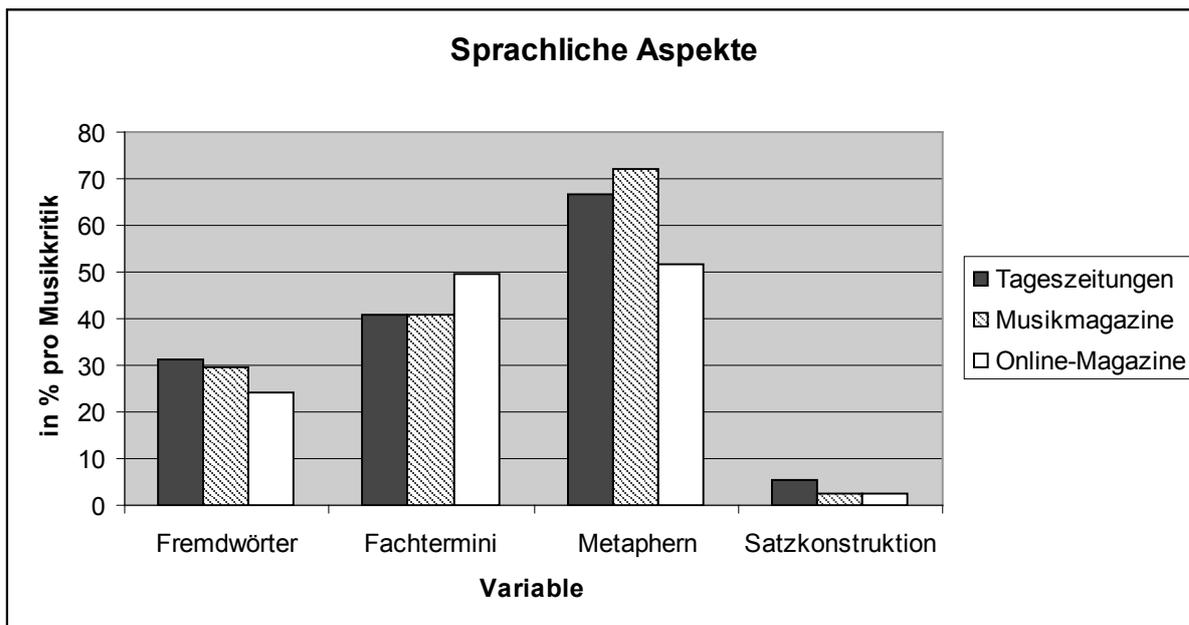
Auch auf die onlinespezifischen Eigenschaften der beiden Medien soll nun noch eingegangen werden. Wie zu Beginn angemerkt, weisen beide Online-Magazine zumindest einige im Text vorhandene Links auf, die den Rezipienten weiterleiten. Im Gegensatz zur Eingrenzung des Zielpublikums, wie es bei den Printmagazinen der Fall ist, kann ein Wissensdefizit des Lesers auf recht einfache Weise kompensiert werden. Vor allem die Artikel auf Laut mit sieben Verweisen im Mittel zeigen, wie dies funktionieren kann. Beinahe jeder popmusikalische Fachbegriff, von den Genrebezeichnungen bis zu dezidiert musikalischen Fachtermini, wird hier verlinkt und damit mit der internen Lexikonseite verbunden. Dadurch muss man als Rezipient in dem Fall, dass man gewisse Begriffe nicht kennt, auch nicht selbst eine Suchmaschine betätigen, sondern bekommt dies als Service mit der Kritik mitgeliefert. Die Eorder-Kritiken können hier zwar was das Ausmaß dieser Verlinkung betrifft nicht mithalten, funktionieren aber im Prinzip auf ähnliche Weise. Wird in einer Kritik eine Referenz zu einem anderen Künstler oder einem anderen Tonträger hergestellt und ist dazu ein Artikel auf der eigenen Seite vorhanden, wird dieser durch Verlinkung direkt zur Verfügung gestellt. Die Feedback- und Kommentarmöglichkeiten sind bei Laut in entsprechender Form gegeben, während dies für die österreichische Webseite nicht behauptet werden kann, zumindest nicht in dieser Form. Auch das Fehlen von Audio- oder Videofiles auf beiden Seiten erscheint etwas kurios, da im Falle von Laut direkt beim Artikel nicht einmal auf die MySpace-Seite des Künstlers verwiesen wird, wie es etwa bei Eorder der Fall ist. Dadurch könnte sich der Leser zumindest über eine externe Seite selbst ein Bild von der besprochenen Musik machen.

Abschließend wird auch hier die Behandlung der Werbeeinschaltungen, die direkt bei den Kritiken ersichtlich sind, noch zum Thema. Im Vergleich zu den Musikmagazinen stellen sich diese aber bei weitem nicht so musikspezifisch dar, was natürlich auch wiederum mit dem erweiterten Publikum zu tun hat. Auf Eorder gibt es zwei Banner, die mit wechselnden Werbungen dienen, darunter ein Hinweis auf den eigenen MySpace-Auftritt, zwei Werbungen für Lokale, eine Einschaltung eines Musik- und Businessblogs, Musikpromotion sowie die Einschaltung einer EDV Firma. Auf Laut gibt es abwechselnd entweder zwei oder drei Banner, die auf der Seite verteilt sind. Werbeeinschaltungen gibt es dabei unter anderem von den Gelben Seiten, Mastercard, Microsoft, aber auch reinen Internetanbietern wie die Suchmaschine und Onlineplattform Yahoo, eine Gewinnspielseite oder die Urlaubs- und Reisesite weg.de. Dadurch zeigt sich einerseits der angesprochene, weiter gefasste Rezipientenbereich, aber auch ein deutlicher Unterschied zwischen Eorder und Laut. Denn auch wenn keine konkreten Zugriffszahlen vorliegen, kann nun gemutmaßt werden, dass Laut aufgrund der viel prominenteren Werbepartner das Online-Magazin mit der höheren Zugriffsfrequenz ist. Hinsichtlich einer subkulturellen Ausgestaltung lässt sich auf Grund dieser Beobachtungen allerdings nichts sagen.

## **11.4 Vergleich der drei Medienarten**

Für den nun folgenden, abschließenden Vergleich der Ergebnisse der drei unterschiedlichen Medienarten mussten zwei Modifikationen gegenüber den schon dargestellten Ergebnissen vorgenommen werden. Einerseits wurden Durchschnittswerte für jede Ausprägung pro Mediengattung errechnet, also das mittlere Vorkommen einer Ausprägung pro Sinneinheit für je zwanzig Artikel, und andererseits musste nun ein neuer Referenzwert angenommen werden, um signifikante Unterschiede zwischen den einzelnen Ausprägungen erkennen zu können. War dies zuvor der durchschnittliche Anteil der Sinneinheiten aus zwei Untersuchungsobjekten, muss nun der Schnitt aus allen Exemplaren als Referenz dienen. Dadurch ergibt sich eine mittlere Häufigkeit von rund sieben Sinneinheiten. Für den signifikanten Unterschied zweier Merkmale beziehungsweise das Mindestvorkommen einer Ausprägung kann somit ein Wert von 13,5 Prozent angenommen werden. Dieser ergibt sich aus der Anwendung des auf eine Dezimalstelle exakten Wertes der Sinneinheiten (7,4).

Abbildung 1: Sprachliche Aspekte



Bezogen auf die Variable Fremdwörter beziehungsweise Wortschöpfungen der Kategorie sprachliche Aspekte (vgl. Abb. 1) zeigen die Kritiken der Tageszeitungen mit 31,1 Prozent die höchste Ausprägung, gefolgt von den Musikmagazinen mit 29,6 Prozent. Mit knapp einer halben Sinneinheit weniger werden Fremdwörter in Kritiken der Online-Magazine berücksichtigt, der entsprechende Wert beläuft sich mit 24,3 Prozent aber immer noch annähernd auf zwei Sinneinheiten. Somit kann hier zwar eine Gewichtung in Richtung Printmedien attestiert, aber kein signifikanter Unterschied festgestellt werden. Eben solche Ergebnisse liefert die Betrachtung der Anzahl der Fachtermini. Hier erstaunt aber die Tatsache, dass mit knapp 50 Prozent und somit beinahe vier Sinneinheiten die Kritiken der Online-Medien den höchsten Anteil vorweisen können, während die Printmedien mit 40,9 (Musikmagazine) beziehungsweise 41 Prozent (Tageszeitungen) wieder sehr nahe beieinander liegen. Ein erster, signifikanter Unterschied zeigt sich bei der Betrachtung der Variable Metaphern und Vergleiche. Diese zeigen sich zwar mit hoher Reliabilität und extremer Ausprägung in allen drei Medienarten, am deutlichsten aber bei den spezialisierten Musikmagazinen mit einem Durchschnittswert von 72,2 Prozent oder fünf Sinneinheiten. Die Tageszeitungen können zwar einen ähnlich hohen Wert aufweisen (66,5 Prozent), aber das Vorkommen von Metaphern in Kritiken der Online-Magazine liegt mit 51,5 Prozent oder etwas weniger als vier Sinneinheiten deutlich dahinter. Komplizierte Satzstrukturen sind im Mittel schließlich nirgends mit signifikanter Ausprägung nachzuweisen. Als gesonderte Variable im Kategoriensystem wurde schlussendlich noch die Gestaltungsform miteinbezogen, wobei hier auch aufgrund der Probekodierungen die Beachtung einer gedanklichen Klammer zwischen Einleitung und Schluss als einzig deutlich auszumachende Form berücksichtigt wurde. Diese Gestaltung ist immerhin bei

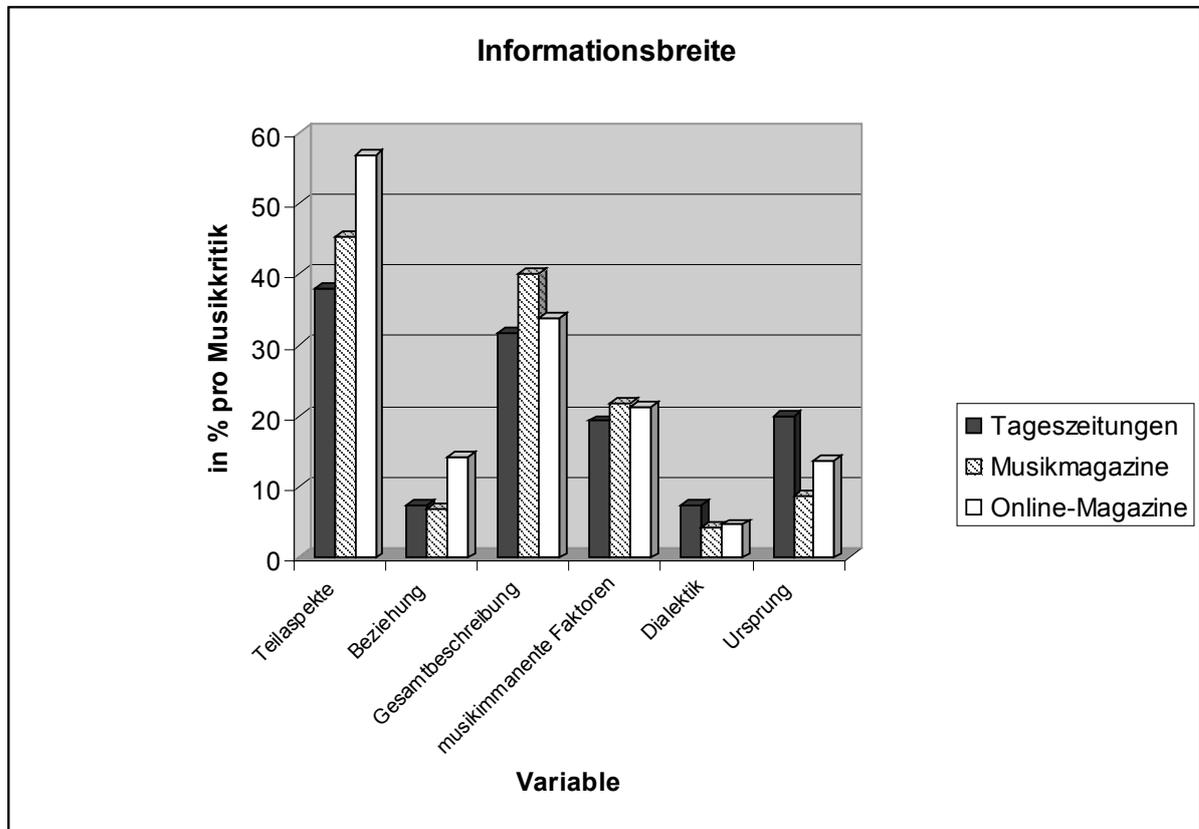
knapp einem Viertel aller analysierten Kritiken anzutreffen, wobei sich eine gleichmäßige Verteilung auf alle drei Mediengattungen beobachten lässt.

Bezüglich der sprachlichen Aspekte kann somit aufgrund der kodierten Variablen insgesamt keine eindeutige Qualitätszuschreibung erfolgen. Die Kritiken der Tageszeitungen zeigen sich allerdings was den Fremdwortanteil, die Verwendung von Metaphern und Vergleichen sowie eine Tendenz zu komplexeren Satzkonstruktionen betrifft mit im Vergleich relativ stark ausgeprägten Merkmalen. Auch die geringere Verwendung von Fachtermini speziell im Vergleich zu Online-Medien erscheint verständlich, da sich Zeitungsartikel einerseits an ein größeres Publikum wenden und zweitens nicht den entsprechenden Raum vorfinden, um gegebenenfalls unklare Bezeichnungen erläutern zu können. Eine ähnliche Tendenz mit leichten Abstrichen kann für Artikel der Printmagazine festgestellt werden.

