

Angewandte Sprachwissenschaft

Herausgegeben von Armin Burkhardt und Rudolf Hoberg Band 24

Susan Holtfreter

Die Musikkritik im Wandel

Eine soziologisch-textlinguistische Untersuchung



PETER LANG
EDITION

Kapitel 1: Einführung und Grundlagen

1.1 Problemaufriss

Seitdem Musikkritiken einen festen Bestand in den Feuilletons von Tageszeitungen ausmachen, ist zu beobachten, dass mit einer auffälligen Kontinuität gravierende Zweifel an der Textsorte bzw. an ihrer Umsetzung geäußert werden. Die Probleme, die im Fokus der Diskussion stehen, erscheinen dabei ausgesprochen heterogen. Musikkritiken gelten als bekannt dafür, dass sie schwer verständlich sind und zu einem überladenen Sprachstil neigen, in dem Metaphern und Adjektive in inflationärer Weise auftreten. Die Glaubhaftigkeit des Kunsturteils wird immer wieder infrage gestellt, wobei auf der einen Seite mangelnde Kompetenz und auf der anderen Seite Insidertum den Autoren unterstellt wird. Dabei erscheinen die Bewertungen als wenig transparent. Das Aufstellen verbindlicher Maßstäbe gilt als nahezu unmöglich, was den Sinn einer solchen Bewertung fraglich erscheinen lässt. Musikkritiken werden der verdeckten Werbung verdächtigt. Die Musik sei als Thema an die Peripherie gedrängt und überhaupt fände sich heute kaum noch eine klassische Musikkritik, denn diese werde zunehmend durch Eventartikel verdrängt. Einen weiterhin innerhalb der zur Musikkritik geführten Diskussion auftretender Aspekt stellen die als prekär dargestellten Arbeitsbedingungen von Kritikern¹ dar. Kritisiert wird ein Mangel an Festeinstellungen und ein fehlendes Verständnis der Redaktionsleitung für die Bedeutung der Musikkritik allgemein bzw. der Pop-Kritik oder der Klassik-Kritik. Schließlich wird ein Bedeutungsverlust des Kritikers für die Meinungsbildung sowie eine Marginalisierung von Musik schlechthin konstatiert, womit die Relevanz der Textsorte zunehmend infrage steht. Auch das Motiv des Kulturverfalls ist in der Diskussion zur Musikkritik präsent. Es scheint offensichtlich eine grundlegende Unsicherheit in Hinblick auf die zu erbringende Leistung und Funktion in der Musikkritik zu bestehen. Die Zweifel gehen soweit, dass die Musikkritik schließlich als nicht mehr zeitgemäß eingestuft worden ist und ein Ende der Textsorte bereits mehrfach prognostiziert wurde.

Die Diskussion zur Musikkritik ist in starkem Maße durch Veränderungen der medialen Landschaft und durch den Wandel musikalischer Praxis beeinflusst. Im Bereich der Medien steht seit einigen Jahren das Internet mit seinen überwiegend kostenlosen Angeboten an journalistischen Leistungen im Zentrum der Diskussion. Der Wandel der musikalischen Landschaft wird ebenfalls durch technische Erneuerungen initiiert, dieser gestaltet sich jedoch um einiges lang-

1 Aus stilistischen Gründen werden in der vorliegenden Arbeit geschlechterspezifische Doppelformen vermieden. Mit Ausnahme besonders gekennzeichnete Fälle wird die generische Form verwendet.

wieriger und vor allem komplexer. So ist im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts eine immense Pluralisierung der musikalischen Genre zu beobachten. Ein Prozess, der die einzelnen Musiksparten sehr undurchsichtig erscheinen lässt und die immer wieder neu entstehenden Stile und Strömungen kaum noch überschaubar macht. Nicht selten sieht sich der Durchschnittshörer mit Genrebezeichnungen konfrontiert, die ihm völlig fremd sind. Zugleich wird diese Pluralisierung in gewisser Hinsicht aufgehoben durch die Entwicklung der digitalen Medien (Mediamorphose genannt). So stellte Musikkritiker Thomas Gross einst fest: „ob Bob Dylan oder Techno ist [...] keine Prinzipienfrage mehr, auf der Festplatte liegt ja doch alles beieinander“ (*Die Zeit*, Thomas Gross: *Das Ende der Bescheidwisser*). Durch den Prozess der Mediamorphose schwindet die Grundlage einer verbindlichen Argumentation, da es sich bei den musikalischen Genre nur noch um Spielarten handelt und nicht um Lebenseinstellungen, für die einzustehen sich lohnen würde. Was gilt es noch zu diskutieren für einen Hörer, der sich zu einem musikalischen „Alleskonsumierer“ entwickelt hat? Betrachtet man diese Entwicklungen, wird klar, dass die Textsorte von einem derartig starken und konträr verlaufenden Wandel nicht unberührt geblieben sein kann.

