

---

# Zwischen Unterhaltung, Authentizität und Kunst



## Diskurse und Qualitätskriterien der Rock- und Popmusikkritik in Deutschland im historischen Wandel

Gunnar Otte und Matthias Lehmann<sup>1</sup>

---

### 1 Einleitung

Der Wert und die Bedeutung populärer Musik werden in westlichen Gegenwartsgesellschaften durch drei Instanzen bestimmt: durch die Musikproduzierenden selbst, durch intermediäre Instanzen wie Musikkritiker und andere Medienakteure und durch die Rezipienten. Künstler nehmen bei der Produktion von Musik eine formale und inhaltliche Positionierung vor und versehen ihr Material mit Bedeutung. Musikkritiker ordnen ausgewählte Neuerscheinungen in die künstlerische Biographie und das musikalische Feld ein, schreiben ihnen Wert zu und fungieren als Filterinstanz für den Output am Musikmarkt. Die Rezipienten fallen durch ihre Konsumakte und den interaktiven Gebrauch von Musik im Rahmen ihrer persönlichen Netzwerke Qualitätsurteile und beziehen aus der Rezeption alltagsästhetische und -ethische Anregungen für ihren Lebensstil.<sup>2</sup>

In unserem Beitrag untersuchen wir die Wertbildungskriterien professioneller Musikkritiker im Wandel der Zeit. Die Untersuchung der Selektions- und Urteilsprozesse der Kunst- und Musikkritik gehört zu den zentralen Anliegen der Sozio-

- 
- 1 Für wertvolle Hinweise zu einer früheren Version unseres Beitrages danken wir Dave Balzer und Ralf von Appen sowie den Herausgebern und Herausgeberinnen des Buches. Ein besonderer Dank für das Engagement bei der Kodierung der Rezensionen gebührt Joscha Radlach.
  - 2 Wir verwenden in diesem Aufsatz durchgängig die männliche Form, auch wenn Personen unterschiedlicher Geschlechter gemeint sind. Das Feld der Rock- und Popmusik ist stark männlich dominiert. Der Anteil männlicher Musikkritiker in den von uns analysierten Magazinen liegt bei rund 90 %. Die rezensierten musikalischen Acts sind zu 72 % ausschließlich oder überwiegend männlich. Ihnen stehen 8 % Acts gegenüber, die ausschließlich oder vornehmlich weiblich sind. Unter den restlichen 20 % gibt es eine Geschlechterparität. Das Musikpublikum ist geschlechtsmäßig heterogener, doch prägen auch hier Männer den Kern der meisten Musikszenen (vgl. Otte 2006) und die Hauptleserschaft spezialisierter Musikzeitschriften (vgl. Doehring 2011: 102 f.).

logie der Künste (vgl. Otte 2012), weil Kritiker als ›Gatekeeper‹ und ›Tastemaker‹ die Wahrnehmungen und Bewertungen der Rezipienten präformieren (Shrum 1991) oder aber die Publikumsurteile vorwegnehmen, die sich aufgrund musikimmanenter und künstlerbezogener Eigenschaften auch dann einstellen würden, wenn es die Musikkritik selbst nicht gäbe (Eliashberg/Shugan 1997). Kritikerdiskurse bilden aufgrund der intermediären Stellung der Kritiker zwischen Angebot und Nachfrage zumindest partiell musikalische Bedeutungen ab, die von Produzenten und Rezipienten ausgehen.

Die professionelle Kritik populärer Musik formierte sich als teilautonomes Feld in den 1960er Jahren mit Magazinen wie *Melody Maker*, *New Musical Express* (beide Großbritannien), *Crawdaddy*, *Rolling Stone* (beide USA), *Sounds* und *Musikexpress* (beide Deutschland). Die bisherige Forschung geht davon aus, dass selbsternannte Musikkritiker in dieser Zeit verstärkt darum kämpften, Rock- bzw. Popmusik nicht länger – der herrschenden Auffassung folgend – als reine ›Unterhaltung‹ zu betrachten, sondern sie einerseits nach Hochkulturkriterien als ›Kunst‹ zu beurteilen und sie andererseits als authentische sub- und jugendkulturelle Ausdrucksform wie auch als Strategie der Subversion etablierter gesellschaftlicher Geschmacksauffassungen zu begreifen (Regev 1994; Lindberg et al. 2005; van Venrooij/Schmutz 2010). Zeitvergleichende Analysen, die diese Annahme überprüfen, sind aber rar. Unsere Studie geht der Kontinuität und dem Wandel von Wertbildungskriterien im Musikjournalismus zwischen 1971 und 2010 empirisch nach: Wie stark werden gängige Kriterien des Kunstdiskurses herangezogen? Inwiefern stehen ihnen verschiedene Facetten der Authentizität als vermeintlich genuinem Qualitätsmerkmal populärer Musik gegenüber? Wie stark wird Rock- und Popmusik in den Kontext populärer Unterhaltung gerückt? Und wie stark heben Kritiker auf die Musiknutzung durch die Rezipienten ab?

Anknüpfend an die Pionierleistung Ralf von Appens (2007) haben wir ein differenziertes Kategorienschema entwickelt und auf Albumrezensionen in deutschen Musikmagazinen angewendet. Unser Ausgangspunkt ist eine Stichprobe von rund 950 Rezensionen in den drei einflussreichen Magazinen *Rolling Stone*, *Spex* und *Intro* der Jahre 1995 bis 2010. Diese im Rahmen eines laufenden Forschungsprojektes generierte Stichprobe haben wir für den vorliegenden Sammelband historisiert und um Rezensionen in zwei führenden Magazinen früherer Jahrzehnte erweitert. Anhand der Zeitschriften *Sounds* und *Musikexpress* analysieren wir die Praxis der Musikkritik zu Beginn der 1970er Jahre (Ära des Psychedelic- und Progressive-Rock) und zum Ende der 1970er Jahre (Punk-/New Wave-Ära). Inhaltsanalytisch demonstrieren wir, wie stark die Alben nach verschiedenen Qualitätskriterien besprochen wurden und welche historischen Relevanzverschiebungen es gab.

Zunächst geben wir einen Überblick, wie Qualitätskriterien professioneller Kritiker populärer Musik in der bisherigen Forschung thematisiert wurden (Ab-

schnitt 2). Danach zeichnen wir die historische Entwicklung der Rock- und Popkritik im angelsächsischen Raum und in Deutschland nach und leiten Hypothesen zum Stellenwert von Kunst-, Authentizitäts-, Unterhaltungs- und Rezeptionsbezügen im Wandel der Zeit ab (Abschnitt 3). Im Anschluss an die Beschreibung unserer Datengrundlagen und Methoden (Abschnitt 4) präsentieren wir sodann die empirischen Befunde, zunächst quantitativ (Abschnitt 5), dann qualitativ (Abschnitt 6), und ordnen sie in den Forschungsstand ein.

---

## **2 Musikkritiker und Qualitätskriterien: Forschungsperspektiven und -befunde**

»Über Musik zu schreiben ist wie zur Architektur zu tanzen.« Dieses einer Vielzahl von Musikern zugeschriebene Zitat drückt eine kritische Perspektive auf den Musikjournalismus aus. Es soll zeigen, dass Musik als ein ästhetisches Phänomen zu begreifen ist, das sich nur schwer in Worte fassen lässt – besonders wenn damit Beurteilungen einhergehen, die die kreative Arbeit diskreditieren oder außerhalb des künstlerischen Schaffens liegen. Gleichwohl haben sich historisch mit der Verbürgerlichung der Musik professionelle Kritikerdiskurse durchgesetzt, die es sich zur Aufgabe machen, die soziale und ästhetische Relevanz von Musik zu reflektieren. Im Rock- und Popbereich haben sich Standards und Kriterien der musikjournalistischen Kritik herausgebildet, die nicht selten den Ansprüchen der Musiker selbst entsprechen und zwischen Kunst, Unterhaltung und Authentizität changieren.