Betrachtet man die Ergebnisse der Kategorie Informationsbreite im Vergleich (vgl. Abb. 2), so wird recht schnell deutlich, dass hier die Artikel der Online-Medien recht hohe Werte vorweisen können. Der größte und gleichzeitig auch einzig wirklich signifikante Unterschied zeigt sich bei der Variable Behandlung von Teilaspekten. Artikel von Laut und Eorder berücksichtigen diese in 56,8 Prozent des Artikels beziehungsweise über vier Sinneinheiten, während Kritiken in Tageszeitungen hier nur einen Wert von 37,9 erzielen. Die Musikmagazine platzieren sich diesbezüglich mit 45,2 Prozent im Mittelfeld. Die Beziehung dieser Teilaspekte wird zwar durchschnittlich in allen Kritiken thematisiert, kommt aber nur bei Online-Magazinen in einer ganzen Sinneinheit vor, während Printmagazine wie Tageszeitungen hier im Mittel nur eine halbe Sinneinheit anwenden. Die Gesamtbeschreibung der Tonaufnahme zeigt in der Analyse eine leichte Gewichtung seitens der Printmagazine, die diese immerhin mit 40 Prozent oder knapp drei Sinneinheiten erwähnen, während die Artikel der Tageszeitungen sowie der Online-Medien hier nur 31,7 beziehungsweise 33,7 Prozent verzeichnen können. Dadurch ergibt sich ein Unterschied von einer halben Sinneinheit. Mit knapp über beziehungsweise unter 20 Prozent werden die musikimmanenten Faktoren des beurteilten Tonträgers durchschnittlich in allen Medienarten mit der gleichen Aufmerksamkeit bedacht, die Schwankungsbreite beträgt hier 1,1 Prozent. Die Variablen Dialektik sowie Ursprung und Entstehung konnten schließlich wieder in größerer Häufigkeit bei Kritiken in Tageszeitungen kodiert werden, auch wenn die Dialektik, also die Behandlung zweier oder mehrerer Sichtweisen auf das zu beurteilende Objekt, mit einer halben Sinneinheit für die Tageszeitungen beziehungsweise nur je knapp 4,5 Prozent für Online- wie Printmagazine eigentlich vernachlässigbar erscheint. Die Themen Ursprung und Entstehung eines Musikalbums

werden mit 19,9 Prozent in Tageszeitungen verhältnismäßig oft beschrieben, Kritiken der Musikmagazine weisen hier gar nur eine Häufigkeit von 8,7 Prozent auf, während die Online-Medien immerhin auf 13,6 Prozent oder genau eine Sinneinheit kommen.

Abbildung 2: Informationsbreite

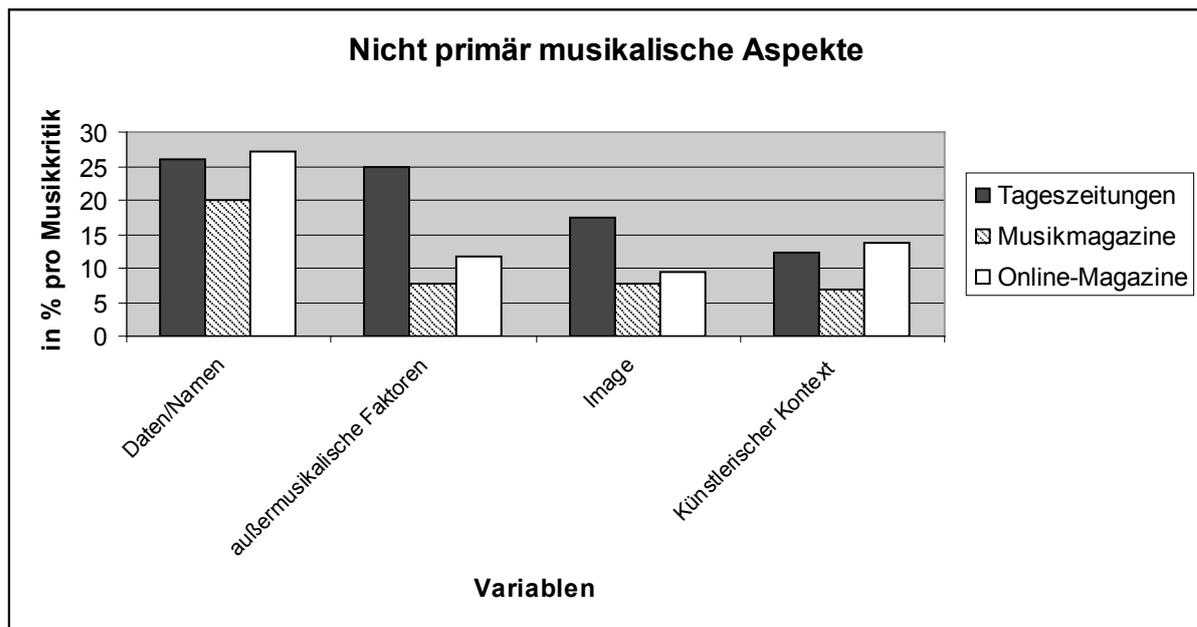


Die Informationsbreite hinsichtlich musikimmanenter Faktoren zeigt also, was die direkte Beschreibung des zu kritisierenden Werkes angeht, zwar wieder größtenteils recht ausgeglichene Vergleichswerte. Allerdings darf die in Relation gesehen hohe Ausprägung der Variablen für die Online-Medien nicht außer Acht gelassen werden. Insgesamt zeigen sich aber beide Magazinausprägungen, Online wie auch Print, mit hoher Informationsbreite bezüglich der musikalischen Faktoren. Was Dialektik und Ursprung betrifft, können die Kritiken der Tageszeitungen aber wieder einen Überhang vorweisen, der grundsätzlich darin begründet liegt, dass dem Rezipienten erst ein Vergleichswert in Form einer Behandlung älterer Veröffentlichungen eines Künstlers bereit gestellt werden muss. Printmagazine stellen in dieser Hinsicht die größten Erwartungen an ihre Leser, da die entsprechende Variable Ursprung hier den geringsten Wert aufweist. Bei Online-Magazinen müsste man prinzipiell von einer ähnlich gestreuten Publikumsdefinition wie bei Tageszeitungen ausgehen. Bei genauerer Betrachtung kann diese vielleicht sogar noch weniger eingegrenzt werden, da Artikel auch über Suchmaschinen auffindbar sind und der Akt der Rezeption somit nicht über gemeinsame Interessen, Lebenswelten oder

ähnliches vermittelt oder gar gesteuert werden kann. Somit müsste man auch hier als Orientierungswert von dem geringstmöglichen Vorwissen des Lesers ausgehen. Allerdings bietet die schon erwähnte Verlinkung logischerweise Vorteile, um Unklarheiten auszumerzen.

Jene Variablen, die sich mit nicht primär als musikalisch zu bezeichnenden Faktoren beschäftigen (vgl. Abb. 3), sind ebenso noch zur Informationsbreite zu zählen. Hier ist einerseits die Fokussierung auf außermusikalische und somit gegebenenfalls auch gesellschaftliche wie politische Aspekte der Tonträger wie auch der Kritiken selbst zu verorten, aber auch die Beschreibung des Künstlers abseits seiner musikalischen Fähigkeiten und Merkmalen sowie dessen künstlerischer Hintergrund und Bezugsrahmen. Dies kann etwa mit der Erwähnung von Namen aus dem musikalischen wie auch ganz allgemein kulturellen Bereich dargestellt werden. Diesbezüglich zeigen sich die Artikel der Online-Magazine sowie der Tageszeitungen mit 27,2 und 26,1 Prozent deutlich vor jenen der Printmagazine mit 20 Prozent. Somit wird in den Musikmagazinen Visions und Slam um knapp eine halbe Sinneinheit weniger darauf verwendet, den Bezug zu nicht primär in die Aufnahme involvierten Personen oder Gruppen aus dem kulturellen Bereich herzustellen oder diese als Referenz anzugeben. Die Behandlung der außermusikalischen Faktoren als Variable wurde immer dann kodiert, wenn sich eine Sinneinheit der Kritiken mit dezidiert von der Musik abzugrenzenden Themen beschäftigte. Dies konnten einerseits Beschreibungen der optischen Gestaltung einer Veröffentlichung sein, aber auch der Bezug zu gesellschaftspolitischen Aspekten, die entweder mit der Veröffentlichung direkt in Verbindung standen oder aber vom Kritiker in einen Kontext gesetzt wurden. Somit ergaben sich hier zwei Schichtungen, die in der Kodierung bezüglich der absoluten Werte aber gemeinsam analysiert wurden. Artikel in Tageszeitungen können hier einerseits mit 24,8 Prozent den höchsten Wert von beinahe zwei Sinneinheiten vorweisen, bieten weiters aber auch den größten Anteil an gesellschaftspolitischen und diskursiven Inhalten. Zumindest eine dieser zwei durchschnittlichen Sinneinheiten beschäftigte sich nämlich mit derartigen Themen, während die Musikmagazine der Online- und Printausprägung hier nur Bezüge von weniger als fünf beziehungsweise drei Prozent herstellen konnten. Die gesamte Kodierung der außermusikalischen Bezüge ergab aber immerhin noch 11,8 Prozent für Online- und 7,8 Prozent für Print-Magazine. Somit ergibt sich hier bei wohlwollender Betrachtung der Prozentwerte ein signifikanter Unterschied.

Abbildung 3: Nicht primär musikalische Aspekte



Das Image des behandelten Künstlers wird interessanterweise mit mehr als einer Sinneinheit ebenso am häufigsten in Tageszeitungskritiken thematisiert, während auch hier die beiden Magazingattungen keine komplette Sinneinheit vorweisen können. Der größte prozentuelle Unterschied beträgt hier zwischen den Tageszeitungen und den Printmagazinen im Mittel sogar knapp zehn Prozent. Ausprägungen des künstlerischen Kontexts, also Hinweise auf direkte Einflüsse oder die Zugehörigkeit zu einer künstlerischen beziehungsweise musikalischen Szene, sind bei Online-Kritiken mit exakt einer Sinneinheit anzutreffen. Artikel in Tageszeitungen weisen mit 12,4 Prozent einen ähnlich hohen Wert auf, während sich in den Printmagazinen auch hier nur eine halbe Sinneinheit verzeichnen lässt. Die Aktualität bringt abschließend die zu erwartenden Ergebnisse. Die Kritiken der beiden Online-Plattformen Eorder und Laut gehen im Schnitt 16 Tage nach der Veröffentlichung des entsprechenden Tonträgers online, während die beiden Printmedien hier eine Verspätung von 21 (Tageszeitungen) beziehungsweise 22 (Magazine) Tagen und somit um eine Woche mehr vorzuweisen haben. Anzumerken ist aber die schon erwähnte Eigenheit des Musikmagazins Slam, das nur im Zweimonatsrhythmus veröffentlicht wird und die Daten der Printmagazine somit um einiges drückt. Dass diese trotzdem durchschnittlich nur einen Tag Verlust auf die Artikel der Tageszeitungen zu verzeichnen haben, scheint aber doch bemerkenswert, da diese einen eindeutigen Vorteil – jene der sechsmaligen Publikation pro Woche – nicht in einen besseren Aktualitätswert umsetzen können.

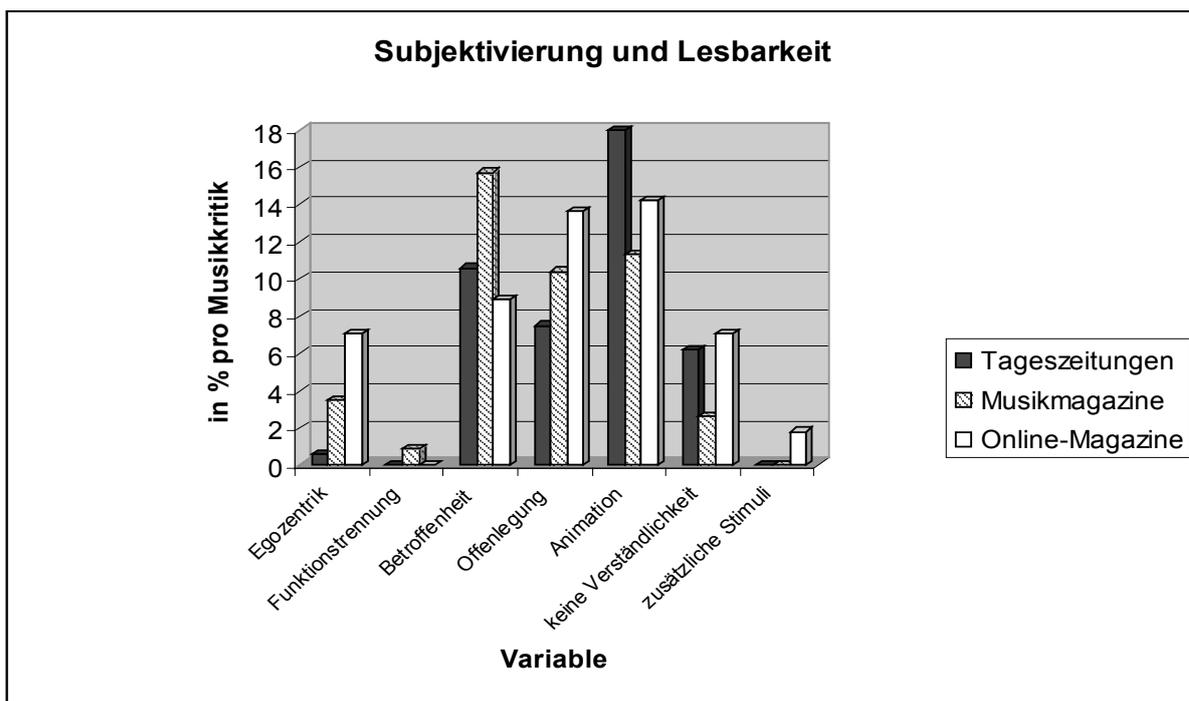
Die Variablen der Subjektivierung und Lesbarkeit (vgl. Abb. 4) stellen im direkten Vergleich mit den restlichen Kategorien jene Werte mit der geringsten Ausprägung.