Mit Blick auf die grundverschiedenen Problemstellungen, die offensichtlich bei der Kommunikation mittels der Textsorte auftreten, wirft das für die textlinguistische Forschung die Frage auf, wie einer solch komplexen Sachlage methodisch zu begegnen ist und wie mögliche Lösungswege aufgezeigt werden können. Infolge einer textlinguistischen Forschung, die sich vornehmlich mit der Beschreibung und Ermittlung typischer Textsortenmerkmale befasste, fand eine vorwiegende Fokussierung auf einzelne Problemstellungen und Aspekte dieser Textsorte statt. Antworten und Lösungsvorschläge finden sich daher auf Einzelphänomene begrenzt (Metaphern, Verstehensleistung, Bewertung), deren Reichweite infolge der andauernden Diskussion als unbefriedigend betrachtet werden muss.

Für eine textlinguistische Studie stellt die Kontinuität, mit der die Probleme der Musikkritik fachlich als auch öffentlich diskutiert werden, eine Herausforderung dar, deren Lösung bei den gesellschaftlichen Strukturen ansetzen muss, in die die Kommunikation eingebunden ist. Ein solches Vorgehen rückt die Kommunikation als soziales Verhalten in den Blick und ermöglicht es, übergreifende Zusammenhänge aufzudecken.

Mit der vorliegenden Arbeit wird somit versucht, die problembehaftete Kommunikation einer umfassenden Analyse zu unterziehen mittels eines soziologisch-textlinguistischen Ansatzes. Die Beschreibung sozialer Strukturen erfolgt entlang der systemtheoretischen Annahmen und Termini nach Luhmann.

1.2 Zum Forschungsfeld der Textsorte 'Musikkritik'

Die Forschungsliteratur zu Musikkritiken umspannt ein sehr weites Feld von ganz unterschiedlichen Fragestellungen und Problemen. Begründet ist dies zum einen in der langen und scheinbar krisenbehafteten Geschichte der Textsorte, zum anderen in der offensichtlichen Ambivalenz eines literarisierenden und gleichzeitig fachbezogenen Diskurses², der für sie kennzeichnend ist. Da in ihr neben journalistischen Mechanismen auch fachliche Aspekte und ästhetisch-literarische Ansprüche zur Geltung kommen, wirft die Textsorte 'Musikkritik' viele Fragen hinsichtlich der Textproduktion, der Textfunktion und der zu erbringenden Leistungen auf. Nicht zuletzt sind Musikkritiken auch für die Musikwissenschaft ein interessanter Untersuchungsgegenstand, der beispielsweise Aufschluss über die zeitgemäße Rezeption von einzelnen Komponisten liefert.

Der im Folgenden gegebene Forschungsüberblick zielt darauf ab, bestimmte Tendenzen in der im weitesten Sinne linguistisch motivierten Forschung darzustellen und die zentralen Fragen an die Musikkritik in ihrem kontextuellen Zusammenhang und historischen Werdegang aufzuzeigen. Angefangen bei der Entstehung früher Musikfeuilletons bis hin zu den jüngsten Forschungsinteressen. Der Forschungsüberblick wird außerdem auf solche Arbeiten eingeschränkt, die einen Erkenntnisgewinn zur Musikkritik als Textsorte liefern. Musikwissenschaftliche Fragestellungen sind somit ausgenommen.

Lange Zeit, dies beanstandet Ulrich Tadday (1996), waren Untersuchungen von Musikkritiken vor allem auf die Fachkritik fokussiert. Das Interesse der dabei vornehmlich musikwissenschaftlichen Forschung lag auf den musikästhetischen Aussagen, der Rekonstruktion spezifischer Rezeptionshaltungen vergangener Epochen und der Rezeption einzelner Komponisten. Ein weiterer Schwerpunkt wurde auf die Ursprünge der Fachmusikkritik gelegt (siehe Dolinski 1940: *Die Anfänge der musikalischen Fachpresse in Deutschland: geschichtliche Grundlagen*). Die Forschungslücke wird 1996 von Tadday mit einer umfassenden Studie zur Geschichte der feuilletonistischen Musikkritik geschlossen (*Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*). Tadday zeigt mit seiner Studie auf, dass dem frühen Feuilleton um 1800 eine grundlegende Integrationsfunktion zukommt, die darin besteht, „eine zunehmend autonome Musik für einen öffentlichen Diskurs verfügbar gemacht zu haben, der am humanistischen Ideal allgemeiner Menschenbildung ausgerichtet war“ (Tadday 1996, 217). Demnach ist die feuilletonistische Musikkritik weniger durch ein musikalisch-fachliches Erkenntnisinteresse geprägt als viel mehr durch ein soziales. Infolge eines humanistisch-bürgerlichen Kommunikationsbedürfnisses konnte sich eine Rede-