Empirische Forschung zu Rock- und Popjournalisten und ihren Bewertungskriterien ist rar, doch sind in den letzten zehn Jahren einige wegweisende Studien vorgelegt worden. Sie sind oft an der Schnittstelle von Musikwissenschaft und Soziologie angesiedelt und arbeiten teils mit qualitativen, teils mit quantitativen Methoden. Viele Arbeiten versuchen anhand von Wertungskriterien zu begründen, wie sich Rock- und Popmusik ästhetisch oder soziologisch beschreiben lässt. Dabei wird meist dem musikhistorischen Hintergrund (z. B. Regev 1994) oder den strukturellen (z. B. van Venrooij 2011) und institutionellen (z. B. Schmutz 2005) Kontexten des musikalischen Feldes Rechnung getragen. Eine besondere Bedeutung wird der professionellen Musikkritik beigemessen. Wie bei der Kunstkritik im Allgemeinen (vgl. Shrum 1991; Debendetti 2006) wird davon ausgegangen, dass die Musikkritik als »Gatekeeper« fungiert (Hirsch 1972) und dass sie interne wie externe symbolische Grenzen und Hierarchien errichten bzw. nivellieren kann (van Venrooij/Schmutz 2010), die im kollektiven Bewusstsein als verbindlich erscheinen (Regev 1994; Appen/Doehring 2000).

Wenige Forschungsarbeiten beschäftigen sich mit Organisationsstrukturen und Berufsrollen im Rock- und Popjournalismus (z. B. Wyatt/Hull 1989). Hervor-

zuheben ist die Arbeit von Doehring (2011), der auf der Basis von Interviews mit Redakteuren der Zeitschriften *Rolling Stone*, *Spex* und *Intro* den Entstehungsprozess der Inhalte zeitgenössischer Musikmagazine untersucht. Aufschlussreich sind seine Befunde zum Selektions- und Bewertungsverhalten der Kritiker (vgl. ebd.: 185 ff.). Demnach geht die Auswahl der Musik in drei Schritten vorstatten: Am Anfang stehen die Zusendung aktueller Veröffentlichungen der Plattenlabels an die Redaktionen sowie die eigenständige Recherche und die Kontaktaufnahme zu den Labels. Den zweiten Schritt bilden das ›kurze Anhören‹ der Alben und die Eignungsprüfung für eine Rezension. Dieser Schritt ist sehr zeitintensiv, da aus der Vielzahl an Veröffentlichungen ausgewählt werden muss und die ausgewählten Alben dann angehört und schriftlich bewertet werden müssen. Die Bewertung selbst erfolgt auf der Grundlage biographischer Erfahrung, selbstbehaupteten Expertenwissens und professioneller Distanz. Auch zeigt sich, dass die Musikkritiker an zeitstabile und musikinhärente Qualitäten zur Einordnung von guter und schlechter Musik glauben, ohne sie explizieren zu können. Bei manchen Bands sei es einfach klar, dass sie gut seien und dass ihre Neuveröffentlichungen besprochen werden müssten. Bei der finalen Entscheidung über die Aufnahme ins Heft wird neben den Bewertungen der Vorauswahl und deren redaktioneller Kommunikation auch berücksichtigt, welche Relevanz ein Album für die redaktionelle Linie der Zeitschrift bzw. für das aktuelle Heft hat. Implizit wird das erwartete Interesse der – gleichwohl nur schemenhaft bekannten – Leserschaft der Zeitschrift einbezogen.

Mit den im Musikjournalismus angewendeten Qualitätskriterien beschäftigen sich andere Forschungsarbeiten. Dabei kommen Strategien der induktiven Extraktion von Kriterien aus dem Datenmaterial (z. B. van Venrooij 2009), der theoriegeleiteten Anwendung musikwissenschaftlich-ästhetischer Kategorien (z. B. van Venrooij/Schmutz 2010) oder der Kombination dieser Vorgehensweisen zum Einsatz (z. B. Appen 2007). Die Studien beziehen sich auf professionelle Kritiker in Musikmagazinen (z. B. Appen/Doehring 2000; Diaz-Bone 2002) oder Tageszeitungen (z. B. van Venrooij/Schmutz 2010), doch liegen auch Analysen von Kundenurteilen in Online-Portalen vor (z. B. Appen 2007).

In einem vielzitierten Aufsatz zeigt Regev (1994) anhand verschiedener Quellen, zum Beispiel Biographien, Enzyklopädien und Musikkritiken, wie der künstlerische Wert von Rockmusik vom Rockjournalismus seit den 1960er Jahren diskursiv hergestellt wird. Seine Hauptthese ist, dass die Rockmusik ihre gesellschaftliche Legitimation durch den journalistischen Anschluss an den traditionellen Hochkulturdiskurs erlangte. Rockmusik werde als künstlerische und autonome Schöpfung behandelt, sei Gegenstand von Kanonisierungsprozessen, könne aber auch nach eigenständigen ästhetischen Kriterien bewertet werden. Dazu gehören technische und produktionsbedingte Merkmale wie die Kategorie des

›Sounds‹ als das Ergebnis von Instrumentierung, Dynamik und Studioarbeit. Von Appen und Doehring (2000: 31) ermitteln ein gutes Dutzend Qualitätskriterien auf der Grundlage einer Vielzahl von zumeist retrospektiv verfassten Rezensionen zu Alben, die in ›All-time‹-Bestenlisten kanonisiert wurden. Neben der Betonung musikalischer Fertigkeiten und der Beurteilung der Alben als zum Beispiel innovativ, langlebig und prototypisch entpuppt sich die ›Authentizität‹ der Musiker im Sinne des selbstbestimmten Schaffens ihrer Werke als zentrales Gütekriterium für kanonisierte Rock- und Popmusik. Van Venrooij (2009: 322 f.) ermittelt anhand von Attributnennungen in Plattenreviews der *Los Angeles Times* 55 Kategorien zur Bewertung populärer Musik. Mit einer multidimensionalen Skalierung untersucht er die Überlappung der Nutzung dieser Kriterien bei der Beurteilung von Alben verschiedener Musikgenres. Beim Vergleich von Rezensionen der Jahre 1985/86 und 2004/05 zeigt sich die Tendenz einer Angleichung der genrebezogenen Diskurse; unter anderem fallen die Unterschiede zwischen dem Rock- und Popdiskurs weniger scharf aus.

Zentral für unsere Untersuchung ist die Arbeit von Ralf von Appen (2007). In seiner qualitativen und quantitativen Inhaltsanalyse von etwa eintausend Kundenrezensionen des Online-Versandhandels *Amazon* von zehn erfolgreichen Rock- und Popalben der Jahre 2001 bis 2004 ermittelt er zahlreiche Kategorien und Subkategorien zur Beschreibung musikalischer Qualitäten. Wir gehen darauf in Abschnitt 4 genauer ein und nehmen seinen Vorschlag zum Ausgangspunkt für die systematische Entwicklung eines Kategorienschemas. Neben der detaillierten, musikwissenschaftlich geschulten Auseinandersetzung mit einer Fülle von Qualitätskriterien wartet von Appen (ebd.: 193 ff.) mit einigen aufschlussreichen Befunden auf: So zeichnen sich die Kundenrezensionen der Alben, die ›Kritikerfavoriten‹ waren, stärker durch die Thematisierung von kompositorischen und interpretatorischen Qualitäten sowie Fragen der Originalität aus, während in Rezensionen von ›Bestsellern‹ häufiger emotionale Qualitäten betont werden.