Insgesamt kann nur viermal eine Signifikanz mit 13,5 Prozent oder mehr und somit einem Auftreten in mindestens einer Sinneinheit nachgewiesen werden. Die persönliche Betroffenheit des Kritikers ist bei Kritikern der spezialisierten Musikmagazine mit 15,7 Prozent am häufigsten anzutreffen, Tageszeitungen wie auch Online-Kritiken erreichen hier jeweils weniger als eine Sinneinheit. Die Offenlegung und Begründung der grundsätzlichen Wertkriterien wurde deshalb in dieser Form untersucht, um der Frage nach der Darlegung eines grundsätzlichen Bezugshorizonts nachzugehen. Diese Variable wird nur von den Online-Medien mit exakt einer Sinneinheit als signifikant erfüllt, während die Printmedien hier 10,4 (Magazine) beziehungsweise 7,5 Prozent (Tageszeitungen) erreichen. Und schließlich kann die Variable Animation noch bei Kritiken der Online-Magazine und der Tageszeitungen mit je über einer Sinneinheit (14,2 beziehungsweise 18 Prozent) beobachtet werden. Eine halbe Sinneinheit weniger im Vergleich zu den Tageszeitungen wurde bei den Printmagazinen kodiert. Die restlichen Variablen Egozentrik, Funktionstrennung, Unverständlichkeit sowie zusätzliche Stimuli konnten – wenn überhaupt – mit maximal einer halben Sinneinheit kodiert werden. Speziell die Funktionstrennung, die bei Tageszeitungen und Online-Magazinen gar nicht kodiert wurde und die zusätzlichen Stimuli, die wiederum bei Printmagazinen und den Tageszeitungen nicht beobachtet werden konnten, fallen damit gänzlich aus dem wahrnehmbaren Raster dieser Analyse. Eine Unverständlichkeit der Kritiken kann bei Online-Medien in durchschnittlich einer halben Sinneinheit festgestellt werden, was zumindest die zu Beginn dieser Arbeit aufgestellte Behauptung der geringeren sprachlichen beziehungsweise journalistischen Qualität leicht unterstützt. Auch die Egozentrik, also die Darstellung der Ich-Perspektive eines Kritikers, konnte bei Ecordeur und Laut mit einer halben Sinneinheit im Verhältnis am öftesten kodiert werden. Beide Merkmale können in dieser Hinsicht allerdings höchsten als vage Tendenz denn verifizierte Vorkommnisse bezeichnet werden.

Insgesamt kann für die Kodierung der Subjektiverung und der Lesbarkeit kein grundlegender Bedeutungszusammenhang festgestellt werden. Einzig die Variable Animation kann mit signifikanter Bedeutung nachgewiesen werden. Die hohen Werte für Tageszeitungen und Online-Kritiken lassen sich vielleicht auch durch die längeren Texte erklären, die mithilfe von Zitaten, Verhaltensaufforderungen oder Fragen an den Leser aufgelockert werden sollen. Die Musikmagazinkritiken können im direkten Vergleich deutlich weniger Merkmale aufweisen. Andererseits ist hier dafür die Betroffenheit und somit Sympathiebeziehungsweise Antipathiebekundung der Kritiker am ehesten nachzuvollziehen. Grundsätzlich könnte eine derartige Beobachtung auch mit der Offenlegung von objektiven wie subjektiven Beurteilungen zusammenhängen, aber diese Funktionstren-

nung ist erstaunlicherweise bei keinem der Untersuchungsobjekte mit Signifikanz nachzuweisen. Und auch wenn die Unverständlichkeit von Sinneinheiten ebenso wenig hervorgehoben werden darf, soll hier auf Basis der zusätzlichen Beobachtungen und Notizen während der Kodierung doch erwähnt werden, dass der entsprechende Wert bei den Tageszeitungen eher aufgrund komplexer Satzkonstruktionen und qualitativ höher einzuschätzendem Sprachgebrauch zustande gekommen ist, während die Online-Kritiken – vor allem jene des Magazins Ecorder – hier doch einige grammatikalische Ungereimtheiten und Unzulänglichkeiten, was den Sprachgebrauch anbelangt, vorweisen. Dies muss aber wieder als Tendenz in die grundsätzliche Betrachtung mit eingehen. Bedenkt man etwa, dass die beiden hier analysierten Tageszeitungen zu den so genannten Qualitätsmedien zu zählen sind, so ist doch auch die Frage zu stellen, wie sich Musikkritiken in qualitativ geringer einzustufenden, tagesaktuellen Medien artikulieren, beziehungsweise ob diese hier überhaupt Erwähnung finden. Dies ist aber nicht Teil dieser Forschungsarbeit.

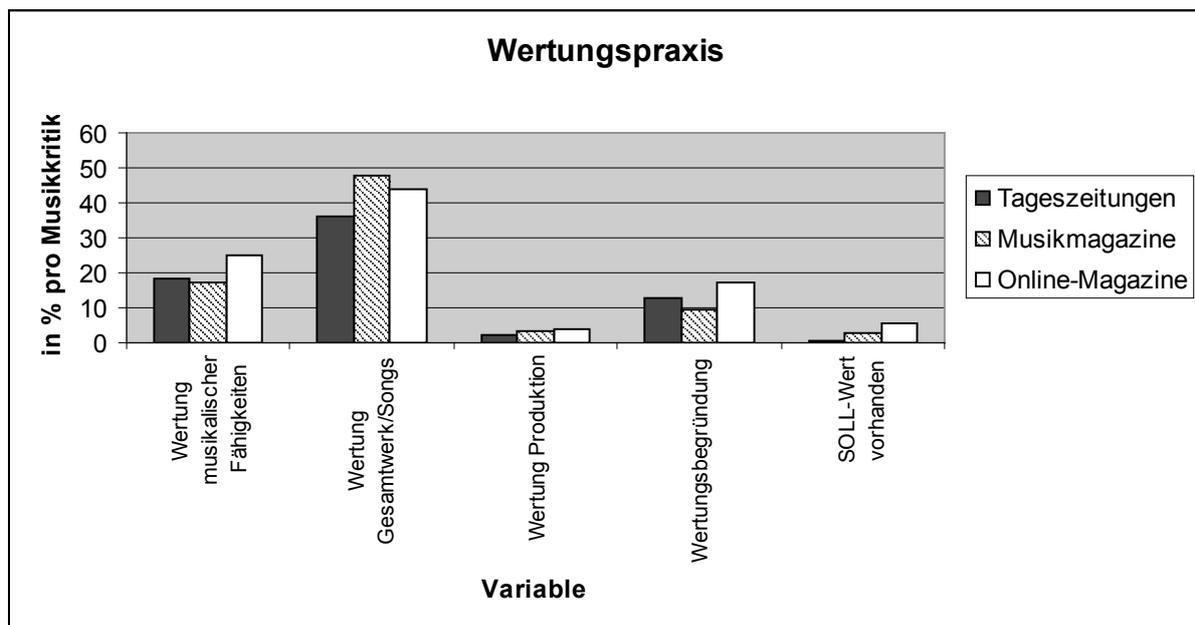
Abbildung 4: Subjektivierung und Lesbarkeit



Die Kategorie der Wertungspraxis (vgl. Abb. 5) zeigt im Schnitt eine relativ gleichmäßige Verteilung der Variablen auf alle Mediengattungen. Bezüglich der Frage, was konkret in den einzelnen Kritiken gewertet wird, ist bei allen Untersuchungsobjekten die Beurteilung des Gesamtwerks beziehungsweise einzelner Songs am deutlichsten ausgeprägt. Die spezialisierten Musikmagazine beschreiben in durchschnittlich 47,8 Prozent oder dreieinhalb Sinneinheiten diesbezügliche Aspekte, die Online-Medien mit 43,8 Prozent

nur knapp weniger. Der Unterschied zu den Kritiken der Tageszeitungen stellt sich mit nicht ganz einer Sinneinheit in Relation zu den Printmagazinen als knapp signifikant dar. Die Wertung der musikalischen Fähigkeiten einzelner Interpreten ist im Online-Bereich am deutlichsten zu beobachten. Den diesbezüglichen 24,9 Prozent stehen 18,6 Prozent bei Tageszeitungen beziehungsweise 17,4 Prozent bei Musikmagazinen gegenüber. Bei allen Medien beschäftigt sich somit aber im Mittel mehr als eine Sinneinheit mit den musikalischen Leistungen. Nur Aspekte die Produktion der Tonträger betreffend sind mit jeweils weniger als fünf Prozent wieder als vernachlässigbar zu bezeichnen. Ähnlich gestaltet sich die Erwähnung eines SOLL-Werts. Kritiken in Online-Magazinen erreichen hier durchschnittlich nur 5,3 Prozent, also weniger als eine halbe Sinneinheit, während die Printausprägungen noch deutlich geringere Werte vorweisen. Eine Wertungsbegründung, die sich im Unterschied zur Offenlegung der Kriterien bei der Kategorie Subjektivierung mit dem tatsächlich auf das Musikwerk angewandten Urteil beschäftigt, bietet ein Ergebnis, das eigentlich unter den Erwartungen liegt. Nur Kritiken in Tageszeitungen und Online-Medien widmen tatsächlich eine Sinneinheit diesem Aspekt.

Abbildung 5: Wertungspraxis



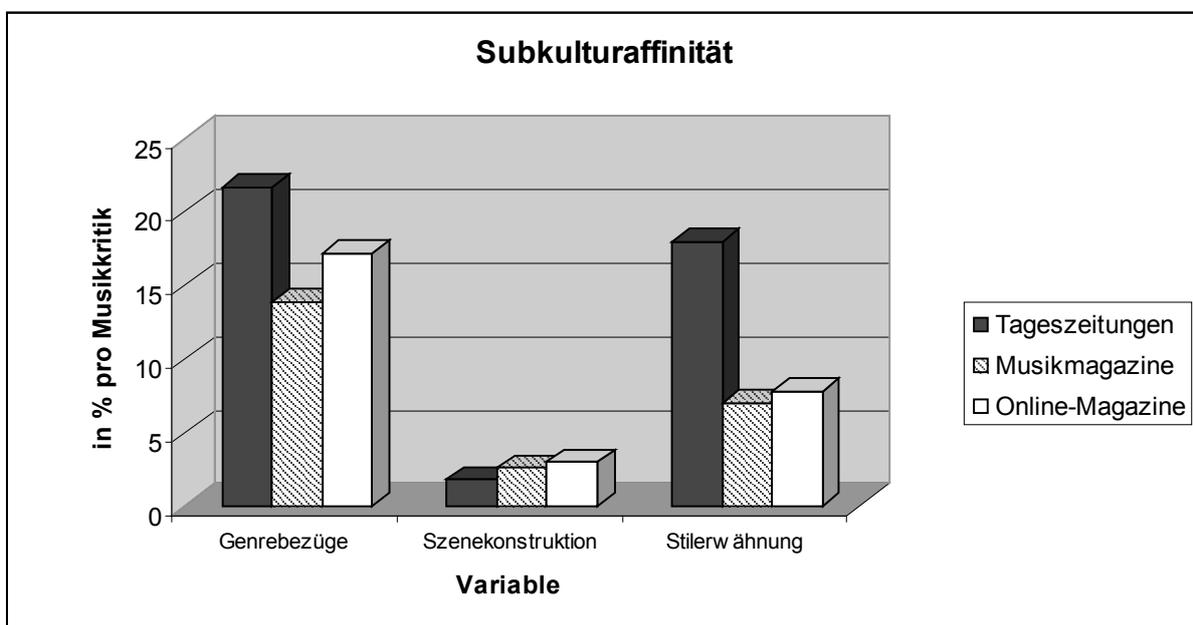
Betrachtet man alle 60 analysierten Kritiken, so ergibt sich insgesamt recht deutlich eine positive Wertungstendenz. 42 Kritiken oder 70 Prozent kommen zu einem wohlwollenden Urteil, während nur sechs Kritiken ein negatives Bild zeichnen. Die restlichen zwölf Kritiken gestalten sich neutral. Wie in der Einzelanalyse schon thematisiert wurde, ist vor allem bei Kritiken in Tageszeitungen ein positives Werturteil vorherrschend. Die Wertungstendenzen werden bei den Magazinkritiken im Online- wie im Printbereich durch eine zusätzliche Notenvergabe zumindest teilweise relativiert. Es kann nämlich durchaus

der Fall sein, dass eine neutrale bis leicht positive Kritik mit einer ebenso hohen Benotung bedacht wird, wie eine grundsätzlich euphorischere Kritik. Dies kann etwa dann zutreffen, wenn eine Veröffentlichung eines im Kontext des Mediums geschätzten Künstlers hinter den Erwartungen zurückbleibt, dem Album aber trotzdem eine relativ gute Benotung zuteil wird. Was die formale Platzierung der wertenden Sinneinheiten betrifft, so sind diese grundsätzlich im mittleren bis abschließenden Teil einer Kritik anzutreffen. Nur bei knapp elf Prozent aller untersuchten Artikel wird schon im Titel beziehungsweise in der Einleitung eine Wertung vorgenommen.