2 Diskurs verweist hier auf die Regeln und Normen des Kommunizierens in Form der Musikkritik.

weise etablieren, die sich von der Sprache der Fachzeitschriften deutlich abhob. Schließlich wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Punkt erreicht, an dem nur noch Fachzeitschriften in differenzierter Weise über die kompositorischen und ästhetischen Prozesse berichteten, während feuilletonistische Zeitungen sich darauf verlegten, Interesse für Kunst, Musik und Literatur bei den entsprechenden Ständen einzuklagen (Tadday 1996, 217). Tadday ist es damit gelungen, Zusammenhänge zwischen den sozialen Strukturen einer Gesellschaft und der Ausbildung eines kommunikativen Bedürfnisses, infolge dessen sich die konventionelle Textsorte 'Musikkritik' etablieren konnte, aufzudecken.

Weitere Details zur spezifischen Sprache der frühen feuilletonistischen Musikkritik finden sich bei Heike Stumpf (1996) dargestellt. In ihrer Untersuchung (*>...wollt mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!< Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*) befasst sich Stumpf mit der Frage nach den Wurzeln der metaphorischen Musikbeschreibung und der Leistung einer derartigen Beschreibung für das Musikverständnis. Die Grundlage für eine poetisierende Musikbeschreibung bildet demnach die frühromantische Kunstauffassung eines allen Kunstwerken innewohnenden übergeordneten Poetischen (vgl. Stumpf 1996, 302). „Poetisierende Schilderungen haben in diesem Sinne nur Verweischarakter auf etwas Höheres, dass auch durch das Mittel der Sprache – oder der Malerei – angedeutet werden kann.“ (ebd.) Durch eine Verfestigung zum Klischeehaften – zum Beispiel durch die Verwendung des Poetisierens als Protest gegenüber einer rein analytischen Musikbeschreibung – verliert die poetisierende Paraphrase die Fähigkeit, das innewohnende Übergeordnete zu repräsentieren.

Mit der Unterscheidung einer fachspezifischen Musikkritik und einer feuilletonistischen differenziert sich auch die Forschungsliteratur. Ferdinand Krome (1897) beispielsweise verlegt sich in seiner Dissertationsschrift *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland* auf eine Darstellung der musikalischen Fachorgane des 18. Jahrhunderts. Krome selbst verweist unter anderem auf Forkels *Allgemeine Litteratur der Musik* von 1792. Diese ist ein sehr umfangreiches Verzeichnis musikalischer Presse, wobei in Einzelfällen auch auf einzelne Artikel oder Aufsätze eingegangen wird. Diese beiden Arbeit sind jedoch von dokumentarischem Charakter und nicht analytisch.

Der fachliche Diskurs zur Musikkritik der Tagespresse fokussiert als nächstes das frühe 20. Jahrhundert. Dabei handelt es sich überwiegend um Monographien zur Musikkritik aus demselben Zeitraum. Die Aufsätze finden sich auffällig oft darin begründet, dass zunehmend Unzufriedenheit mit der Musikkritik bestünde bzw. eine Krise der Musikkritik vorliege. Aber-Leipzig (1929), Musikwissenschaftler und Kritiker, fasst die Annahmen zu den Ursachen einer Krise der Musikkritik zusammen. Demnach gehen die Probleme der Textsorte darauf zurück, dass die Autoren unqualifiziert seien, es an sicheren Festeinstellungen

für Kritiker fehle und die Konzertkultur einen Niedergang erfahre, zu dem in seinen Augen die Tagespresse ihren Anteil leiste, da sie ihrer Aufgabe „Leser zur Musik zu erziehen“ nicht gerecht werde (Aber-Leipzig 1929, 868). Grundlegend fordert Aber-Leipzig, dass theoretisierende Analysen in die Fachpresse gehören und den Leser einer Tageszeitung eher überfordern und daher „der oberste Grundsatz (dieser Art) die Lesbarkeit des gesamten Blattes für jeden kulturell interessierten Zeitgenossen bleiben muß“ (Aber-Leipzig 1929, 867).