Eine weitere Forschungslinie beschäftigt sich mit Klassifikations- und Legitimationsprozessen der Rock- und Popmusik im internationalen Vergleich, im historischen Wandel und nach sozialen Merkmalen wie Gender oder Race (McLeod 2001; Schmutz 2005; Schmutz/Faupel 2010; van Venrooij/Schmutz 2010; van Venrooij 2011). In diesen meist soziologischen Arbeiten zeigt sich, dass Rock- und Popalben im Musikmagazin *Rolling Stone* retrospektiv ›heilig gesprochen‹ werden, wenn sie eine eigenständige, geschlossene künstlerische Einheit bilden und von professionellen Kritikern zum Zeitpunkt des Erscheinens gefeiert wurden (Schmutz 2005; Schmutz/Faupel 2010). Im Feuilleton großer Tageszeitungen lassen sich überdies nationale Unterschiede im Hinblick auf die Bewertungsmuster von Rock- und Popmusik als legitimer Kunstform identifizieren. Länderspezifische journalistische Klassifikationssysteme sind durch die Rigidität der Sozialstruktur,

die geokulturelle Offenheit und die historischen Diskursrepertoires eines Landes beeinflusst (van Venrooij/Schmutz 2010). So zeichnen sich Feuilletondiskurse in den USA und den Niederlanden durch eine stärkere Orientierung an einer ›populären Ästhetik‹ aus und diskutieren den Unterhaltungs- und Gebrauchswert sowie die affektiven Wirkungen von Pop- und Rockmusik. Demgegenüber folgen Kritiker in deutschen Qualitätszeitungen wie der *FAZ* und der *SZ* eher einer ›Hochkulturästhetik‹, sind um die künstlerische Einordnung von Alben ins musikalische Feld bemüht und fragen nach der Originalität und Komplexität der Musik und der Genialität ihrer Schöpfer.

Zusammengenommen existieren nur wenige Studien, die Kritikerdiskurse zur Rock- und Popmusik *systematisch im historischen Verlauf* analysieren. Zwar können Schmutz (2009) und Janssen et al. (2011) einen seit 1955 stark anwachsenden Anteil populärkultureller und popmusikalischer Inhalte in den elitären Tageszeitungen der USA, der Niederlande, Frankreichs und Deutschlands nachweisen. Kritikerdiskurse und Bewertungskriterien werden aber per se nicht adressiert, da es primär um die strukturell-institutionellen Bedingungen der Anerkennung populärer Themen in der bürgerlichen Presse geht, deren Feuilletons traditionell mit Hochkulturinhalten gefüllt sind (vgl. Reus/Harden 2005). Die wichtige kulturhistorische Arbeit von Lindberg et al. (2005), die wir im folgenden Abschnitt zurate ziehen, versucht die Etablierung der Musikkritik in Großbritannien und den USA vornehmlich an herausragenden Kritikerpersönlichkeiten nachzuzeichnen und unterliegt damit einer verzerrten Abbildung des normalen Rezensionsgeschehens. Für *Deutschland* liegt unseres Wissens keine Arbeit vor, die den Wandel der Musikkritik in führenden Musikmagazinen zeitvergleichend untersucht. Auch mangelt es an Studien, die sich mit Kritikerdiskursen und Bewertungsmustern *innerhalb* des musikjournalistischen Feldes beschäftigen und verschiedene Zeitschriften relativ zueinander positionieren. Eine Ausnahme ist die Arbeit von Diaz-Bone (2002), dessen Untersuchung sich jedoch auf die Diskurse in zwei genrespezifischen Musikzeitschriften – *Metal Hammer* (Metal) und *Raveline* (Techno) – beschränkt. Generell wird aus der bisherigen Forschung zwar ersichtlich, welche Bewertungskriterien Kritiker heranziehen. Doch ist über das relative Gewicht dieser Kriterien genauso wenig bekannt wie über die historischen und redaktionellen Bedingungen ihrer Nutzung. Ein weiteres Manko besteht darin, dass viele Studien unsystematische oder intransparente Datenerhebungs- und Auswertungsmethoden einsetzen und die Ergebnisse somit schwer nachvollziehbar oder replizierbar sind.

### 3 Historische Entwicklungslinien der Rock- und Popkritik

Nach der allgemeinen Charakterisierung des Forschungsstandes legen wir nun den Wandel der Rock- und Popmusikkritik vor dem Hintergrund des musikhistorischen Wandels dar. Wir ziehen dazu kulturhistorische Arbeiten heran, die ihre Aussagen auf Dokumentenanalysen und Experteninterviews stützen (u. a. Gudmundsson et al. 2002; Lindberg et al. 2005). Im Fokus steht der Typus der Musikkritik, der den Kern der musikjournalistischen Auseinandersetzung mit Rock- und Popmusik darstellt: Reviews in genreübergreifenden Special-Interest-Zeitschriften wie *Rolling Stone*, *Spex* oder *New Musical Express* (grau unterlegtes Feld in Tabelle 1). Wir befassen uns weder mit wissenschaftlicher Musikkritik noch mit Branchenberichterstattung, sondern konzentrieren uns auf Publikumszeitschriften. Dabei blenden wir Zeitschriften aus, die auf einzelne Musikgenres spezialisiert sind (Very-Special-Interest), weitgehend unkommerziell auftreten (Fanzines) oder primär der Verkaufsförderung dienen (Kundenmagazine). Unsere Aufmerksamkeit gilt Musikzeitschriften, die ein breites musikinteressiertes Publikum ansprechen und sich aus Verkaufs- und Werbeeinnahmen finanzieren.<sup>3</sup>

**Tabelle 1** Typologie von Musikzeitschriften

| Allgemeiner Typus                               | Ausprägungen im Feld der Musikzeitschriften |   |
|---|---|---|
| 1. Fachzeitschriften                            | Musikwissenschaftliche Zeitschriften        |   |
| 2. Branchenpresse                               | Zeitschriften für die Musikindustrie        |   |
| 3. Publikumszeitschriften                       | Special-Interest                            | Very-Special-Interest   |
| 3a. Kombinierte Verkaufs- und Werbefinanzierung | Pop- und Rockmagazine                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Musikmagazine mit stilistisch spezialisierten Schwerpunkten</li> <li>▪ Audio-Presse</li> <li>▪ Musikermagazine</li> <li>▪ Magazine für Musiksammler</li> </ul> |
| 3b. Reine Werbefinanzierung oder reiner Verkauf | Kundenmagazine                              | Fanzines  |

Eigene Darstellung nach Krause/Weinacht (2009: 334).

3 Das *Intro*-Magazin ist ein Sonderfall. Es liegt in ausgewählten Einrichtungen des Handels und der Gastronomie zur kostenlosen Mitnahme aus und ist fast ausschließlich werbefinanziert, generiert aber auch Einnahmen über ein zahlungspflichtiges Abonnement.

In der Literatur wird die Gründung der Musikmagazine *Crawdaddy*, *Rolling Stone* und *Creem* in den USA (1966–1969) sowie die thematische Ausweitung der britischen Musikzeitschriften *Melody Maker* (seit 1926) und *New Musical Express* (seit 1952) in den 1960er Jahren als Geburtsstunde der Rockkritik bezeichnet (vgl. Jones 2002; Lindberg et al. 2005; Doebling 2014). Die populäre Musikkritik ging in ihrer *formativen Phase* aus der früheren Jazzkritik und den Musikbranchenblättern (z. B. *Billboard*) hervor und wurde von der Durchsetzung der Beat- und Rockmusik als Massenphänomen und den sich entwickelnden Subkulturen mit je eigenen Ausdrucksformen und Wertvorstellungen getragen (vgl. Tabelle 2). Gleichzeitig war sie ein Ergebnis der musikjournalistischen Hilflosigkeit im Umgang mit dem neuen jugendkulturellen Massenphänomen. Sie überwand die Ebene der bloßen Berichterstattung und Skandalisierung der etablierten Medien und bemühte sich um eine ästhetische Einordnung der neuen Musikstile.<sup>4</sup> Auch in Deutschland gründeten sich mit *Sounds* (1966) und *Musikexpress* (1969) zwei Publikumszeitschriften, die sich dezidiert der nationalen und internationalen Rock- und Popmusik widmeten. Die *Sounds* war zu ihrer Anfangszeit ein Jazzmagazin und öffnete sich zwei Jahre nach ihrer Gründung den populären Musikformen. Ihr Anspruch war es, Musik jenseits des Mainstreams nach ästhetischen und sozialen Kriterien zu ordnen und zu bewerten. Hypes und Stars der Popkultur, wie sie in *POP* oder *Bravo* vorkamen, wurden gemieden. Der *Musikexpress* hingegen bot eine generalistische Auseinandersetzung mit Popmusik und zeigte sich von Beginn an offener gegenüber Stars und Trends. Durch diese Offenheit, seine jüngere Redaktion und seine weniger intellektuelle und kulturkritische Position konnte das Magazin an die Lebenswelt der popkulturinteressierten Leserschaft anschließen und übernahm bis in die 1980er Jahre hinein die Marktführung.