Als letzte Kategorie soll jetzt noch die Subkulturaffinität (vgl. Abb. 6) abgehandelt werden. Wie sich in den Einzelanalysen schon herausstellte, wird es aller Voraussicht nach kaum zu einer Verifikation der entsprechenden Forschungsfrage kommen. Zuerst sollen aber die Ergebnisse im Detail betrachtet werden, bevor im nächsten Kapitel die Forschungsfragen auf Basis dieser Ausführungen schlussendlich beantwortet werden. Genrebezüge sind grundsätzlich bei jeder Kritik in irgendeiner Form anzutreffen und sei es bloß, um die Beschreibung der kritisierten Musik in einer fachlichen Bezeichnung – sofern es zu keiner willkürlichen Wortschöpfung kommt – auszudrücken. Die Frage, die hinter dieser Variable und ihrer Kodierung steckt, zielt aber neben der absoluten Häufigkeit von Genrebezügen vor allem in Richtung einer positiven oder auch negativen Bewertung derselben ab. Daraus, so die hypothetische Vorstellung, sollte sich ein Teilaspekt einer möglichen Subkulturaffinität ablesen lassen können. Genrebezüge sind nun interessanterweise und wieder im Gegensatz zu den ursprünglichen Überlegungen vor allem bei Kritiken in Tageszeitungen anzutreffen. Der prozentuelle Wert beläuft sich hier auf 21,7 Prozent aller Sinneinheiten, während die Musikmagazine nur 13,9 Prozent oder eine Sinneinheit vorweisen können. Online-Medien liegen mit 17,2 Prozent hier im Mittelfeld. Betrachtet man aber eine gewertete Erwähnung, so bieten eigentlich alle drei Mediengattungen dasselbe Bild einer sehr vorsichtigen und grundsätzlich neutralen Benutzung genrespezifischer Bezeichnungen. Berechnet man für die Beurteilungen jeweils das Mittel, so wird in Popmusikkritiken unabhängig vom Medium in einer Sinneinheit ein neutraler Genrebezug hergestellt. Positive (3,2) sowie negative Bezüge (1,2 Prozent) sind hier deutlich außerhalb der signifikanten Wahrnehmung. Noch extremer gestalten sich die Analyseergebnisse hinsichtlich der Variable Szenekonstruktion. Kein Medium verwendet im Schnitt mehr als drei Prozent der Artikel für eine derartige Artikulation. Würde man eine Gewichtung vornehmen wollen, was aufgrund der verschwindend kleinen Werte kaum sinnvoll erscheint, so wäre auch hier der Fokus auf neutrale Aspekte zu legen. So erübrigt sich diese Vorgehensweise aber. Der abschließende Aspekt der Stilerwähnung ist zumindest wieder im signifikanten Bereich dieser Untersuchung anzusiedeln. Wiederum

überraschen hier die Kritiken der Tageszeitungen mit einem mittleren Wert von 18 Prozent, wobei positive Zuschreibungen sogar öfter anzutreffen sind als neutrale. Die beiden Musikmagazine wenden hier nur jeweils eine halbe Sinneinheit auf die Behandlung von stilistischen Aspekten der Künstler an, bei beiden sind neutrale Werte in der Mehrheit. Im Schnitt kann für Popmusikkritiken nun auf Basis dieser Zahlen attestiert werden, dass Stilerwähnungen sich meist neutral gestalten. Wird allerdings eine Wertung getroffen, so ist diese eher auf der positiven als der negativen Seite. Wiederum sei hier aber auf die relative Reliabilität einer derartigen Aussage auf Basis nicht ausreichend signifikanter Analyseergebnisse hingewiesen.

Abbildung 6: Subkulturaffinität



## 11.5 Beantwortung der Forschungsfragen

Dieser letzte Abschnitt der Ergebnisdarstellung soll sich nun mit der Beantwortung der Forschungsfragen und folglich einer möglichen Verifizierung beziehungsweise Falsifizierung der eingangs aufgestellten Hypothesen beschäftigen. Um dies durchführen zu können, werden zwar die Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse als Hauptargumentationspunkte dienen, aber auch Erkenntnisse der ausführlich durchgeführten Literatursichtung, die in den deskriptiven Kapitel vorgelegt wurden, sind jedenfalls zu berücksichtigen.

Der Problembereich der journalistischen Qualität wurde anhand von drei Forschungsfragen festgemacht, wobei hier ganz grundsätzlich die Bereiche Sprache, Information sowie Wertung berücksichtigt werden sollen. Zwar ist aufgrund der bisherigen Forschungsar-

beiten sowie weiterführenden, wissenschaftlichen Überlegungen zum Thema der Musikkritik allgemein wie auch Popmusikkritik im speziellen eine gewisse Grundrichtung zu erkennen. Eine eindeutige Definition der journalistisch und somit qualitativ hochwertigen Kritik ist aber einfach nicht in zufrieden stellender Form zu formulieren. Zwar war einer der grundsätzlichen Ausgangspunkte dieser Arbeit der Wunsch, genau diesem Aspekt nachzugehen, aber sowohl das Studium der entsprechenden Literatur wie auch die Analyse selbst verdeutlichen die Komplexität und auch subjektive Beurteilungsmöglichkeiten dieses Bereichs. Trotz allem soll nun versucht werden, anhand der aufgestellten Hypothesen hier zumindest eine klare Tendenz für die Unterschiede wie auch Gemeinsamkeiten der Kritikausprägungen in den drei Medien Tageszeitung, Printmagazin sowie Online-Magazin herauszufiltern.

Die erste Hypothese, die besagt, dass Tageszeitungen das höchste sprachliche Niveau aufweisen, in Musikmagazinen die meisten Fachtermini zu finden und Kritiken im Internet am aktuellsten sind, kann nur für eines der drei angesprochenen Merkmale verifiziert werden. Die Aktualität der Online-Kritiken ist aufgrund der Analyse und einem absoluten Zeitunterschied von knapp einer Woche klar zu verifizieren, wobei sich hier bei einer Beschränkung der Analyse auf das deutsche Online-Magazin Laut ein noch deutlicherer Vorsprung manifestiert hätte. Wahrscheinlich bildet sich aber durch die Inklusion des, wie nun ersichtlich wurde, etwas weniger professionellen, weil auch in kleinerem Rahmen zu positionierenden Magazins Ecorder ein recht bezeichnender Durchschnittswert ab. Dass Musikmagazine in Kritiken die meisten Fachtermini verwenden, wurde aufgrund der spezifischen Zielgruppenkonstruktion angenommen. Allerdings muss dieser Teil der Hypothese falsifiziert werden, da die Online-Kritiken mit mehr als einer halben Sinneinheit Vorsprung hier vorne liegen. Grundsätzlich aber lässt sich sagen, dass ein signifikanter Unterschied hier nicht zu bemerken ist, da auch die Tageszeitungen einen ähnlich hohen Anteil wie die Musikmagazine aufweisen. Der letzte Aspekt dieser ersten Hypothese ist der wahrscheinlich am schwierigsten zu kodierende und analysierende Bereich der ganzen Untersuchung. Auch weil hier versucht wurde, ein recht breites Bild der Musikkritik mit popkulturellem Inhalt zu zeichnen, wurden die sprachlichen Ausprägungen nicht mit primärer Aufmerksamkeit betrachtet, sondern stellen gemeinsam mit den Kategorien Informationsbreite und Wertungspraxis die schlussendliche Definition von journalistischer Qualität dar. Bei den sprachlichen Variablen Fremdwörter, Fachtermini, Metaphern sowie Satzkonstruktion konnten die Kritiken der Tageszeitungen entweder den höchsten oder zumindest einen innerhalb der Signifikanz zur extremsten Ausprägung liegenden Wert aufweisen. Hinzu zu zählen sind hier noch die Aspekte der Subjektivierung, die allerdings, wie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt, beinahe zu vernachlässigen sind.

Aufgrund der sehr deutlichen Ausprägung bei Animation, dem entsprechend geringem Pendant bei Unverständlichkeit und den allgemeinen Beobachtungen hinsichtlich sprachlicher Eigenheiten, lässt sich dieser Bereich der Hypothese letztlich weder verifizieren noch falsifizieren, aber immerhin kann eine Tendenz in Richtung einer Verifikation beobachtet werden. Vor allem scheint das sprachliche Niveau der Zeitungskritiken im Vergleich zu den kürzeren Kritiken in den beiden Magazinausprägungen positiv hervorzustechen.

Hypothese zwei bezieht sich auf den Professionalitätsgrad der Autoren. Hier wurde gemutmaßt, dass jene Kritiker, die ihre Texte auf Webseiten veröffentlichen, dies eher als nebenberufliche Aktivität ausüben denn als Hauptberuf und folglich über einen geringeren Professionalitätsgrad verfügen. Nun kann dies für die Online-Magazine Laut und Eorder zwar nicht mit Sicherheit bestätigt werden, aber vor allem das österreichische Medium zeigt hier doch einige Defizite. Insgesamt lässt sich vielleicht einfach der Vergleich zwischen Tageszeitungen und damit im besten Fall einer journalistischen Ausbildung einerseits, und den Popmusikmagazinen, sowohl Online wie auch Print, auf der anderen Seite durchführen. Beantworten lässt sich die entsprechende Forschungsfrage nun anhand der Variablen der Kategorie Informationsbreite. Ein Mehr an Informationen kann zwar nicht per se für die Kritiken der Tageszeitungen attestiert werden, da zumindest Aussagen, die Teilaspekte sowie die Beziehung zwischen diesen betreffen, bei den Online-Kritiken am häufigsten anzutreffen sind. Allerdings weisen die Artikel der Tageszeitungen bei eigentlich allen restlichen Variablen den höchsten beziehungsweise zweithöchsten Wert auf, sei es Dialektik, Ursprung und Entstehung, Daten/Namen, außermusikalische Faktoren, Image oder künstlerischer Kontext. Musikimmanente Faktoren werden von allen drei Medien in ähnlicher Weise behandelt. Was hier aber beachtet werden sollte, ist der illokutionäre Aspekt, der für den Rezipienten wahrscheinlich nicht immer ganz eindeutig zu dekodieren ist. Wie schon erläutert handelt es sich hier um die vom Leser durchgeführte Einteilung einzelner Textabschnitte in Kommentar- oder Informationsbereiche. Und dabei spielt natürlich der Kontext keine unwichtige Rolle, wie man etwa auch bei den spezialisierten Musikmagazinen erkennen kann. Hier hängt es großteils vom Leser ab, ob er aufgrund seines Vorwissens und seiner Sensibilität einen Abschnitt als reine Information oder informative Aussage mit deutlich wertender oder kommentierender Seite erkennen und dekodieren kann. Dies kann in unterschiedlichsten Ausprägungen beobachtet werden. Dadurch limitiert sich die Informationsbreite von Musikmagazinen vielleicht sogar noch deutlicher, da abseits der offensichtlich informativen Abschnitte noch weitere Textbereiche zu berücksichtigen sind, die nicht für jeden den gleichen Inhalt bereitstellen können.

Bei dem zweiten Aspekt der Hypothese hinsichtlich einer fundierten Wertungsbegründung kann eine höhere Gewichtung seitens der Online-Kritiken beobachtet werden. Hier wird sowohl für grundsätzliche Wertungskriterien wie auch für explizit formulierte Urteile im Unterschied zu Musikmagazinen und Tageszeitungen jeweils mindestens eine Sinneinheit verwendet. Die beiden Printausprägungen schneiden in dieser Hinsicht nicht allzu gut ab, nur die Kritiken der Tageszeitungen können bezüglich der dezidierten Urteilsbegründung für den einzelnen Tonträger ebenfalls knapp eine Sinneinheit vorweisen. Somit kann der erste Teil der Hypothese bezüglich einer breiten Informationsbereitstellung in Tageszeitungen verifiziert werden. Die Wertungskriterien werden allerdings bei Online-Kritiken in größerem Ausmaß offen gelegt und nachvollziehbar gestaltet, womit der zweite Teil der Hypothese falsifiziert werden muss.

Die letzte Forschungsfrage bezüglich der journalistischen Qualität bezieht sich auf den Charakter der Ausdrucksweise in Musikkritiken. Bezüglich der aufgestellten Hypothese, dass Texte in Musikmagazinen einen jugendlicheren Duktus an den Tag legen als dies in Tageszeitungen der Fall ist, kann mit Blick auf die Variable Egozentrik gesagt werden, dass sowohl Online- wie auch Printmagazine die Tendenz aufweisen, die Kritik zumindest ansatzweise zu personalisieren. Dies kann zumindest als sprachlicher Unterschied zu jenen in Tageszeitungen attestiert werden. Des Weiteren wurde im Rahmen der Probekodierungen wie auch letztendlichen Analyse schon in einigen Fällen beobachtet, dass vor allem die Kritiken des Musikmagazins Slam wie auch der Online-Plattform Laut teilweise verkürzte und dadurch auch an die Umgangssprache angelehnte Aussagen enthielten. Auch das Vorfinden von komplett in Englisch gehaltenen Passagen, die keine direkten Textzitate oder ähnliches darstellen, gibt hier entsprechende Hinweise auf eine mögliche Verifizierung dieser Hypothese. Um eine entsprechende Aussage zu formulieren, fehlen im Rahmen dieser Forschungsarbeit aber die ausschlaggebenden Ergebnisse. Somit harrt diese Frage weiterhin der Beantwortung.

Der Problembereich der gesellschaftspolitischen Funktion von Musikjournalismus wurde mit einer Forschungsfrage bedacht. Die entsprechende Hypothese attestiert den Kritiken in Printmedien einen höheren Grad an gesellschaftspolitisch relevanten Themen als Online-Artikeln. In genau dieser Form muss diese Aussage allerdings falsifiziert werden, da basierend auf den Analyseergebnissen nur für Texte der Tageszeitungen ein direkter Bezug zu außermusikalischen und gesellschaftlich relevanten Themen kodiert werden konnte. Zwar hält sich dieser mit durchschnittlich etwa zwei Sinneinheiten auch in Grenzen, aber gestaltet sich doch deutlich signifikanter als entsprechende Bereiche in den Musikmagazinen. Etwas überraschend konnte bei dieser Fragestellung für speziali-

sierte Printmagazine überhaupt nur ein Wert von einer halbe Sinneinheit nachgewiesen werden, wodurch hier der außermusikalische Bezug beinahe vollkommen negiert werden kann. Zu erwähnen gilt es aber wieder die Trennung von Reportage und Kritik, wie es in den Magazinen der Fall ist, während Zeitungsartikel meist beides in einem darstellen. Dass nun aber der Popmusikkritik ein extrem hohes Maß gesellschaftspolitischer Funktion zugemessen werden könnte, muss im Rahmen dieser Forschungsarbeit als falsifiziert bezeichnet werden.