Der Musikwissenschaftler Arnold Schering gibt in seinem Aufsatz von 1929 *Aus der Geschichte der Musikkritik* ebenfalls Einblick in die Probleme der Musikkritik seiner Zeit. So soll infolge der überspitzten und polemisch geführten Musikkritik im 19. Jahrhundert eine Krise und Neuorientierung ausgelöst worden sein.

„Als Wagner und Liszt gestorben waren und sich die Wogen über Tristan, Ring und Bayreuth geglättet hatten, geschieht plötzlich etwas sehr merkwürdiges. Die Kritik, die sich vorher so aufgeregt und ungebärdig als Hüterin der Idee aufgespielt, sinkt in Schlaf! Verlegenheit und Stoffmangel stellen sich ein und ein Kritikertum erscheint, dass bei aller beruflichen Tüchtigkeit nicht fähig ist, die eben empfangene Schlappe auszugleichen.“ (Schering 1929, 22)

Weitere Ursachen der in den Schlaf gesunkenen Kritik sieht Schering in einem neuen Überangebot an musikalischen Darbietungen, das zum Teil von „nur dilettantisch geschulten Kräften“ getragen wurde (Schering 1929, 23). Die Kritik sei außerdem in dem Versuch, dem Überangebot gerecht zu werden, ins Schablonenhafte verfallen.

In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Schriften und Aufsätze zur Musikkritik entstanden sind, in welchen versucht wurde, das Wesen der Textsorte klar zu umreißen und den aktuellen Problemen Lösungsvorschläge gegenüberzustellen. Eine umfassendere Studie stammt von Friedrich Mahling (1929) mit dem Titel *Musikkritik. Eine Studie*. Mahling setzt sich das Ziel, eine Darstellung des Wesens der Kritik zu geben, ohne sich dabei in Einzelproblemen zu verlieren. Das methodische Vorgehen der Arbeit entspricht allerdings kaum einer Studie. Das Ergebnis liest sich viel mehr als eine Handlungsrichtlinie für Kritiker. Das Wesen der Musikkritik stellt Mahling über die folgenden thematischen Schwerpunkte dar: die psychischen Erfordernisse und Qualitäten auf Seiten des Kritikers, die ästhetischen Probleme der Kunst, die Probleme zur Textproduktion und die soziale Bedeutung der Musikkritik für Kultur, Wirtschaft und Politik. Es ist augenscheinlich, dass Mahling versucht, gewissen negativen Tendenzen in den Musikkritiken seiner Zeit entgegenzuwirken, indem er ihre Funktion herausstellt und entsprechende Qualitäten und Eigenschaften sowohl bei Kritikern als auch bei den Texten als notwendig darstellt.

Die sich anbahnende Machtergreifung der Nationalsozialisten stellt die Musikkritik vor neue Probleme. Der kritische Diskurs zur Kunst und die Kunstberichterstattung gerieten zunehmend unter politischen Einfluss und wurden schließlich ebenso wie die Kunst selbst vollständig funktionalisiert. Die sich daraus ergebenden Folgen für die Musikkritik veranschaulicht Fabian R. Lovisa (1993) in einer Untersuchung zur *Musikkritik im Nationalsozialismus*. Die Arbeit stellt einen wichtigen Beitrag zur Erschließung der Musikkritik im Nationalsozialismus dar. Allerdings bezieht sich die Studie ausschließlich auf die Fachpresse, wobei Lovisa unter 'Musikkritik' jegliche Form der kritischen Auseinandersetzung mit Musik versteht.

Forderte Mahling 1929 noch „unter allen Umständen für den Musikkritiker vollständige Unabhängigkeit“ (Mahling 1929, 43) sorgte ein Erlass von 1936 schließlich für ein vollständiges Verbot von Musikkritiken. Interessanterweise bezog sich das Verbot laut Lovisa nicht auf die Fachzeitungen, sondern auf die Tagespresse. Tadday führt zur Begründung an, „dass die Musikkritik der Fachpresse gegenüber der Tagespresse ohnehin eine geringere soziale Referenz besitzt und deshalb musik-politisch ungefährlicher erscheinen musste“ (Tadday 1997, 1375). Direkte staatliche Eingriffe zur Durchsetzung des Kritikverbots blieben aus (vgl. Lovisa 1993, 200).