Im Zuge der durch steigende Auflagenzahlen gekennzeichneten *Konsolidierung* der Musikzeitschriften erlangten in den USA wie auch in Großbritannien einzelne Personen den Status von Kritikerstars. Mit ihren subjektiv-kritischen Schreibweisen und argumentativen Stilen setzten sie normative Standards im Rockjournalismus, die teilweise auch in Deutschland übernommen wurden. Unter ihnen waren Paul Williams, Robert Christgau, Jon Landau, Greil Marcus oder Lester Bangs (vgl. Lindberg et al. 2005: 141–183). Der Mainstream der Rockkritik ging davon aus, dass Rockmusik eine glaubhafte, subversive Ausdrucksform Jugendlicher gegenüber der dominanten Kultur der Elterngeneration sei und dass sie politische und soziale Werte mit eigenen künstlerischen Mitteln zum Ausdruck bringen könne (vgl. Regev 1994: 89). Dass die Musik der 1960er und 1970er Jahre als authentisch, subversiv und kunstvoll bewertet wurde, lag nicht zuletzt am Erbe

---

4 So wurden beispielsweise Elvis Presley oder Bill Haley vom *Spiegel* 1956 dem Genre ›Schlager‹ zugeordnet (vgl. Rumpf 2004).

**Tabelle 2** Phasen, Trends und Einflüsse im Rock- und Popjournalismus

| Phasen                      | Formative und konsolidierende Phase (1964–1975)  | Punk-Explosion (1976–1981)  | Polarisierung und Diversifizierung (ab Mitte der 1980er Jahre)   |
|-----------------------------|--|---|--|
| <b>Einflüsse</b>            | Populär-/Massenkultur (TV, Radio, Schallplatten, Printmagazine), Jazzkritik, politische und jugendliche Sub- und Gegenkulturen, Authentizität der Folk- und Blueszenen   |   |  |
| <b>Merkmale</b>             | Anspruch auf Anerkennung und Legitimation von Musikern als individuellen und autonomen Künstlerpersönlichkeiten, genrespezifische Ansprüche, ästhetische und politische Maßstäbe   | Neue, szenenahe Kritiker- generation, Ablehnung der legitimen Kultur, Negation von bürgerlicher ›artiness‹, z. T. avantgardistische Kunstansprüche  | Polarisierung in Kommerz/ Unterhaltung und elitäre Kritik, Segmentierung der Hörer-/Leserschaft nach Alter und Geschmack |
| <b>Beispiele und Trends</b> | USA: <i>Crawdaddy</i> (1966, Paul Williams), <i>Rolling Stone</i> (1967, Jan Wenner/ Ralph Gleason), <i>Creem</i> (1969, Tony Reay, später Lester Bangs)<br>GB: <i>Melody Maker</i> (1926, seit 1964 u. a. Chris Welch), <i>New Musical Express</i> (1952, seit 1972 u. a. Nick Kent/ Charles Shaar Murray), <i>Sounds</i> (1970, Jack Hutton/ Peter Wilkinson)<br>BRD: <i>Sounds</i> (1966, Rainer Blome), <i>Musikexpress</i> (1969, Paul Acket) | Trends in GB:<br><ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Segmentierung der Leser: <i>Smash Hits</i> (1978, für Jugendliche), <i>Mixmag</i> (1983, EDM), <i>Q Magazine</i> (1986, Rock), <i>Mojo Magazine</i> (1993, Classic-Rock)</li> <li>▪ Polarisierung in Unterhaltung (<i>Q, Mojo</i>) und elitäre Kritik (<i>Melody Maker, Wire</i>)</li> </ul> Trends in der BRD:<br><ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Konzentration (<i>Sounds + ME</i>, ab 1999 mit <i>Metal Hammer</i> und <i>Rolling Stone</i> unter Axel Springer)</li> <li>▪ Nischenpublikationen als Mainstream (<i>Spex, Metal Hammer, Juice, Groove, Visions</i>)</li> <li>▪ Kostenfreie Magazine (<i>Intro, WOM</i>)</li> <li>▪ Rundfunk, Digitalisierung und Web 2.0 erhöhen Konkurrenzdruck</li> </ul> |  |

Eigene Darstellung. Die formativ-konsolidierende Phase wurde nach Lindberg et al. (2005), die Polarisierungs- und Diversifizierungsphase nach Gudmundsson et al. (2002) sowie Krause/Weinacht (2009) klassifiziert. Die Punk-Explosion findet sich bei allen Autorenteams.

der politischen und persönlichen Aura der Folkmusik, dem antiautoritären Gestus des Rock 'n' Roll, den Spieltechniken des Jazz und Blues sowie an den Hochkulturbezügen der Songs und Alben selbst. Prominentes Beispiel dafür ist das Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles.

Einen Wendepunkt bildete der kurzlebige *internationale Durchbruch des britischen Punk* um 1976/77. Simon Frith (1983: 158 ff.) führt diesen Durchbruch auf drei Ursachen zurück. Punkrock repräsentierte die soziokulturelle Lebenswelt der englischen Arbeiterjugend, bildete einen kritischen Gegenpol zur kapitalistisch organisierten Mainstreammusik und lieferte innovative musikalische Formen. Während die etablierte Rockmusik genauso wie die Musikkritiker sich dar-

um bemühten, immer artifizieller zu wirken und angestrengt Hochkulturelemente nachzuahmen, bildete Punk die Antithese zum erfolgreichen Art-, Glam- und Symphonic-Rock jener Tage (z. B. Jethro Tull, The Who, Yes). Die Ablehnung fast jeglicher Institutionen einschließlich der kommerziellen Rockmusik, der Hochkultur und ihrer bürgerlichen ›artiness‹ führten zu einer radikalen Reformulierung musikalischer Ansprüche (Regev 1994: 94). Demnach wurden zwar, wie von Appen (2014: 139) schreibt, »kompositorische Komplexität, Virtuosität auf dem Instrument, alle Parameter des ›guten‹ Gesangs, die Ästhetik des Schönen [...] zugunsten einer Betonung des Einfachen, Amateurhaften und Rohen abgelehnt«. Doch blieb der Ausdruck von Authentizität, Emotion und Subversion im Punk erhalten. Die Vorstellung von Authentizität erweiterte sich von der ursprünglich subversiv-politischen Protesthaltung um die Auffassung, dass Musik unabhängig von der multinationalen Musikindustrie produziert werden müsse (vgl. Frith 1981: 159).