Abschließend gilt es nun noch die Fragen hinsichtlich einer identitätsstiftenden Funktion von Popmusikkritik mit Berücksichtigung subkultureller Aspekte zu beantworten. Wie im deskriptiven Teil dargelegt wurde, ist der Zusammenhang zwischen Popkultur und ihren, auch musikalischen, Ausprägungen und der Identitätsfindung speziell bei jüngeren Menschen sicherlich beobachtbar, wenn auch in wandelndem Ausmaß und Kontext, was die historische Entwicklung betrifft. Natürlich bieten hier die neuen Medien, und dazu sind nun auch Musikmagazine im Onlinebereich zu zählen, neue Möglichkeiten, die es zu analysieren und kategorisieren gilt. Hier stand prinzipiell der inhaltliche Aspekt und somit die Möglichkeiten des Kritikers im Vordergrund, eine Subkulturaffinität zu artikulieren und auf dieser Weise auch den Rezipienten zumindest mögliche Handlungswege zu offerieren. Die erste Hypothese in diesem Problemfeld beschäftigt sich mit Genrebezügen in Musikkritiken, was wiederum mit der Bildung von Subkulturen beziehungsweise Szenen in Verbindung gebracht wird. Derartige Beobachtungen wurden vor der Analyse nur den Musikmagazinen, nicht aber den Tageszeitungen zugestanden. Nun lässt sich insgesamt beanstanden, dass die Forcierung einer Bildung von jugendlichen Szenen oder Subkulturen auf Basis popmusikalischer Phänomene insofern nicht mit den Musikkritiken in Verbindung gebracht werden kann, als positive Beurteilungen von Genres oder gar ganzen Szenen einfach nicht in signifikantem Ausmaß beobachtet werden können. Auch Vermeidungsszenarien aufgrund allzu negativer Darstellung können nicht konzipiert werden, da die entsprechende Beurteilung in sogar noch geringerem Ausmaß zu erkennen ist. Ebenso wird der Stil eines Künstlers oder einer Gruppe in keinem entsprechenden Ausmaß auf derartig positive Weise dargestellt, dass sich daraus mögliche Tendenzen ableiten ließen. Wäre die Hypothese schon aufgrund dieser Erkenntnisse zu falsifizieren, so kommt erschwerend hinzu, dass Tageszeitungen auch noch ein Übergewicht an Genrebezügen sowie Stilerwähnungen vorweisen können, was in dieser Form sicherlich nicht zu erwarten war. Allerdings bleibt auch hier die Handhabung entsprechender Themen auf neutralem Terrain, wodurch die Bildung von Szenen beziehungsweise subkulturellen Gruppen auf Basis musikkritischer Berichterstattung insgesamt als falsifiziert und nicht nachweisbar beschrieben werden kann.

Die letzte Forschungsfrage gliedert sich in zwei Teile und behandelt die Zuordnung der Musikmagazine in Online- und Printausprägung zu einem musikalischen Genre oder einer Subkultur aufgrund der Themensetzung und des optischen Erscheinungsbildes. Im zweiten Teil der Frage wird auf ökonomische Einflussfaktoren eingegangen. Die erste Hypothese geht von einer Zuordnungsmöglichkeit zu musikalischen Genres bei Online-Medien aus, während dies bei Musikmagazinen im Printbereich nicht der Fall sei. Wie sich auch aufgrund der Werbeeinschaltungen und aufgrund der thematischen Auswahl der Kritiken bei den jeweiligen Medien erkennen lässt, muss diese Hypothese falsifiziert werden, da es im Falle der untersuchten Objekte viel eher der Fall ist, dass den Online-Medien eine prinzipiell weiter gefasste Ausrichtung zuzuordnen ist. Demgegenüber lassen sich bei spezialisierten Musikmagazinen im Printbereich zumindest stilistische Nuancen erkennen, die sich wie ein roter Faden durch die Ausgaben ziehen. Dies betrifft wieder vor allem die Auswahl der einzelnen Tonträger für die Kritik, die sich doch bei beiden Magazinen grundsätzlich eher in Richtung Rockmusik ausdifferenzieren, sowie die Werbeeinschaltungen, die in hohem Ausmaß auf die inhaltliche Ausrichtung abgestimmt sind, sowohl bei Visions wie auch bei Slam. Und damit wäre auch der zweite Teil der Forschungsfrage hinsichtlich der ökonomischen Aspekte angesprochen. Die entsprechende Hypothese fokussiert sich ganz auf die Koordination der Werbeeinschaltungen, die in inhaltlich ähnlichen Gefilden wie die Magazine selbst zu verorten sein würden. Für die spezialisierten Printmagazine kann dies verifiziert, für die Online-Magazine aber falsifiziert werden. Die Werbeeinschaltungen bei Laut sind zwar tendenziell einer jüngeren Zielgruppe zu zurechnen, allerdings lässt sich hier aufgrund fehlender musikalischer Bezüge keine Aussage über mögliche Genreaffinitäten treffen.

## 12. Schlussfolgerung und Fazit

Ist es nun möglich, auf Basis der hier dargelegten Überlegungen sowie der Ergebnisse der empirischen Untersuchung die typische Popmusik Kritik zu identifizieren, beziehungsweise den Status Quo des Popmusikjournalismus zu formulieren? Beides muss wohl oder übel verneint werden. Allerdings haben sich auch aufgrund der Beantwortung der Forschungsfragen gewisse Tendenzen doch recht deutlich herauskristallisiert: Kritiken in Tageszeitungen sind, vor allem wenn man die Qualitätsmedien betrachtet, von vergleichsweise hoher journalistischer Qualität, was sprachliche Ausdrucksweise, Informationsbreite sowie gesellschaftspolitische Relevanz betrifft. Ein Einwand hinsichtlich der Bedeutung von Musikkritiken in tagesaktuellen Medien muss aber insofern formuliert werden, als sich diese letztlich nur zu einem kleinen Teil mit Phänomenen der Popkultur auseinandersetzen. Natürlich ist das Feuilleton nach wie vor ein prägendes Element kultureller Ausformungen, wird hier doch auch über Qualität, Nutzen und Relevanz gänzlich unterschiedlicher Resultate künstlerischen Schaffens reflektiert. Aber die Deutungshoheit ist nicht singulär hier zu verorten, vor allem wenn man die generelle Breite der veröffentlichten Produktionen in der Popkultur bedenkt. Es ist einfach nicht möglich, jedem interessant erscheinendem Objekt die angemessene Aufmerksamkeit zu widmen. Diesbezüglich bieten spezialisierte Magazine, auch wenn sie nur im Monatsrhythmus publiziert werden, eine aufgrund der thematischen Ausrichtung klarer positionierte Bühne für derartige Diskurse und Abhandlungen. Betrachtet man aber die Musikkritik als gesonderte Form, wie es hier der Fall ist, so ist im Magazinbereich der Konkurrenzkampf zu den neu etablierten Online-Medien deutlicher herauszulesen. Den Kritikern der Tageszeitungen kann hier ihr oben angesprochener Platzmangel vielleicht auch zum Vorteil gereichen. Dadurch, nicht jeden x-beliebigen Tonträger rezensieren und beachten zu müssen, kann auch entsprechend sondiert und gemäß den aktuell vielleicht vorherrschenden Präferenzen veröffentlicht werden. Natürlich ist diese Möglichkeit bei Musikmagazinen auch gegeben, vor allem wenn man den doch recht großen Teil der Reportagen und Interviews in den Publikationen noch mit einrechnet. Aber der Serviceanspruch, wie er im britischen wie deutschsprachigen Raum aufgefasst wird, möglichst viele Musiker und Gruppen einer Beurteilung zu unterziehen, kann bisweilen auch negative Auswirkungen auf die Qualität der einzelnen Betrachtungen haben.

Vor ebensolchen Problemen stehen zwar Online-Medien aufgrund ihrer recht weit zu fassenden Zielgruppe auch, allerdings ist die Erwartungshaltung in diesem Bereich vielleicht nicht ganz so groß wie bei einem Musikmagazin, das sich über Jahre hinweg im popkulturellen Diskurs etabliert hat. Die Ergebnisse der Analyse zeigen dann doch recht

deutlich, dass vor allem Print- und Online-Magazine ähnlich geartete Kritiken vorweisen und die Online-Ausprägungen, im Falle von Laut etwa, teilweise sogar einen Qualitätsvorsprung verzeichnen können. Diese Aspekte kommen zu dem doch sehr schwerwiegenden Punkt der viel höheren Aktualität von Kritiken im World Wide Web noch hinzu und veranlassen Printmagazine eindeutig, neue Anreize und Ausformungen zu suchen. Bisherige Möglichkeiten, wie das Beilegen einer CD mit Hörbeispielen zu jeder Ausgabe (was etwa bei beiden analysierten Printmagazinen der Fall ist), erscheinen im Lichte der neuen Medien und Angebote wie MySpace oder YouTube doch etwas rückständig. Der Vorteil der Online-Magazine hier: man muss sich selbst nicht um die Bereitstellung von Musikbeispielen kümmern, dies erledigt der Markt selbst durch die Förderung von Online-Portalen und Möglichkeiten für den Künstler, seine Erzeugnisse auch im Web zu verbreiten. Im Gegensatz zu jenen Tendenzen, die versuchen, die Rezension als Hauptform der Kritik vor allem im Printbereich weiter aufrecht zu erhalten, wurde etwa in der Jänner/Februar-Ausgabe der Spex das Ende der Plattenkritik verkündet. Ab diesem Zeitpunkt veröffentlicht das derzeit (noch) einflussreichste, deutschsprachige Magazin für Popkultur keine Rezensionen mehr. Stattdessen gibt es so genannte „Pop-Briefings“. In deren Rahmen äußern sich mehrere Autoren zu den neuesten Veröffentlichungen, quasi als Diskussionsgemeinschaft. (vgl. Rösinger 2010)

Berücksichtigt man noch kurz die Schreibarten, die Klopotek für Popjournalismus definiert hat, so ist auch hier keine eindeutige Tendenz zu erkennen. Der idiosynkratische Stil mit einer Unzahl an Metaphern, Genrebezeichnungen und ähnlichem, ist zwar vorhanden, als wirklich hinreißend und wild können die untersuchten Exemplare aber nicht bezeichnet werden. Vielleicht ist die Popmusikkritik diesbezüglich mittlerweile etwas vorsichtiger und zurückhaltender einzustufen. Subjektivität schimmert anhand des persönlichen Bezugs durch, eine deutliche Trennung von persönlichen und objektiven Stellungnahmen ist aber ebenso wenig vorhanden. Der Kritiker bezeichnet Tendenzen im musikalischen Bereich, erregt sich hin und wieder auch darüber, tritt aber speziell im Magazinbereich kaum mehr als das Sprachrohr in Erscheinung, wie es etwa Diedrich Diederichsen in den 1980er Jahren bei Sounds tat. Diederichsen selbst argumentiert bezüglich der schwindenden Bedeutung von Musikmagazinen:

„[...] dass die Popzeitschriften, wie wir sie früher kannten, eine bestimmte Funktion gehabt haben als Verteilerknoten in der Vergesellschaftung und Subjektivierung von jungen, an Subkultur interessierten Leuten. Sie hat Leute zusammengefasst und neu verteilt auf Journalismus, Akademie, Kulturmanagement und so weiter. Und diese Funktion kann sie immer weniger einnehmen, in dem Maße, in dem Popmusik nicht mehr diese außergewöhnliche, bündelnde Strahlkraft hat, also nicht mehr den

Gegenstand und die dazugehörige Industrie und damit auch nicht mehr die Geldgeber.“  
(Diederichsen 2005, S. 187)

Somit wird nicht der journalistischen Ausprägung, sondern dem kulturellen Phänomen des Pop selbst die Bedeutung abgesprochen. Auch Wittenberg argumentiert, dass sich der Rahmen des Popjournalismus zwar durch eine Verortung im subkulturellen Kontext definiert, und bezeichnet dies auch als Binnenperspektive, die mit der tendenziellen Nähe von Popjournalisten zum Fantum zu tun hat. Allerdings erscheint mittlerweile eine genaue Bestandsaufnahme und Verortung von subkulturellen Ausprägungen, welcher Art auch immer, recht schwierig: „Einem Subkulturverständnis, welches tendenziell kulturalistisch von einer Gemeinsamkeit der Lebensäußerungen ausgeht, ist spätestens seit den neunziger Jahren der Boden unter den Füßen entzogen worden.“ (Wittenberg 2005, S. 27) Es gibt zwar noch subkulturelle Ausprägungen, nur haben diese nicht mehr die gesamtgesellschaftliche Bedeutung, wie es etwa noch für Punk- oder Hippiebewegung zutrifft. Heute wird durch popkulturelle Phänomene teilweise die bestehende Kultur eher bestätigt, als dass sich eine Gegenbewegung dazu aufbauen könnte. (vgl. ebd., S. 27)

Das Magazin der Süddeutschen Zeitung thematisierte schließlich in der letzten Ausgabe des Jahres 2009 das Ende des Pop, sowohl in musikalischer wie auch kultureller Form. Auf Basis von 14 Thesen, die die Popkultur anhand von Betrachtungsebenen wie revolutionärem Charakter, Konsum sowie politischem Gehalt und dem Internet beurteilen, wird attestiert, dass Pop als Leitkultur ausgedient habe. (vgl. SZ-Magazin 53/2009) Dieses Ende herbeizurufen mag vielleicht etwas übertrieben erscheinen, spiegelt aber letztlich nur vorhandene Tendenzen wieder. Popkultur, ihre Musik und entsprechende Darstellungen in jugendkultureller Form haben sich gewandelt und sind aktuell noch immer einem Wandel unterzogen. Dem Popjournalisten, viel mehr noch dem Musikkritiker, bleibt nur übrig, diese Aspekte zu beobachten und gegebenenfalls zu beschreiben. Dass die Zukunft der Popmusikkritik maßgeblich von der Entwicklung der Musikindustrie abhängt, ist wohl kaum zu widerlegen. Nur welche Rolle und Macht dem Kritiker schlussendlich noch zur Verfügung stehen wird, steht noch nicht fest.