„Insgesamt scheint das Kritikverbot nicht annähernd die definitorische Klarheit und die tatsächliche Wirkung ausgeübt zu haben, wie dies der Begriff selbst vermittelt und wie es die derzeit vorherrschende Meinung nahelegt. Die bereits angesprochene Selbstzensur und die der bereits vor der Machtergreifung wirksamen Kräfte [...] schienen in diesem Zusammenhang weitaus wichtiger.“ (Lovisa 1993, 207)

Einblick in die Situation der Musikkritik nach 1945 gewährt die Dissertationschrift von Corbinian Lachner (1954) mit dem Titel *Die Musikkritik. (Versuch einer Grundlegung)*. Lachner bemüht sich darin, die Streitfragen seiner Zeit aufzugreifen und eine „Diagnose im Sinne einer kompakten kritischen Zusammenfassung“ zu geben (Lachner 1954, Einleitung). Seine Analyse ist nicht korpusgestützt. Es ist daher anzunehmen, dass seine Einschätzungen zur Lage der Musikkritik auf allgemeinen fachlichen Erfahrungen und weniger auf systematischen Beobachtungen beruhen. Die untersuchten Streitfragen finden sich nicht explizit formuliert, jedoch sind die thematischen Schwerpunkte der einzelnen Kapitel diesbezüglich sehr aufschlussreich. Als problematisch bei der Musikkritik sind demnach anzunehmen die Grundlagen des musikalischen Urteils, die Stellung der Musikkritik im öffentlichen Leben sowie die Funktion und die damit einhergehenden Aufgaben des Kritikers (vgl. Lachner 1954, Vorbemerkung). Die Bedeutung der Musikkritik resultiert laut Lachner aus einer neuen Materialisierung von Musik mittels der Sprache (vgl. Lachner 1954, 64ff.). Dabei wird die Bedeutung und Stellung des Kunstwerkes verdeutlicht und somit die Kunst in die Gesellschaft integriert, indem eine Öffentlichkeit geschaffen wird

(vgl. ebd.). Dem Kritiker fällt die Aufgabe zu, erzieherisch auf das Publikum einzuwirken, indem er Verstehen fördert und eine selbständige kritische Haltung unterstützt und letztlich gegen eine Verflachung geistiger Ansprüche anwirkt (vgl. Lachner 1954, 88-93).

Ein besonders häufig diskutiertes Problem der Musikkritik besteht in der Frage nach der angemessenen Verbalisierung musikalischer Sachverhalte. Innerhalb dieser Fragestellung lassen sich zwei grundsätzlich unterschiedliche Motive ausfindig machen. Zum einen geht es hierbei um die Frage, wie bzw. ob Musik sprachlich vermittelt werden kann (Thim-Mabrey 2001 / Böheim 1987), zum anderen um die sprachlichen Merkmale der Musikkritik insbesondere mit Blick auf das Kriterium der Verständlichkeit (Stumpf 1996 / Döpfner 1991).

Das Problem der allgemeinen Vermittelbarkeit von musikalisch Wahrgenommenem untersucht Gabriele Böheim (1987). In ihrer Studie *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und / oder Beschreibung* geht sie der Frage nach, welche sprachlichen Mittel zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte insbesondere Wertungen in Musikkritiken zur Anwendung kommen. Ihre Untersuchung führt sie an Musikkritiken zur 'Ernsten' Musik von Kulturseiten ausgewählter österreichischer Tageszeitungen durch. Böheim konnte feststellen, dass bei den Wertadjektiven und bei den Substantiven bedeutend mehr positive als negative Ausdrücke belegt sind. Wobei sie eine Verschiebung feststellt, nach der „gut“ im entsprechenden Kontext eine negative Beurteilung bedeuten konnte. Als wichtigste sprachliche Mittel konnte Böheim Metaphern, Vergleiche und insbesondere Synästhesien ausfindig machen (vgl. Böheim 1987, 282-283).

Die Frage der Kommunizierbarkeit von musikalisch Wahrgenommenem kulminiert schließlich in einer eigenständigen zeichentheoretischen Forschungsrichtung zur Musik. Neben vielen anderen Vertretern seien hier lediglich Peter Faltin (1973, 1990) und Vladimir Karbusicky (1990) genannt. Das Anliegen dieser Forschungslinie besteht darin, den in der Musik zum Ausdruck kommenden und in der Verbalisierung scheinbar nicht zugänglichen Gehalt zeichentheoretisch und über eine rein emotionale Wirkung hinaus erklärbar und greifbar zu machen.