Die kritische Grundhaltung gegenüber der Elterngeneration, der Politik, den Hochschulen und gesellschaftlichen Eliten manifestierte sich in der Gründung alternativer Presseerzeugnisse (vgl. Rumpf 2008: 114). In den etablierten Medien herrschte erneut Unsicherheit darüber, wie mit dem Phänomen Punk umzugehen sei. Vor diesem Hintergrund wurden in Großbritannien ab 1975 und in der BRD ab 1977 junge Popjournalisten rekrutiert, die eine szenenahe Sichtweise auf das Phänomen vermittelten und deren Schreibstil von der Ideologie der Musik geprägt war, etwa durch Ironie, Ablehnung und Negation.<sup>5</sup> Dies war von besonderer Bedeutung, weil Printerzeugnisse die wichtigsten Kommunikationskanäle waren, die über Punk berichteten. Aus Radio und Fernsehen, von öffentlichen Bühnen und aus Clubs wurden viele Punkbands anfangs verbannt. In der BRD war es *Sounds*, das als kulturkritisches Musikmagazin allmählich zum Sprachrohr des Punk avancierte. Es publizierte 1977 zur Punkszene Londons zunächst mit englischen Originalberichten von *Flood Page* in deutscher Übersetzung (*London is burning* und *Sex Pistols, Gott schütze sie*). Inspiriert von diesen Aufsätzen veröffentlichte *Sounds*, allen voran Alfred Hilsberg, später eigene Berichte zur deutschen Punkszene (*Rodenkirchen is burning*, 1978) (vgl. Rumpf 2008: 119). Aufgrund der thematischen Verengung, der affirmativen Einstellung gegenüber Punk sowie der ›elitär-kryptischen‹ Ausdrucksweise büßte das Magazin jedoch an Leserschaft ein, was 1983 zum Verkauf der Rechte führte (vgl. Krause/Weinacht 2009: 349). Der *Musikexpress* befasste sich mit Punk aus Gründen des Nachrichtenwertes, for-

5 Dass es in den USA zunächst nicht dazu kam, hängt mit dem journalistischen Selbstverständnis zusammen (vgl. Lindberg et al. 2005: 210 ff.; Atton 2009: 53 f.). US-amerikanische Rockjournalisten verstanden sich eher als Kritiker und Mythologen der amerikanischen Rockkultur, wohingegen Kritiker aus England und Deutschland sich als Fans sahen, für die das Schreiben über Punk »kein Job, sondern eine ›Herzensangelegenheit‹ [war], die es zu bewahren und zu verteidigen galt« (Rumpf 2008: 115).

mulierte nihilistische Punk-Parolen aber beschönigend um und blieb eher distanziert.<sup>6</sup> Mit dieser Haltung konnte er sein Publikum informieren, ohne es durch das negativ konnotierte Lebensgefühl des Punk, den musikjournalistischen Subjektivismus und einen allzu akademischen Duktus zu überfordern.

Mit der kommerziellen Metamorphose des Punk zum New-Wave-Pop und der *Pluralisierung* musikalischer Genres und jugendkultureller Szenen (z. B. Metal, Hip Hop, House) veränderte sich ab den 1980er Jahren das Feld der Musikmagazine. Es kam zu zahllosen Neugründungen von Nischenpublikationen, die sich zunehmend an einer nach Alter (z. B. *Mojo Magazine* und *Classic Rock*) und Musikgeschmack (z. B. *Metal Hammer*, *Juice*, *Groove*) segmentierten Leserschaft orientierten. Derartige Nischenmagazine prägen seither den Musikmagazinmarkt. Überdies kam es zu einer *Polarisierung* der Popmusikzeitschriften, die zwischen Unterhaltung und elitärer Kritik changieren (vgl. Krause/Weinacht 2009; Conner/Jones 2014). Auf der Unterhaltungsseite zeichnen sich Magazine eher durch anonyme Kritiken, objektive Berichterstattung und einen Ratgebercharakter aus. Sie versuchen auf diese Weise an die Lebenswelten und den Wertekosmos einer breiten Leserschaft anzuknüpfen und eine Orientierungsleistung anzubieten. Wie Wicke (1997: 1383 f.) bemerkt, enthält die populäre Musikkritik zwar nach wie vor Phonokritiken, doch seien Albumbesprechungen oft nur wenige Zeilen lang und kämen häufig mit einer graphischen Bewertungsskala und ohne ausführlich begründete ästhetische Urteile aus (z. B. Robert Christgau *Consumer Guide* für Alben der 1970er, 1980er und 1990er Jahre). Die Rolle des Kritikers sei die eines Informanten, der Aspekte bewerte, die einen Nachrichtenwert besäßen. Rezensionen reduzierten sich auf die Wiedergabe des Faktischen, zum Beispiel auf Angaben zur Instrumentierung, Bandbesetzung und Künstlerbiographie. Beispiele sind der *Musikexpress* in Deutschland und der *New Musical Express* in Großbritannien. Aufseiten des elitären Musikjournalismus finden sich Magazine, die popmusikalische Werke und Praktiken im Kunst- und Kulturdiskurs verorten. Sie bedienen sich einer kulturwissenschaftlich geprägten Kritik und bemühen sich um eine musikästhetisch fundierte Beurteilung innovativer Werke und ihrer Produktionsweisen, um ihre historische Einordnung und um die Reflexion übergreifender Genrezusammenhänge. Die Aufmerksamkeit gilt oft Veröffentlichungen jenseits des musikalischen Mainstreams. Magazine dieses Typus sind etwa *Spex* in Deutschland (vgl. Hinz 2008) oder *The Wire* in Großbritannien (vgl. Gudmundsson et al. 2002: 58).

---

6 Der *Musikexpress* schreibt in seiner Ausgabe 9/1977, dass die Sex Pistols »einer vergessenen [...] Generation wieder auf die Beine [helfen] und [...] ihr das Recht auf eine menschenwürdige Zukunft [zusprechen].« Dies steht im Widerspruch zur ›No-Future‹-Parole, wie sie beispielhaft im Songtext des Hits *God Save the Queen* der Sex Pistols zum Ausdruck kommt.

Neben dem Bedeutungswandel der Musikkritik sowie der Diversifizierung der Musikmagazine lassen sich weitere Trends konstatieren, etwa die Konzentration von Musikzeitschriften unter einem Dach (z. B. die Zusammenlegung von *Sounds* und *Musikexpress* 1983; die Übernahme verschiedener Magazine durch den Axel Springer Verlag, z. B. *Metal Hammer* 1999 oder *Musikexpress* 2000) sowie das Erscheinen kostenloser Musikzeitschriften (z. B. *WOM* ab 1985 und *Intro* seit 1994) (vgl. Krause/Weinacht 2009). Schließlich führten die zunehmende Historisierung wie auch die Legitimierung von Rock- und Popmusik als ernstzunehmender Kunst zur Verbreitung der Musikkritik bis in die Feuilletons überregionaler Tageszeitungen (vgl. Doehring 2014: 107; Janssen et al. 2011). Zuletzt ist anzumerken, dass sich durch das Musikfernsehen und später das Internet der Konkurrenzdruck auf die etablierten Musikmagazine erhöht hat. Gerade die Video- und Audioangebote im Internet erlauben den Konsumenten eigene ästhetische Urteile, ohne dafür Plattenrezensionen lesen zu müssen. Darüber hinaus bietet das Web 2.0 den Musikfans eine Plattform für Rezensionen und Austausch. Die Musikmagazine stehen daher unter Druck, sich popkulturell weiter zu öffnen (z. B. *Intro* und *Spex* für Mode und Film) und ihre Unterhaltungsanteile auszuweiten. *Intro* und *Spex* stellten im Jahr 2018 das Erscheinen ihrer Printausgaben ein.

Diese Ausführungen leiten unsere Auswahl von Musikzeitschriften wie auch die empirische Analyse der Kritikerdiskurse an. Eine Leitfrage unserer Untersuchung lautet: Haben sich die ursprünglich entwickelten Qualitätskriterien zu langfristig stabilen Standards verfestigt? Oder zeigen sich entlang der thematisierten Zäsuren Wandlungen der Musikkritik? Da wir unsere Analysen auf Deutschland beschränken, liegt die Auswahl der beiden zentralen Musikzeitschriften *Sounds* und *Musikexpress* in der formativ-konsolidierenden Phase und während der Punk-Explosion nahe. Diesen beiden Phasen stellen wir jüngere Kritikerdiskurse in Magazinen gegenüber, die seit den 1990er Jahren die Meinungsführerschaft innehaben, nämlich *Spex*, *Intro* und *Rolling Stone* (vgl. Doehring 2011: 65 ff.). Die *Spex* existiert seit 1980 und nahm 1983 einige frühere *Sounds*-Mitarbeiter auf. Sie ist im sprachlichen Duktus akademisch-intellektuell orientiert und nimmt im Feld des Musikjournalismus eine Position der avantgardistischen Distinktion ein. *Intro* wurde 1992 gegründet, ist kostenlos erhältlich und verfolgt in seinen Beiträgen die Linie eines verspielten, emotional geladenen Subjektivismus. Die deutsche Ausgabe des *Rolling Stone* gibt es seit 1994 als eigenständigen Ableger des seit 1967 existierenden US-Mutterblattes. Stärker als die beiden anderen Zeitschriften versteht sich der *Rolling Stone* als führender Kommentator der Entwicklung der Rockmusiktradition und setzt damit einen klaren Genreschwerpunkt.