Für künftige Forschungsvorhaben in dieser Richtung bedeuten diese Ergebnisse aber vor allem, dass sich hier aller Voraussicht nach noch weitere Problematiken differenzieren können. Die Verlagerung von Popjournalismus vom Print- in den Online-Bereich stellt dabei die vielleicht interessanteste Ausgangsposition dar, wobei auch der Vergleich des jeweiligen Status Quo der Printmedien zu beachten bleibt. Des Weiteren wird allen voran die Position des Rezipienten journalistischer Texte, der gleichzeitig als Konsument von Kulturgütern auftritt, neu zu bestimmen sein, da das World Wide Web hier Möglichkeiten

bietet, die bisher weder von etablierten, journalistischen Institutionen noch der Musikindustrie und ihren Teilbereichen voll erfasst und genützt wurden. Die kommunikative Kompetenz und Deutungshoheit des (Pop-)Kritikers scheint im Schwinden begriffen zu sein. Aus Sicht der Kommunikationswissenschaften bedeutet dies allen voran zu versuchen, neue Artikulationswege (frühzeitig) zu erkennen und zu analysieren. Während also Tageszeitungen aufgrund ihrer derzeit noch vorhandenen Stellung und Erscheinungsform als maßgebliche Orte der Kritik zu bestimmen sind, verschwimmen im Magazinbereich die Grenzen zwischen Print und Online immer mehr. Qualität bleibt hier neu auszuhandeln, sowie auch die Artikulation von jugendkulturellen Tendenzen auf Basis medial vermittelter Kommunikation, vorrangig bereitgestellt durch interaktive Möglichkeiten des World Wide Web, als entscheidender Einflussfaktor zu berücksichtigen ist.

## 13. Quellenverzeichnis

### 13.1 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1968): Reflexionen über Musikkritik. In: Kaufmann, Harald (Hrsg.): Symposion für Musikkritik. Graz: Institut für Wertungsforschung (Kongressdokument). S. 7 – 21

Adorno, Theodor W. (1992): Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. (8. Auflage) Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Androutsopoulos, Jannis (2005): Musiknetzwerke – Identitätsarbeit auf HipHop-Websites. In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.): Coolhunters: Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 159 – 172

Armborst, Matthias (2006): Kopffäger im Internet oder publizistische Avantgarde? Was Journalisten über Weblogs und ihre Macher wissen sollten. Berlin: Lit-Verlag.

Baacke, Dieter (2007): Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. 5. Auflage. Weinheim u.a.: Juventa-Verlag.

Becker, Heinz (1983): Musik-Kritik. In: Fischer, Heinz-Dietrich (Hrsg.): Kritik in Massenmedien – Objektive Kriterien oder subjektive Wertung? Köln: Dt.-Ärzte-Verlag. S. 111 – 133

Bonz, Jochen (2005): In Welträumen der Musik. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 163 – 177

Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.) (2005): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag.

Böheim, Gabriele (1987): Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung. Innsbruck: AMÖ.

Bosse, André/Plauk, Dennis (2005): Alles anders lassen. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 151 (Okt. 05). Dortmund: Visions Verlag. S. 31 – 35

Brake, Mike (1981): Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung. Herausgegeben von Rolf Linder. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.

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

Buchhofer, Bernd/Friedrichs, Jürgen/Lüdtke, Hartmut (1974): Musik und Sozialstruktur. Theoretische Rahmenstudie und Forschungspläne. Köln: Laaber.

Bug, Judith/Karmasin, Matthias (2003): Telekommunikation und Jugendkultur. Eine Einführung in Probleme und Aufgaben des Forschungsfeldes. In: Bug, Judith/Karmasin, Matthias (Hrsg.): Telekommunikation und Jugendkultur – Eine Einführung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 11 – 27

Büscher, Michael (2005): Vorwort – Zur Einführung. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 7 – 20

Büsser, Martin/Behrens, Roger/Ullmaier, Johannes (Hrsg.) (2006): Testcard #15: The Medium is the Mess. Mainz: Ventil Verlag.

Cagle, Van M. (1995): Reconstructing pop, subculture. Art, rock and Andy Warhol. Thousand Oaks, Calif. u.a.: Sage Publications.

Cohen, Albert K. (1997): A General Theory of Subcultures. In: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hrsg.): The Subcultures Reader. London u.a.: Routledge. S. 44 – 54

Clarke, John (1981): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. (Hrsg. von Hartwig Berger; Dt. von Thomas Lindquist). Frankfurt am Main: Syndikat Autoren- und Verlags-Gesellschaft.

Clarke, John et al. (1997): Subcultures, Culture and Class. In: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hrsg.): The Subcultures Reader. London u.a.: Routledge. S. 100 – 111

de la Motte, Helga (1979): Zur Einführung. In: Meißner, Roland: Zur Variabilität musikalischer Urteile. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zum Einfluß der Faktoren Vorbildung, Information und Persönlichkeit. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner.

Diedrichsen, Diedrich (2005): Pop-Feuilleton. Im Gespräch mit Alexis Waltz und Jochen Bonz. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 178 – 201

Donsbach, Wolfgang (2002): Journalist. In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hrsg.): Das Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 78 – 125

Döpfner, Mathias O. C. (1991): Musikkritik in Deutschland nach 1945 – Inhaltliche und formale Tendenzen. Eine kritische Analyse. Frankfurt am Main u.a.: Lang.

Fiechtner, Helmut A. (1968): Österreich. In: Kaufmann, Harald (Hrsg.): Symposion für Musikkritik. Graz: Institut für Wertungsforschung (Kongressdokument).

Fischer, Arthur (Hrsg.) (1997): 12. Shell Jugendstudie. Jugend '97: Zukunftsperspektiven; gesellschaftliches Engagement; politische Orientierungen. Opladen: Leske und Budrich.

Fiske, John (1997): Die kulturelle Ökonomie des Fantums. In: SPoKK (Hrsg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann. S. 54 – 69

Fluch, Karl (2010): Norah Jones und ich. In: <http://derstandard.at/1263706085258/Norah-Jones-und-ich?blogGroup=1> sowie [derstandard.at/kopfhoerer](http://derstandard.at/kopfhoerer) (30.01.2010)

Fromm, Dani (2009): Antwort: Magisterarbeit zu Musikjournalismus. e-mail: dani@laut.de (22.10.2009).

Geiger, Friedrich (2005): Verdikte über Musik 1950 – 2000. Stuttgart u.a.: Metzler.

Gläser-Zikunda, Michaela (2005): Zum Ertrag Qualitativer Inhaltsanalyse in Pädagogik und Psychologie. In: Mayring, Philipp/Gläser-Zikunda, Michaela (Hrsg.): Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. Weinheim u.a.: Beltz. S. 286 – 296

Gordon, Milton M. (1997): The Concept of the Sub-Culture and its Application. In: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hrsg.): The Subcultures Reader. London u.a.: Routledge. S. 40 – 43

Groll, Markus (1989): Die Musikkritik und ihre Methoden. Eine Defizit-Analyse. Wien (Dissertation).

Grossberg, Lawrence (1992): We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture. London u.a.: Routledge.

Grossberg, Lawrence (1994): Cultural Studies. Was besagt ein Name? In: Grossberg, Lawrence/Horak, Roman: Cultural Studies. Eine Intervention. Wien: Institut für Kulturstudien (IKUS Lectures 17/18). S. 11 - 40

Grossberg, Lawrence (1997): Another boring day in paradise. Rock and roll and the empowerment of everyday life. In: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hrsg.): The Subcultures Reader. London u.a.: Routledge. S. 477 – 493

Hall, Stuart (1980): Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems. In: Hall, Stuart/Hobson, Dorothy/Lowe, Andrew/Willis, Paul (Hrsg.): Culture, Media, and Language. London: Hutchinson. S. 15 - 47

Hartmann, Frank (2003): Techniktheorien der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. S. 49 – 80

Hebdige, Dick (1994): Subculture. The meaning of style. London u.a.: Routledge.

Heinzlmaier, Bernhard (1995): Der Untergang der Jugend. Jugendkultur im MTV-Zeitalter. In: Bailer, Noraldine/Horak, Roman (Hrsg.): Jugendkultur – Annäherungen. Wien: WUV Universitätsverlag. S. 43 – 60

Hufner, Martin (2005): Musikjournalismus und Internet. In: Overbeck, Peter (Hrsg.): Musikjournalismus. Reihe Praktischer Journalismus, Band 59. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 287 – 300

Hurm, Gerd (2005): Neue Grenzen? Die affirmative Rebellion der Gründerväter der Beat- und Pop-Jugendkultur. In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.): Coolhunters: Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 191 – 206

IVW - Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e.V. (2009): Quartalsauflagen 4/06 und 4/08. In: <http://daten.ivw.eu/index.php> (31.03.2009)

Jacke, Christoph (2005): Zwischen Faszination und Exploitation. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 49 – 65

Jacke, Christoph/Jünger, Sebastian (2006): Die Kritikindustrie: Wir sind Papst und wollen keinen. In: Büsler, Martin/Behrens, Roger/Ullmaier, Johannes (Hrsg.): Testcard #15: The Medium is the Mess. Mainz: Ventil Verlag. S. 85 – 89

Kaiser, Joachim (1968): Zur Praxis der Musikkritik. In: Kaufmann, Harald (Hrsg.): Symposium für Musikkritik. Graz: Institut für Wertungsforschung (Kongressdokument). S. 22 – 38

Kaufmann, Harald (1961): Zur Ästhetik der Kritik. In: Österreichisches Musikzeitschrift (ÖMZ), Jg. 16. S. 358ff.

Klein, Gabriele (2005): Pop leben, Pop inszenieren. In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.): Coolhunters: Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 44 – 51

Klopotek, Felix (2005): Words don't come easy. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 66 – 74

Knapp, Werner (2005): Die Inhaltsanalyse aus linguistischer Sicht. In: Mayring, Philipp/Gläser-Zikunda, Michaela (Hrsg.): Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. Weinheim u.a.: Beltz. S. 20 – 36

Krippendorff, K. (1980): Content Analysis. An Introduction to its Methodology. Beverly Hills, London: Sage.

Krischke-Ramaswamy, Mohini (2007): Populäre Kultur und Alltagskultur. Funktionelle und ästhetische Rezeptionserfahrungen von Fans und Szenegängern. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft.

Lesle, Lutz (1981): Notfall Musikkritik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Lesle, Lutz (1984): Der Musikkritiker – Gutachter oder Animateur? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik. Hamburg: Wagner.

Lindberg, Ulf et al. (2005): Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool Headed Cruisers. New York u.a.: Lang.

Lorenz, Dagmar (2002): Journalismus. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Luger, Kurt (1995): Verwachsen mit der Kulturindustrie. Jugend und Medien 1945 – 1990. In: Bailer, Noraldine/Horak, Roman (Hrsg.): Jugendkultur – Annäherungen. Wien: WUV Universitätsverlag. S. 13 – 32

Mark, Desmond (1995): Jugend, Musik und Medien. Plädoyer für eine unvoreingenommene Diskussion. In: Bailer, Noraldine/Horak, Roman (Hrsg.): Jugendkultur – Annäherungen. Wien: WUV Universitätsverlag. S. 61 – 72

Maus, Fred Everett (2001): Criticism. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove Dictionary of music and musicians. Second Edition. London: Macmillan. Bd. 6, S. 670 – 698

Mayring, Philipp (2000): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 7. Auflage. Weinheim: Dt. Studien-Verlag.

Mayring, Philipp (2005): Neue Entwicklungen in der qualitativen Forschung der Qualitativen Inhaltsanalyse. In: Mayring, Philipp/Gläser-Zikunda, Michaela (Hrsg.): Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. Weinheim u.a.: Beltz. S. 7 – 19

Meier, Klaus (2002): Neue journalistische Formen. In: Meier, Klaus (Hrsg.): Internetjournalismus. 3. Auflage. Reihe Praktischer Journalismus, Band 35. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 21 – 171

Merkens, Hans (2000): Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion. In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 286 – 299

Middleton, Richard (2001): Pop. (I) Introduction. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove Dictionary of music and musicians. Second Edition. London: Macmillan. Bd. 20, S. 101f.

Middleton, Richard (2001a): Popular Music. (I) Popular Music in the West. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove Dictionary of music and musicians. Second Edition. London: Macmillan. Bd. 20, S. 128 – 153

Middleton, Richard (2001b): Rock. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove Dictionary of music and musicians. Second Edition. London: Macmillan. Bd. 21, S. 485 – 486

Müller, Hans F. (Hrsg.) (1971): Das modernes Lexikon. Kritik. Gütersloh: Verlagsgruppe Bertelsmann GmbH. Bd. 10, S. 309

Müller, Hans-Peter (1992): Sozialstruktur und Lebensstile. Zur Neuorientierung der Sozialstrukturforschung. In: Hardil, Stefan (Hrsg.): Zwischen Bewusstsein und Sein. Die Vermittlung „objektiver“ Lebensbedingungen und „subjektiver“ Lebensweisen. Opladen: Leske und Budrich.