Mit der Entwicklung der Pop-Musik seit 1955 erfolgte nach und nach eine Ausdifferenzierung des Musikjournalismus, infolge dessen heute von einem Pop-Journalismus ausgegangen werden kann. Der neuen musikalischen Strömung standen Kritiker und Redaktionen zunächst mit Distanz, Skepsis bis hin zur Ablehnung gegenüber (vgl. Rumpf 2004). Die Etablierung des Themas 'Pop-Musik' in den großen Feuilletons ging aufgrund von Vorbehalten und einer traditionellen Pflege der klassischen Kritik 'Ernster' Musik nur langsam voran. Sicherlich war dabei der Vorwurf des Kulturverfalls und der Verflachung von großer Bedeutung. Mittlerweile beansprucht die Pop-Kritik für sich nicht nur

eigene Themen sondern auch eine eigene Weise des Sprechens über Musik (vgl. Büscher 2005, 7). Dem Forschungsdesiderat Pop-Kritik wurde bisher nur wenig Beachtung geschenkt.

Eine sehr aufschlussreiche Untersuchung zur Entwicklung und zu den Merkmalen der Pop-Kritik liefert Wolfgang Rumpf (2004). In seiner Studie untersucht Rumpf anhand von Zeitschriften und Magazinen wie *Der Spiegel*, *Stern* und *Sounds* den fachlichen sowie sozialen und ästhetischen Hintergrund der Kritiker der 1950er- bis 1970er-Jahre. Er fragt nach den Motiven des Schreibens, nach den Grundlagen des Urteils und nach der ideologischen Haltung gegenüber den neuen musikalischen Entwicklungen (vgl. Rumpf 2004, 6). Erstaunlich ist, wie früh – nämlich 1993³ – erstmals bei der doch eher jungen Kritikform von einem Niedergang die Rede ist und das bei einer aus heutiger Retrospektive florierenden Popkultur.

Einen ähnlich schweren Stand hatten zunächst auch die CD- und Plattenkritik. Mittlerweile ist jedoch die Tendenz zu erkennen, dass die CD-Kritik sich fest etabliert hat und einen sogar beträchtlichen Anteil der Musikkritiken ausmacht, wie es der Studie von Claudia Leyendecker (2004) zu entnehmen ist. Laut Leyendecker lag der Anteil an CD-Kritiken innerhalb der Musikkritiken im Jahr 2001 in der *F&Z* bei 36 Prozent und in der *SZ* sogar bei 43 Prozent (Leyendecker 2004, 86). Abgesehen von zwei Masterarbeiten (Krogmann 1998, Hartmann 2005) gibt es allerdings keine eigenständigen Studien zur CD-Kritik, so dass insgesamt nur wenige Informationen zur Entwicklung und Verbreitung dieses Typus der Musikkritik vorliegen.

Die erste Arbeit, die sich mittels textlinguistischer Kategorien der Musikkritik näherte, stammt von Mathias O.C. Döpfner (1991). In seiner Studie ermittelt Döpfner korpusgestützte Daten zu den wesentlichen textuellen Merkmalen sowie zur allgemeinen Situation der Musikkritik. Dabei versucht Döpfner die „Musikkritik auf ihre eigenen Mittel hin zu untersuchen, ein Instrument für den analytischen Umgang mit Artikeln zu entwickeln und auf diese Weise ein kritisches Bewußtsein bei der Betrachtung von Kritiken zu fördern“ (Döpfner 1991, 18). Die Analyse wurde an einer Auswahl von exemplarischen Musikkritiken durchgeführt mit einem Fokus auf den inhaltlich formalen Aufbau (abschnittsweise, Einleitung und Schlussgestaltung, proportionaler Anteil der einzelnen Teilthemen), die Sprache (Erzählperspektive, Erzählzeit, Syntax, Satzlänge, Fremdwortanteil, Fachtermini), die Wertungen (wo und wie viel wird gewertet, was und mit welchen Mitteln wird gewertet und die musikästhetische Tendenz der Aussagen (Wertungstendenzen). Döpfner hat in seiner Arbeit zwar linguistische Kategorien erhoben, von einer textlinguistischen Studie kann den-

3 Pop-Kritiker Diederichsen formulierte 1993 in einem Aufsatz zum Anlass seines Abschieds als Redakteur bei *Spex* Prognosen eines Endes der Pop-Kritik. Veröffentlicht in Diederichsen (1993): *Freiheit macht arm*.