Vor dem Hintergrund unserer Ausführungen ist zu erwarten, *dass sich die professionelle Rock- und Popkritik in der formativen Phase stark am Kunstdiskurs orientierte, um Seriosität zu beanspruchen und Legitimität zu erlangen (Hypothese 1)*. Mit

Blick auf die beiden in den 1970er Jahren relevanten Magazine wurde berichtet, dass der *Musikexpress* – trotz seiner Entstehung im kulturellen Klima der Rockkritik – generalistisch ausgerichtet war und auch Stars thematisierte, während sich die *Sounds* als Fortentwicklung der Jazzkritik der innovativen Rock- und Popmusik verschrieb. *Entsprechend sollte die Sounds in den 1970er Jahren mehr Kunstbezüge aufweisen als der Musikexpress (H1a)*. Mit der Fusion der Zeitschriften und der Kommerzialisierung der Musik *sollten beim Musikexpress in den 1980er Jahren Unterhaltungsanteile gegenüber Kunstbezügen an Einfluss gewinnen (H1b)*. Angesichts der allgemeinen Unsicherheit über die Einordnung von Rockmusik ist für die formative Phase auch eine *ausgeprägte Nutzerorientierung mit Hinweisen zu geeigneten Rezeptionsmodi* zu erwarten. In Anbetracht seiner generalistischen Ausrichtung sollte dies *zumindest für den Musikexpress gelten (H2)*.

Die dargelegten Entwicklungen lassen eine Relevanzverschiebung in der Zuschreibung von Authentizität erwarten. Während in der formativen Phase die künstlerische Legitimierung und somit das handwerkliche Können und der Sound der Musik im Fokus der journalistischen Kritik standen, wurden im Zuge der dilettantischen Vereinfachung des musikalischen Materials in der Punk-Ära die persönliche Integrität der Musiker gegenüber der Musikszene und ihre Unabhängigkeit von der Musikindustrie bedeutsamer. Insofern ist davon auszugehen, *dass Authentizitätskriterien in den Rezensionen beider Magazine Ende der 1970er Jahre gegenüber der Anfangszeit zunehmen (H3a)*. Aufgrund der an der Punk-Ästhetik ausgerichteten redaktionellen Linie *sollten sich die Authentizitätsanteile in der Sounds stärker niederschlagen als im Musikexpress (H3b)*.

Schließlich wurde der verschärfte intermediale Wettbewerb um das musikinteressierte Publikum betont. Eine mögliche journalistische Reaktion darauf ist die Bewertung von Musik anhand unterhaltender und außermusikalischer Elemente. Demnach *sollten die Unterhaltungsanteile in den Musikbesprechungen ab den 1980er Jahren steigen und in den 1990er und 2000er Jahren nochmals verstärkt auftreten (H4)*. Angesichts der Spezialisierungstendenzen sind zudem Variationen nach Magazinprofilen zu erwarten. Im Medienmarkt der Gegenwart sollte die Relevanz *kunst-, authentizitäts-, rezeptions- und unterhaltungsbezogener Diskurskriterien von den redaktionellen Linien der Magazine abhängen (H5)*. Wegen ihrer intellektuellen Ausrichtung *sind für die Spex die stärksten Kunstbezüge zu erwarten (H5a)*. Das verspielte Auftreten der *Intro* und ihr Bruch mit journalistischen Konventionen *lässt starke Unterhaltungsbezüge, ihr gefühligere Subjektivismus eine ausgeprägte Rezipientenorientierung erwarten (H5b)*. Für den *Rolling Stone* vermuten wir vor dem Hintergrund seines seriösen Rocktraditionalismus eine *Ausrichtung an Kunst- wie Authentizitätskriterien (H5c)*.

## 4 Datenmaterial, Forschungsdesign und Kategorienschema

Wir greifen auf Daten aus dem Forschungsprojekt »Qualitätskriterien professioneller Kritiker populärer Musik« zurück und erweitern diese um weiteres Material. Das Ziel des Projektes besteht darin, die von professionellen Kritikern für die Beurteilung von Musik genutzten Qualitätskriterien für drei renommierte deutschsprachige, genreübergreifende Musikmagazine der letzten zwei Jahrzehnte zu untersuchen: *Spex*, *Intro* und *Rolling Stone*. Die Analyse musikjournalistischer Qualitätskriterien basiert auf Rezensionen von Musikalben. Plattenrezensionen sind ein etabliertes und komprimiertes Format der Berichterstattung über neu veröffentlichte Musik und lassen sich leichter und systematischer analysieren als Hintergrundberichte zu einzelnen Bands im Kernteil der Hefte. In den Besprechungen dominiert das Albumformat, dem feldintern ein höherer Status als dem Singleformat zugeschrieben wird: Musiker müssen sich darin stärker beweisen als bei der Produktion einzelner Songs. Für die Jahre 1995, 2000, 2005 und 2010 wurden alle Rezensionen des Monats Oktober ausgewählt und kodiert.<sup>7</sup>

Ergänzt wird diese Stichprobe um Albumrezensionen der in den 1970er und 1980er Jahren wichtigen Magazine *Musikexpress* und *Sounds*. Das Jahr 1971 wählen wir als einen frühen Beobachtungszeitpunkt am Übergang von der formativen zur Konsolidierungsphase der Rockmusikkritik. Das Jahr 1978 fällt in die Mitte der Punk-Explosion. Das Jahr 1985 markiert den Beginn der Diversifizierungsphase, kann aber nur für den *Musikexpress* (nach der Fusion mit *Sounds*) untersucht werden. Kodiert werden auch hier alle Rezensionen der Oktober-Hefte. Wegen der kurzen Rezensionsteile der Hefte des Jahrgangs 1971 werden für beide Magazine auch die Rezensionen der jeweiligen Januar-, April- und Juli-Ausgabe hinzugenommen. Für *Sounds* werden zudem die Rezensionen des September-Hefes 1978 einbezogen.

Die Zusammensetzung der Rezensionsstichprobe ist Tabelle 3 zu entnehmen. Erkennbar ist, dass in den 1990er und 2000er Jahren weitaus mehr Alben pro Heft rezensiert wurden als in den 1970er und 1980er Jahren. Dies spiegelt die Expansion des Musikmarktes genauso wider wie die Etablierung der professionellen Musikkritik und des Rezensionsformats. Ein Rückgang der Rezensionszahlen findet sich im Jahr 2010. Dieser reflektiert die Konkurrenz durch Internetplattformen.

7 Es wurden nur Rezensionen mit einer Mindestlänge von zwei Sätzen berücksichtigt. Besprechungen von Live-Alben, ›Best-of‹-Alben und Wiederveröffentlichungen (Reissues) wurden einbezogen. Ausgeschlossen wurden Singles und EPs sowie – wegen der Mehrfachurheberschaft – Soundtracks und ›Various-Artists‹-Compilations. Der Monat Oktober wurde gewählt, weil er im jährlichen Veröffentlichungszyklus der Labels zwischen dem ›Sommerloch‹ und dem Weihnachtsgeschäft liegt.