Neuberger, Christoph (2002): Zum Wandel der journalistischen Berufskultur. Umriss einer Kulturanalyse des Journalismus. In: Haller, Michael (Hrsg.): Die Kultur der Medien. Untersuchungen zum Rollen- und Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft. Münster u.a.: Lit Verlag. S. 189 – 200

Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (2005): Wir sind anders als wir. Einleitung. In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.): Coolhunters: Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 9 – 17

o. A. (2009): Austriancharts. In:  
<http://austriancharts.at/search.asp?cat=a&search=Franz+Ferdinand> (15.01.2010)

o. A. (2009): Musicline. In:  
[http://www.musicline.de/de/chartverfolgung\\_summary/artist/FRANZ%20FERDINAND/?type=longplay](http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/FRANZ%20FERDINAND/?type=longplay) (15.01.2010)

- o. A. (2009): SZ-Magazin – Pop-Heft. 53/2009. München: Magazin-Verlagsgesellschaft. In: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/32121> (24.02.2010)
- o. A. (2009): Leserbriefe. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 201 (Dez. 09). Dortmund: Visions Verlag. S. 4 – 6
- Peters, Eric (2005): Tocotronic, die Pop-Linken und Ich. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 142 – 162
- Redhead, Steve (1990): The end-of-the-century party. Youth and pop towards 2000. Manchester u.a.: Manchester University Press.
- Renger, Rudi (2003): Kulturtheorie der Medien. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 154 – 179
- Reumann, Kurt (2002): Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hrsg.): Das Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 126 – 152
- Richter, Arnd (2005): Musikkritik in Zeitung und Rundfunk. In: Overbeck, Peter (Hrsg.): Musikjournalismus. Reihe Praktischer Journalismus, Band 59. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 23 – 37
- Rosenberg, Wolf (1970): Die unkritische Musikkritik. In: Hamm, Peter (Hrsg.): Kritik – von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. 3. Auflage. München: Hanser. S. 72 – 78
- Rotifer, Robert (2009): Von wegen „Rocker stören Aida“. In: <http://fm4.orf.at/stories/1621745> sowie <http://fm4.orf.at/rotifer> (Zugriff 10.12.2009)
- Rösinger, Christiane (2010): Gott ist tot. Die Zukunft der Plattenkritik: Ab ins Museum oder in die Bibliothek? In: <http://fm4.orf.at/stories/1636582> (28.01.2010)
- Rössler, Patrick (2005): Inhaltsanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Rühl, Manfred (2004): Theorie des Journalismus. In: Burkart, Roland/Höbner, Walter (Hrsg.): Kommunikationstheorien. Ein Textbuch zur Einführung. Wien: Braumüller. S. 117 – 140
- Shapiro, Fred R. (Hrsg.) (2006): The Yale Book of Quotations. R.R. Donnelly and Sons, Yale University Press. In: <http://books.google.at/books?id=ck6bXqt5shkC&pg=PA850&dq=shapiro+fred+yale+book+of+quotations+frank+zappa&cd=1#v=onepage&q=&f=false> (18.02.2010)

- Schicha, Christian (2003): Kritische Medientheorie. In: Weber, Stefan (Hrsg.): Theorien der Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 108 – 131
- Schliemann, Jochen (2004): Slipknot – Vol. 3: (The Subliminal Verses). In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 136 (Juli 04). Dortmund: Visions-Verlag. In: <http://www.visions.de/platten/9227/slipknot-vol-3-the-subliminal-verses> (01.02.2010)
- Schliemann, Jochen (2006): Tool sind zurück. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 158 (Mai 06). Dortmund: Visions-Verlag. S. 32 – 37
- Schönfelder, Gerd (1982): Zu Theorie und Praxis der Musikkritik (Teil 1). Berlin: Verlag Neue Musik.
- Schwendter, Rolf (1978): Theorie der Subkultur. Neuausgabe. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Smudits, Alfred (1995): Jugend-Stile. Nur neue Stile oder eine neue Jugendkultur? In: Bailer, Noraldine/Horak, Roman (Hrsg.): Jugendkultur – Annäherungen. Wien: WUV Universitätsverlag. S. 37 – 42
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1970): Was ist Musikkritik? In: Hamm, Peter (Hrsg.): Kritik – von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker. 3. Auflage. München: Hanser. S. 79 – 86
- Ullmaier, Johannes (1995): Pop und Destruktion. Einleitende Bemerkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vitalismusproblem. In: Büsser, Martin (Hrsg.): Testcard #1: Pop und Destruktion. Mainz: Ventil Verlag. S. 8 – 21
- Vollbrecht, Ralf (1997): Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel. In: SPoKK (Hrsg.): Kursbuch JugendKultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann. S. 22 – 31
- Winter, Rainer (2001): Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Wittenberg, Dierck (2005): Die Mühlen des Rock und die Diskurse des Pop. In: Bonz, Jochen/Büscher, Michael/Springer, Johannes (Hrsg.): Popjournalismus. Mainz: Ventil Verlag. S. 22 – 33
- Zybok, Oliver (2005): Aussichtslose Unabhängigkeiten. Kein Ende des Jugendwahns! In: Neumann-Braun, Klaus/Richard, Birgit (Hrsg.): Coolhunters: Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 207 – 221

## 13.2 Untersuchungsobjekte

### DER STANDARD

Fluch, Karl (2009): Erdbeerlutscher für immer! In: Der Standard vom 16. Oktober 2009, S. R10 (Beilage: Rondo)

Fluch, Karl (2009a): Son Volt – The American Central Dust. In: Der Standard vom 16. Oktober 2009, S. R12 (Beilage Rondo)

Fluch, Karl (2009b): Im Herz der Finsternis. In: Der Standard vom 23. Oktober 2009, S. R18 (Beilage: Rondo)

Fluch, Karl (2009c): The Big Pink – A Brief History Of Love. In: Der Standard vom 23. Oktober 2009, S. R19 (Beilage: Rondo)

Fluch, Karl (2009d): Bitterer Gospel. In: Der Standard vom 30. Oktober 2009, S. R9 (Beilage: Rondo)

Fluch, Karl (2009e): Blümchensex im Sägewerk. In: Der Standard vom 4. November 2009, S. 29

Fluch, Karl (2009f): Die Antäuscher. In: Der Standard vom 20. November 2009, S. R12 (Beilage: Rondo)

Schachinger, Christian (2009): Die freie Radikale. In: Der Standard vom 7. Oktober 2009, S. 20

Schachinger, Christian (2009a): Richard Youngs – Under Stellar Stream. In: Der Standard vom 13. November 2009, S. R13 (Beilage: Rondo)

Schachinger, Christian (2009b): Editors – In This Light And On This Evening. In: Der Standard vom 13. November 2009, S. R13 (Beilage: Rondo)

### SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

Bruckmaier, Karl (2009): Rawk. In: Süddeutsche Zeitung vom 13. Oktober 2009, S. 13

Bruckmaier, Karl (2009a): Plötzlich diese Übersicht. In: Süddeutsche Zeitung vom 23. November 2009, S. 12

Haas, Christoph (2009): Das Wunder der Lieder. In: Süddeutsche Zeitung vom 14. November 2009, S. ROM4 (Beilage: Wochenende)

Hanske, Paul-Philipp (2009): Elitär. In: Süddeutsche Zeitung vom 14. Oktober 2009, S. 12

Hanske, Paul-Philipp (2009a): Adrett Fett. In: Süddeutsche Zeitung vom 21. Oktober 2009, S. 13

Hanske, Paul-Philipp (2009b): Vergrübelte Öffnung. In: Süddeutsche Zeitung vom 11 November 2009, S. 13

Rabe, Jens-Christian (2009): Leise. In: Süddeutsche Zeitung vom 21. Oktober 2009, S. 12

Rabe, Jens Christian (2009a): Irre neu. In: Süddeutsche Zeitung vom 4. November 2009, S. 13

Schloemann, Johann (2009): Critica. In: Süddeutsche Zeitung vom 18. November 2009, S. 12

Steinfeld, Thomas (2009): Exakt. In: Süddeutsche Zeitung vom 7. Oktober 2009, S. 13

## **SLAM**

Bürgler, Stephanie (2009): V/A – Vans Warped Tour Compilation 2009. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 45 (Sept./Okt. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 78

Egger, Markus (2009): Yo La Tengo – Popular Songs. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 46 (Nov./Dez. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 79

Kocina, Erich (2009): Dave Evans – Judgement Day. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 45 (Sept./Okt. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 66

Komjati, Michael (2009): Porcupine Tree – The Incident. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 45 (Sept./Okt. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 55

Kötz, Sebastian (2009): Jesaiah – Et Tu, Hope. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 46 (Nov./Dez. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 70

Michäler, Claus (2009): Conor Oberst & The Mystic Valley Band – Outer South. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 45 (Sept./Okt. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 73

Michäler, Claus (2009a): Ja, Panik – The Angst And The Money. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 46 (Nov./Dez. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 56

Pöpperl-Berenda, Robert (2009): Dying Fetus – Descend Into Depravity. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 46 (Nov./Dez. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 65

Sengstschmid, Bernhard (2009): Kiss – Sonic Boom. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 46 (Nov./Dez. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 75

Zipperer, Franz X. A. (2009): Arctic Monkeys – Humbug. In: Sengstschmid, Bernhard (Hrsg.): Slam, Nr. 45 (Sept./Okt. 09). Wien: Slam-Media GmbH. S. 59

## **VISIONS**

Gerhardt, Daniel (2009): Mumford & Sons – Sigh No More. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 199 (Okt. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S.106

Helm, Britta (2009): The Antlers – Hospice. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 200 (Nov. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 104

Hockenbrink, Markus (2009): I Might Be Wrong – Circle The Yes. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 199 (Okt. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S.100

Krüger, Sascha (2009): Sian Alice Group – Troubled, Shaken Etc. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 199 (Okt. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 114

Lischik, Nadine (2009): Das Pop – Das Pop. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 200 (Nov. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 110

Mayer, Jens (2009): The Law – A Measure Of Wealth. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 199 (Okt. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 106

Pitone, Roman (2009): Creed – Full Circle. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 200 (Nov. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 98

Schröder, Oliver (2009): Prefab Sprout – Let's Change The World With Music. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 200 (Nov. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 114

Siepe, Dirk (2009): Das Leben geht weiter. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 199 (Okt. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 92

Welsing, Philipp (2009): Converge – Axe To Fall. In: Lohrmann, Michael (Hrsg.): Visions, Nr. 200 (Nov. 09). Dortmund: Visions-Verlag. S. 92

## **ECORDER (www.ecorder.at)**

Keiblinger, Franz (2009): Microtonner – Observer. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1694&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1694&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009a): Revolting Cocks – Sex-O Mixxx-O. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1700&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1700&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009b): Air – Love 2. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1703&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1703&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009c): Destruction – The Curse Of The Antichrist (Live In Agony). In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1706&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1706&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009d): Reflector – Pass. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1710&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1710&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009e): Chill-III – Für Körper & Seele. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1713&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1713&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009f): Converge – Axe To Fall. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1720&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1720&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009g): Omar Rodriguez-Lopez – Xenophanes. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1723&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1723&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Keiblinger, Franz (2009h): Fall Of Efrafa – Inlé. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1729&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1729&Itemid=26)  
(15.12.2009)

Ritter, Tobias (2009): Pissed Jeans – King Of Jeans. In:

[http://www.ecorder.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1697&Itemid=26](http://www.ecorder.at/index.php?option=com_content&task=view&id=1697&Itemid=26)  
(15.12.2009)

## **LAUT ([www.laut.de](http://www.laut.de))**

Edele, Michael (2009): Runamok – Electric Shock. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/r/runamok/electric\\_shock](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/r/runamok/electric_shock) (16.02.2010)

Fromm, Dani (2009a): Shareholder Tom – Emotional Value. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/s/shareholder\\_tom/emotional\\_value](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/s/shareholder_tom/emotional_value) (16.02.2010)

Fromm, Dani (2009b): Massiv – Der Ghettotraum In Handarbeit. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/m/massiv/der\\_ghettotraum\\_in\\_handarbeit](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/m/massiv/der_ghettotraum_in_handarbeit) (16.02.2010)

Hilzendegen, David (2009): Hudson Mohawke – Butter. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/h/hudson\\_mohawke/butter](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/h/hudson_mohawke/butter) (16.02.2010)

Katona, Deborah (2009): Xaiver Naidoo – Alles Kann Besser Werden. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/n/naidoo\\_xavier/alles\\_kann\\_besser\\_werden](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/n/naidoo_xavier/alles_kann_besser_werden) (16.02.2010)

Klaus, Thomas (2009): Nirvana – Bleach (Deluxe Edition). In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/n/nirvana/bleach\\_deluxe\\_edition](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/n/nirvana/bleach_deluxe_edition) (16.02.2010)

Scherle, Katja (2009): Sarah Kreuz – One Moment In Time. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/k/kreuz\\_sarah/one\\_moment\\_in\\_time](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/k/kreuz_sarah/one_moment_in_time) (16.02.2010)

Schulz, Artur (2009): The Brian Setzer Orchestra – Songs From Lonely Avenue. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/t/the\\_brian\\_setzer\\_orchestra/songs\\_from\\_lonely\\_avenue](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/t/the_brian_setzer_orchestra/songs_from_lonely_avenue) (16.02.2010)

Schulz, Artur (2009a): Westernhagen – Williamsburg. In: <http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/w/westernhagen/williamsburg> (16.02.2010)

Schulz, Artur (2009b): Leona Lewis – Echo. In: [http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/l/lewis\\_leona/echo](http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/l/lewis_leona/echo) (16.02.2010)

# 14. Anhang

## Kategoriensystem

### I. Erscheinungsform (anwenden auf gesamten Artikel)

#### Formale Aspekte

Variable	Operationalisierung	Ankerbeispiel
(A1) Textlänge	Absolute Textlänge in Wörtern	-
(A2) Absatzanzahl	Absolute Absatzanzahl	-
(A3) Überschriftenanzahl	Absolute Anzahl Überschriften und Zwischenzeilen	-
(A4) Sinneinheiten	„Jedes sinnmäßig in sich geschlossene Statement in einer Musikkritik“ (Groll 1989, S. 138)	-
(A5) Bild	Kodiert, wenn mindestens ein Bild vorhanden	-

#### Ad Internet-Magazine

(A6) Ton und/oder Video	Kodiert, wenn Ton und/oder Video in den Text eingebaut wurde	-
(A7) Links im Text	Kodiert, wenn vorhanden; Unterscheidung zwischen externen und internen Hyperlinks; absolute Anzahl	-
(A8) Zusätzliche Links mit Bezug zum Text	Kodiert, wenn vorhanden; Unterscheidung zwischen externen und internen Hyperlinks; absolute Anzahl	-
(A9) Kommentarmöglichkeit	Kodiert, wenn vorhanden; muss direkt beim Text möglich sein (nicht über Menüleiste)	-
(A10) Feedbackmöglichkeit	Kodiert, wenn vorhanden; muss direkt beim Text möglich sein (nicht über Menüleiste)	-

## II. Journalistische Qualität (anwenden auf Sinnlichkeiten, außer wo angemerkt)

### Sprachliche Aspekte

Variable	Operationalisierung	Ankerbeispiel
(B1) Fremdwörter/Wortschöpfungen	Kodiert, wenn vorhanden	„News-Section“, „Gallery“, „Slowmotion-Epos“ (Keiblinger 2009) oder „Cock-Rock-Electro-Popper“ (Keiblinger 2009a)
(B2) Fachtermini	Kodiert, wenn vorhanden	„atonal“ (Schachinger 2009, S. 20)
(B3) Metaphern/Vergleiche	Kodiert, wenn vorhanden	„Da wird in einem nur wenige Sekunden langen Metal-Abstecher alles niedergewalzt, nur um darauf folgend minutenlang auf den Ruinen ein neues, riesiges Gebäude zu errichten.“ (Keiblinger 2009d)
(B4) komplizierte Satzkonstruktion	Kodiert, wenn vorhanden; ab 4 Teilsätzen, Aufzählungen von mehr als 4 Bands/Genres, etc.	„Auf Disc 1 sind mit NOFX (Exklusivsong!), FLOGGING MOLLY, UNDEROATH, A DAY TO REMEMBER, ALL TIME LOW, ANARBOR, THE MAINE, ADIEN, THE FLATLINERS, SING IT LOUD, ATTACK! ATTACK! Und THE BLACKOUT...“ (Bürgler 2009, S. 78)

### Informationsbreite

(C1) Behandlung von Teilaspekten	Kodiert, wenn vorhanden; Einzelne Musiker, Instrumente, Songs, Tonfolgen, Einzeltonne, Textpassagen, etc.	„Das überstrapazierte Stilmittel hochgepitchtes Vokal-Sample wollen wir angesichts dessen mal nicht krumm nehmen.“ (Fromm 2009a)
(C2) Beziehung	Kodiert, wenn vorhanden; Zusammenhang von Teilaspekten	„Der Appetizer ‚Happy‘ macht noch einiges, wenngleich recht spannungsarm, richtig: Aufbau, Bridge, Refrain, krachender Drum-Einsatz zum Höhepunkt - dazu eine Leona, die die ganze Bandbreite ihrer vokalen Möglichkeiten abrufft.“ (Schulz 2009b)
(C3) Gesamtbeschreibung	Kodiert, wenn vorhanden; Kritiker bezieht sich auf Veröffentlichung als Ganzes	„Um ein wundervoll gefühlovolles, dabei kein bisschen kitschiges Album aufzunehmen, ...“ (Fromm 2009a)
(C4) Behandlung musikimmanenter Faktoren	„Metrik, Rhythmik, Tempo, Intonation, Dynamik, Phrasierung, Tongebung, Klangfarbe, Struktur, Kompositionsarchitektur, Technik“ (Döpfer 1991, S. 271f.) etc.	„Radian versuchte eine Neudefinition im Wortlosen und unter besonderer Berücksichtigung der Stille zwischen den Tönen. Die Auslassungen schienen oftmals wichtiger als das Gespielte.“ (Fluch 2009f, S. R12)
(C5) Dialektik	Zwei oder mehr Sichtweisen werden dargelegt	„Die einen werden sein Debüt vergöttern, die anderen es ob der teils abstrusen und billigen Effekte verschmähen.“ (Hilzendege 2009)
(C6) Ursprung/Entstehung des Werkes	Kodiert, wenn vorhanden,; findet Erwähnung (auch Vgl. zu Vorgängerwerken)	„„Inlé“ ist – inhaltlich gesehen – der erste Teil ihrer Albumtrilogie. Thema ist die Vertonung des Romans ‚Watership Down‘ von Richard Adams.“ (Keiblinger 2009h)

*Nicht primär musikalische Aspekte*

<b>Variable</b>	<b>Operationalisierung</b>	<b>Ankerbeispiel</b>
(C7) Daten/Namen (aus Musik/Kunst/Kultur)	Nicht primär in Aufnahme involviert (als Referenz o. ä.)	Erwähnung anderer Künstler wie „Grizzly Bear und Maximo Park“ (Hilzendege 2009).
(C8) Behandlung außermusikalischer Faktoren	Kodiert, wenn Vorhanden (politisch, kulturell, etc.)	Bei Katona (2009) wird etwa das Booklet thematisiert und wie sich der Künstler darin präsentiert. Ebenso wird hier ein politischer Text kurz beschrieben.
(C9) Image des Künstlers	Kodiert, wenn erwähnt	Künstler wird etwa bei Schulz (2009a) als „Altrock“ und „Rebell“ bezeichnet.
(C10) Künstlerischer Kontext	Kodiert, wenn erwähnt (Szene, künstlerische Einflüsse, etc.)	„Seine Wurzeln verortet Berghaus unüberhörbar in Soul und Funk.“ (Fromm 2009a)
(C11) Aktualität	Wie viele Tage bis/seit Veröffentlichung	-

*Subjektivierung*

(D1) Egozentrik	Eigene Erfahrung des Kritikers, Ich-Perspektive	„Neidisch bin ich trotzdem.“ (Fromm 2009a)
(D2) Funktionstrennung	Wenn Trennung von objektiven und subjektiven Aussagen erkenntlich ist	-
(D3) Betroffenheit	Persönliche Sympathie oder Antipathie wird ausgedrückt	„Sehnüchtige Melodien treffen auf treibende Rhythmen, Gefühl auf Groove, „positive flow will never stop“. Hoffen wirs.“ (Fromm 2009a)
(D4) Offenlegung/Begründung	Kriterien für Werturteil darlegen	„Statt jedoch auf den häufig eher uninspiriert dahin schitternden Retrozug aufzuspringen, geht er furchtlos Bündnisse mit Genre-fremden Klängen und Mustern ein.“ (Fromm 2009a)

*Lesbarkeit*

(D5) Animation	Fragen an Leser, alltägliche Fakten, Kosten-Nutzen-Rechnung, (Text-)Zitate, Verhaltensaufforderung (auch negative Ausprägung), Hinweis auf Erfolg des Künstlers, etc.	„Kann der Kerl eigentlich alles spielen?“ (Fromm 2009a)
(D6) keine Verständlichkeit	Ordnung, Kürze oder Einfachheit nicht vorhanden (negative Ausprägung – siehe B2 und B4 sowie überlange Wortbildungen)	(vgl. entsprechende Ausprägungen bei B4)
(D7) Zusätzliche Stimuli	Unüblicher Stil/Textpassagen	„An diesen Liedern scheitert auch der begabteste Reanimator, sie funkeln nicht, sie leuchten nicht, sie leben nicht.“ (Schulz 2009a) Bezug zu „Frankenstein“, literarischer Aspekt (durch Einleitung).

## Wertungspraxis

Variable	Operationalisierung	Ankerbeispiel
(E1) Was wird gewertet?	Musikalische Fähigkeiten (A) Gesamtwerk/Songs (B) Produktion (C)	(A)/(B): „Der Opener des Albums ‚Here To Fall‘ glänzt durch seine Keyboard-Klänge und Streicher Arrangements.“ (Egger 2009, S. 79) (C): „Das Album ist komplett im Proberaum eingespielt und aufgenommen worden. Dadurch klingen die Songs auch spontaner, als das mit Sicherheit in einem Studio der Fall gewesen wäre.“ (ebd.)
(E2) Wertungsbegründung	Vorhanden (muss nicht zwingend mit Kriterien erklärt werden, kann auch durch Vgl. geschehen)	„Das ist vielleicht die größte Gefahr, die von Rammstein ausgeht: dass sie zuweilen gefährlich banal sind.“ (Hanske 2009a, S. 13)
(E3) Wird SOLL-Wert dargelegt?	Kodiert, wenn vorhanden	„... die auf keinem frühen Violent-Femmes-Album negativ aufgefallen wäre.“ (Fluch 2009, S. R10)
(E4) Wertungstendenz allgemein	Positiv (A) Negativ (B) Neutral (C) (einmalig kodieren)	-
(E5) Wertungsnoten	Kodieren, wenn vorhanden (einmalig)	-

## III. Subkulturalaffinität (anwenden auf Sinneinheiten)

(F1) Genrebezüge	Positiv besetzt (A) Negativ besetzt (B) Neutral (C)	(B): „... die angeblich damals die Beatles zerstörte, bevor sie seichten Schlagerschmus zu machen begannen ...“ (Schachinger 2009, S. 20)
(F2) Szenekonstruktion	Positiv besetzt (A) Negativ besetzt (B) Neutral (C)	(B): „Dass Ounsworth nun die Hyper-Hipness von Williamsburg, New York, gegen das Elend von New Orleans tauscht, ist schon einmal grundsypathisch.“ (Fluch 2009d, S. R9)
(F3) Stilerwähnung im Sinne von Image/Mode (außermusikalisch)	Positiv (A) Negativ (B) Neutral (C)	(A): „... Jones füllte weltweit große Hallen - und blieb dabei der Superstar von nebenan ...“ (Fluch 2009e, S. 29)

## Abschließende Fragen (anwenden auf gesamten Artikel)

(G1) Gestaltungsform	Kodiert, wenn vorhanden (Einleitung-Schluss; gedankliche Klammer)	Musiker wird in Einleitung und Schluss als „Zukunft des Hip Hop“ (Hilzendege 2009) bezeichnet, gedankliche Klammer entsteht.
(G2) Wo wird gewertet?	Formale Platzierung der Wertung (Beginn/Mitte/Ende – absoluter Wert)	-

## 15. Abstract

Aufgrund neuer Voraussetzungen und Möglichkeiten durch die technischen Neuerungen im Bereich der digitalen Kommunikation stehen etablierte Medien vor neuen Herausforderungen und Konkurrenzsituationen. Auch der Bereich des Musikjournalismus und im Besonderen die Popmusikkritik haben damit umzugehen. Die Magisterarbeit vergleicht diesbezüglich Musikkritiken der drei Mediengattungen Tageszeitung, Musikmagazin und Online-Magazin. Auf diese Weise soll untersucht werden, ob aus journalistischer Sicht qualitative Unterschiede zwischen den einzelnen Ausprägungen zu attestieren sind und ob gerade die Online-Medien schon zu den Qualitätsmedien aufschließen konnten. Als zweiter Aspekt soll versucht werden, eine subkulturelle Funktion von Popjournalismus anhand der inhaltsanalytischen Betrachtung nachzuweisen. Als theoretische Basis dienen sowohl Ansätze der kritischen Medientheorie wie auch der Cultural Studies. Basierend auf bisherigen wissenschaftlichen Abhandlungen werden die Themenbereiche Musikkritik, Popjournalismus sowie Subkultur und Identitätsbildung eingegrenzt und ausführlich beschrieben, um eine fundierte Ausgangslage für die abschließende Analyse zu schaffen. Im Rahmen dieser sind 60 Artikel aus sechs unterschiedlichen Medien (pro Mediengattung ein österreichisches und ein deutsches Exemplar) anhand eines deduktiv wie induktiv gebildeten Kategoriensystems kodiert worden. Anhand der Beantwortung der eingangs aufgestellten Forschungsfragen kommt die Magisterarbeit zu dem Schluss, dass Popmusikkritiken in Tageszeitungen zwar sprachlich wie informationstechnisch tendenziell eine höhere Qualität aufweisen können, sich die Kritiken der drei Medienarten insgesamt aber recht ähnlich gestalten was Metapherndichte oder ähnliche Aspekte betrifft. Hervorzuheben sind die sehr positiven Merkmale von Online-Kritiken im Vergleich zu jenen in Printmagazinen. Somit lässt sich doch eine leichte Verschiebung popkultureller Berichterstattung in Richtung des World Wide Web artikulieren, auch was deren qualitative Eigenschaften anbelangt. Eine subkulturelle Funktion von Musikkritiken, ausgelöst etwa durch extrem positive Äußerungen der Kritiker zu einzelnen musikalischen wie gesellschaftlichen Phänomenen, kann bei keinem Medium in signifikantem Ausmaß nachgewiesen werden. Am Häufigsten werden gesellschaftspolitische Aspekte von Popkultur noch in den Kritiken der Tageszeitungen thematisiert. Als Fazit ergibt dies die Notwendigkeit einer neu zu bestimmenden Qualität und Relevanz von Popkritiken im Spannungsfeld zwischen Online und Print, was sicher allerdings erst auf längere Sicht durch konstante Beobachtungen vollziehen lassen wird.

## Lebenslauf

Christoph Griessner, geboren am 22. März 1985 in Zell am See, Salzburg

Hauptwohnsitz: Seeböckgasse 36/40, 1160 Wien

Nebenwohnsitz: Hochtennstraße 7, 5671 Bruck/Glstr.

E-Mail: christoph.griessner@gmx.at

---

### Schul- und Berufsbildung:

- |             |  |
|-------------|--|
| 1995 – 2003 | Bundesrealgymnasium Zell am See, Matura mit gutem Erfolg                                     |
| 2004 – 2008 | Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien     |
| 2004 – 2009 | Diplomstudium Musikwissenschaft an der Universität Wien, 1. Abschnitt erfolgreich absolviert |
| 2008 – 2010 | Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien          |

wissenschaftliche Schwerpunkte:

Journalismus, Neue Medien (Multimedia), Public Relations, Cultural Studies, Popkultur

---

### Berufserfahrung:

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 2003 – 2004       | Zivildienst Geschützte Werkstätten, Bruck/Glstr.   |
| 2006 – 2009       | Großglockner Hochalpenstraßen AG   |
| seit Oktober 2007 | Redakteur <a href="http://www.stormbringer.at">www.stormbringer.at</a> , Online-Musikmagazin |
| Februar 2008      | Praktikum Kurier, Ressort Kultur und Medien  |
| September 2009    | Praktikum Austria Presse Agentur (APA), Ressort Innenpolitik                                 |
| seit Oktober 2009 | Freier Honorarmitarbeiter Austria Presse Agentur (APA)                                       |