**Tabelle 3** Anzahl kodierter Rezensionen nach Magazin und Erscheinungsjahr

|               | 1971 | 1978 | 1985 | 1995 | 2000 | 2005 | 2010 | Gesamt |
|---------------|------|------|------|------|------|------|------|--------|
| Spex          | 0    | 0    | 0    | 42   | 54   | 72   | 38   | 206    |
| Intro         | 0    | 0    | 0    | 149  | 99   | 138  | 45   | 431    |
| Rolling Stone | 0    | 0    | 0    | 65   | 101  | 83   | 61   | 310    |
| Musikexpress  | 31   | 39   | 28   | 0    | 0    | 0    | 0    | 98     |
| Sounds        | 50   | 36   | 0    | 0    | 0    | 0    | 0    | 86     |
| Gesamt        | 81   | 75   | 28   | 256  | 254  | 293  | 144  | 1 131  |

men, auf denen man in neue Alben hineinhören kann und Besprechungen von Kunden wie Experten vorfindet (z. B. *amazon.de*, *laut.de*). Darauf reagierten die Printmagazine mit der Strategie, ihrer Leserschaft ›mehr Qualität als Quantität‹ zu präsentieren.

Musikrezensionen inhaltsanalytisch zu kodieren, ist ein schwieriges Unterfangen, weil darin Szenejargon, Metaphern und Anekdoten vorkommen. Gleichwohl verwenden professionelle Kritiker zahlreiche standardisierte Elemente. Die Zielsetzung der Rezensionskodierung im Rahmen des Projektes bestand nicht primär darin, konkrete Hypothesen zu testen, sondern ein differenziertes Spektrum von Qualitätskriterien zu identifizieren. Den Ausgangspunkt für die Entwicklung unseres Kategorienschemas bildete die Arbeit von Ralf von Appen (2007: 51–197, 321–339), der in einem kombiniert deduktiv-induktiven Vorgehen eine Systematik von neun Qualitätskriterien in *Amazon*-Kundenrezensionen gewann. Seine Grundsystematik ist relativ grobkörnig, wird aber in seinen Textausführungen detailliert in Unterkategorien differenziert und reichhaltig illustriert. Ihr liegt jedoch kein präzises Kategorienschema mit intersubjektiv nachvollziehbaren Kodierregeln zugrunde. In einer an der Universität Konstanz unter Leitung von Gunnar Otte durchgeführten Vorstudie wurde von Appens Kategorienschema anhand der März-Ausgaben der vier genannten Jahrgänge von *Spex*, *Intro* und *Rolling Stone* ausgearbeitet. Kleinere Anwendungsprobleme des Instruments führten zu einer Überarbeitung im Rahmen eines Lehrforschungsprojektes an der Universität Marburg 2011/12.

Das Kategorienschema und der resultierende Datensatz bestehen aus drei Teilen: 1. den Basisvariablen (z. B. Veröffentlichungsjahr des Albums); 2. den Hintergrundmerkmalen zum Album und zu den Musikern (z. B. Sprache der Songs; Chart-Erfolg; Veröffentlichungsjahr des Debütalbums); sowie 3. den Rezensionsmerkmalen. Die Rezensionsmerkmale setzen sich aus formalen Angaben (z. B. Zeitschrift; Umfang der Rezension; Name des Rezensenten) und den im Rezen-

sionstext enthaltenen Beurteilungskriterien zusammen. Bei jeder Rezension wurde zunächst untersucht, ob Qualitätsmerkmale aus acht Oberkategorien thematisiert werden: den Songtexten; den kompositorischen Merkmalen der Songs; den interpretatorischen Merkmalen der Songs; den emotionalen Qualitäten; den Personenmerkmalen der Musiker; der Einordnung des Albums in die künstlerische Biographie; der Einordnung in das musikalische Feld; sowie den sonstigen Merkmalen. Werden konkrete Qualitäten in einer Oberkategorie angesprochen, gilt es, sie einer oder mehreren Unterkategorien zuzuordnen. In Tabelle 4 wird dies am Beispiel der Songtexte illustriert: Kodiert wird, ob in den Rezensionen thematisch-inhaltliche, lyrisch-sprachliche oder sonstige Aspekte der Songtexte vorkommen. Dabei wird jeweils unterschieden, ob die Aspekte neutral thematisiert oder ob sie positiv, negativ bzw. ambivalent bewertet werden. Insgesamt umfasst das Schema 56 Unterkategorien solcher Qualitätskriterien.

Anweisungen zum Kodieren wurden in einem rund zwanzigseitigen Kodebuch mit detaillierten Regeln und Beispielen formuliert.<sup>8</sup> Eine zentrale Regel lautet, dass jede bedeutungstragende Texteinheit normalerweise nur einem Qualitätskriterium zugeordnet wird. Dadurch soll eine hohe Trennschärfe der Qualitätskriterien erreicht werden. Eine weitere wichtige Regel besteht darin, dass nur im Fall explizit oder nachdrücklich wertender Aussagen von einer »Bewertung« gesprochen wird; andernfalls handelt es sich um eine bloße »Thematisierung«. Im Zweifelsfall wurde konservativ kodiert: Wenn eine Äußerung nur potentiell wertende Untertöne enthält, wurde dies nicht als explizite Bewertung angesehen.

Die inhaltsanalytische Kodierung wurde von 18 Teilnehmenden des erwähnten Lehrforschungsprojektes an der Universität Marburg durchgeführt. Diese waren mit dem Thema vertraut, haben an der Ausarbeitung des Kategorienschemas mitgewirkt, an Kodierschulungen teilgenommen, mehrere individuelle Probekodierungen vorgenommen und darauf Feedback erhalten. Im Vergleich zum Projektleiter kodierten die studentischen Kodierer durchschnittlich 13,7% der Kategorien abweichend. Dabei gab es keine systematischen Unterschiede nach Zeitschrift und Erscheinungsjahr. Bei der durchschnittlichen Inter-coder-Reliabilität für die rezensionsimmanenten Merkmale ergibt sich ein Wert von  $CR = .58$ .<sup>9</sup> Dieser relativ geringe Wert verweist darauf, dass manche Formulierungen in den Rezensionen interpretationsoffen sind, dass die Textstellen den Kategorien nicht immer eindeutig zuzuordnen sind und dass wertfreie und wertende Äußerungen oft graduell in-

8 Das Kodebuch wird vom Erstautor auf Anfrage gern zur Verfügung gestellt.

9 Der Reliabilitätskoeffizient vergleicht die Kodierungen von zwei Personen und berechnet sich nach der Formel  $CR = 2 \cdot \bar{Ü} / (C_1 + C_2)$ .  $\bar{Ü}$  steht dabei für die Summe übereinstimmender Kodes ungleich Null,  $C_1$  für die Summe der von Person 1 vergebenen Kodes ungleich Null und  $C_2$  für die Summe der von Person 2 vergebenen Kodes ungleich Null. Null ist die Voreinstellung in der Eingabemaske und bedeutet »Kategorie nicht thematisiert«.

**Tabelle 4** Kategorienschema (Ausschnitt)

| Variable | Ober- und Unterkategorien  |
|----------|--|
| r20      | Songtexte<br>0 = nicht thematisiert (→ weiter mit r30)<br>1 = nur unkonkret thematisiert (→ weiter mit r30)<br>2 = konkrete Qualitäten thematisiert (→ weiter mit Unterkategorien r21 bis r29)   |
|          | r21     Songtexte: Themen, Inhalte<br>0 = nicht thematisiert<br>1 = thematisiert, nicht bewertet<br>2 = thematisiert, negativ bewertet<br>3 = thematisiert, positiv bewertet<br>4 = thematisiert, teils positiv/teils negativ bewertet |
|          | r22     Songtexte: Lyrische und sprachliche Qualitäten   |
|          | r29     Songtexte: Sonstige Merkmale (offene Eingabe)  |
| r30      | Komposition  |
| r40      | Interpretation   |
| r50      | Emotionale Qualitäten  |
| r60      | Persönliche Qualitäten des Musikers/der Gruppe   |
| r80      | Einordnung des Albums in die künstlerische Biographie  |
| r90      | Einordnung des Albums in das musikalische Feld   |
| r110     | Sonstige Qualitäten  |

einander übergehen. Um die Datenqualität zu erhöhen, kodierte eine intensiv geschulte wissenschaftliche Hilfskraft alle Rezensionen neu, die von Kodierern mit einem Reliabilitätswert von  $CR < .50$  bearbeitet worden waren. Trotz dieser Maßnahmen ist zu konstatieren, dass unsere Analysen auf unschärfebehafteten Daten mit entsprechenden Kodierproblemen beruhen. Es ist nicht davon auszugehen, dass bei dem vorliegenden Material die empfohlenen Reliabilitätswerte von  $CR \approx .80$  (vgl. Früh 2007: 193) erzielt werden können: Selbst im Kernprojektteam liegen sie bei  $CR \approx .70$ .<sup>10</sup>

10 Auf die Rezensionen der 1970er und 1980er Jahre ließ sich das Kategorienschema weitgehend problemlos anwenden. Sie wurden von der wissenschaftlichen Hilfskraft zusammen mit dem Zweitautor kodiert.

Für die Überprüfung unserer Hypothesen gilt es, passende Kriterien im Kategorienschema zu finden. Wir generieren vier dichotome Variablen, die erfassen, ob eine Rezension (a) Kunst-, (b) Authentizitäts-, (c) Unterhaltungs- und (d) Rezeptionsbezüge aufweist. Die Variablen nehmen den Wert 1 an, wenn *mindestens ein* entsprechender Bezug in der Rezension vorkommt, und zwar unabhängig davon, ob eine Bewertung damit einhergeht. Diese Variablenkonstruktion erscheint uns sinnvoller als die Bildung von Summenscores, da die Anzahl der Bezüge von der Länge der Rezension abhängt.<sup>11</sup>

*Kunstbezüge* machen wir daran fest, dass ein Album auf seine konzeptuelle Geschlossenheit als ›durchkomponiertes‹ Werk und auf seine Zeitlosigkeit geprüft wird, dass es in die Nähe von Meisterschafts- und Kunstkategorien gerückt wird, dass das intellektuelle Anspruchsniveau thematisiert wird und dass Fragen der Originalität (im synchronen Vergleich zum aktuell Üblichen) und Innovation (im diachronen Vergleich zum bisher Dagewesenen) im musikalischen Feld diskutiert werden. Im Sinne des distanzierten, an einer formal-kognitiven Rezeption orientierten Kunstdiskurses wird ein Album demnach primär anhand kompositorischer Merkmale daraufhin geprüft, ob es sich von konventionellen Werken abhebt und den »Test of time« bestehen kann (van Venrooji/Schmutz 2010: 405). *Authentizitätsbezüge* unterteilen wir in vier Kategorien. Als authentisch kann gelten, wer (a) seine Unabhängigkeit und Individualität gegenüber Vereinnahmungsversuchen der Musikindustrie bewahrt, (b) ein natürliches Auftreten behält und auch bei Erfolg nicht abhebt, (c) seine gelebte Erfahrung in der Musik verarbeitet oder (d) in einer sozialen Gemeinschaft oder Szene verwurzelt ist (vgl. Appen 2007: 115 ff.; Appen 2013). *Unterhaltungsbezüge* sehen wir in einer Thematisierung außermusikalischer Aspekte, etwa von körperlichen Attributen und Inszenierungsstilen, der psychischen Verfassung und des Charismas sowie von Klatsch jeglicher Art rund um die Musiker. Ein *Rezeptionsbezug* liegt vor, wenn die emotionalen Wirkungen der Musik auf den Rezipienten – sei es die innere Ergriffenheit, sei es die motorische Aktivierung (vgl. Appen 2007: 135 ff.) – beschrieben, bestimmte Rezeptionsweisen empfohlen oder die Fans eines Musikers direkt thematisiert werden (van Venrooji/Schmutz 2010: 406).

Wie Tabelle 5 zeigt, enthalten etwa ein Drittel bis die Hälfte aller Rezensionen Bezüge zu diesen vier Dimensionen (n = 922; unter Ausschluss von Kurzrezensionen, die nur wenige Sätze lang sind). Die Zahlen sind aber nur grobe Anhaltspunkte und sollten nicht in eine Rangordnung gebracht werden, da die vier Dimensionen operational jeweils enger oder weiter gefasst werden können. Aussagen wie »Kunstbezüge sind verbreiteter als Unterhaltungsbezüge« sind problematisch,

11 Die auf dieser Basis erzielten Ergebnisse weichen aber nur unwesentlich von den in Abschnitt 5 berichteten Verlaufskurven ab.

**Tabelle 5** Operationalisierung der zentralen Analysedimensionen

| <b>Variable</b>                                | <b>Kategorien</b>   | <b>Häufigkeit (%)</b> |
|--|---|-----------------------|
| <i>Kunstbezüge (mind. ein Aspekt)</i>          |   | 54,5                  |
| r33  | Komposition: Zeitlosigkeit, Langlebigkeit                                 | 5,7                   |
| r36  | Komposition: Konzeptuelle Geschlossenheit als Gesamtkunstwerk             | 15,6                  |
| r68  | Intellektuelles Anspruchsniveau   | 6,4                   |
| r69  | Genialität, Meisterschaft, Kunst  | 9,8                   |
| r91  | Mus. Feld: Originalität, eigener Stil, Abhebung vom Mainstream (synchron) | 17,5                  |
| r92  | Mus. Feld: Innovation, Neuheit, Avantgarde, Experimente (diachron)        | 10,6                  |
| r93  | Mus. Feld: Bewährte Kost, fehlende Originalität/Innovation                | 13,3                  |
| <i>Authentizitätsbezüge (mind. ein Aspekt)</i> |   | 35,1                  |
| r62  | Kreative Individualität, Unabhängigkeit, Selbstbestimmtheit               | 18,5                  |
| r63  | Natürlichkeit im Auftreten, Bodenhaftung                                  | 10,3                  |
| r64  | Musik als wahrhaftiger, persönlicher Ausdruck gelebter Erfahrung          | 10,4                  |
| r65  | Verwurzelung in sozialer Gemeinschaft, Szene oder lokalem Umfeld          | 8,2                   |
| <i>Unterhaltungsbezüge (mind. ein Aspekt)</i>  |   | 31,0                  |
| r71  | Unterhaltsamkeit, Entertainment, Humor, Kurzweil                          | 11,8                  |
| r72  | Spiel mit Images, Symbolen und Inszenierungen                             | 8,2                   |
| r73  | Körperliche Merkmale: Aussehen, Kleidung                                  | 8,0                   |
| r74  | Psychische Konstitution: stabile oder labile Persönlichkeit               | 2,8                   |
| r75  | Charismatische Merkmale: Ausstrahlung, Coolness, Charme                   | 7,3                   |
| r76  | Drogenkonsum des Musikers/der Gruppe                                      | 3,0                   |
| r77  | Skandale und Klatsch rund um den Musiker/die Gruppe                       | 6,0                   |
| <i>Rezeptionsbezüge (mind. ein Aspekt)</i>     |   | 40,2                  |
| r53  | Emotionale Reaktionen beim Rezipienten: Gefühl (innere Bewegung)          | 17,1                  |
| r54  | Emotionale Reaktionen beim Rezipienten: Energie (äußere Bewegung)         | 7,9                   |
| r100   | Bezüge zur vermeintlichen Hörschaft und zu Fans                           | 18,2                  |
| r111   | Funktionalität, Gebrauchswert, Rezeptionshinweise                         | 11,6                  |

weil eine Definition dessen, was zur Kunst bzw. zur Unterhaltung zählt, unterschiedlich eng ausfallen kann. In unserer Analyse stehen vielmehr Entwicklungen über die Zeit und relative Unterschiede zwischen den Zeitschriften im Blickpunkt.

## 5 Ergebnisse der quantitativen Analyse

Bevor wir die Prominenz der Qualitätskriterien im Zeitverlauf untersuchen, erfolgt eine Grundcharakterisierung der untersuchten Magazine anhand der Rezensionen. Zunächst ist festzuhalten, dass alle fünf Zeitschriften vorzugsweise Alben aus einem Marktsegment abseits der größten kommerziellen Erfolge auswählen: Von den rezensierten Alben haben es 87 % nie unter die ersten 100 Plätze der deutschen Verkaufshitparade geschafft. Wie zu erwarten, lässt sich dem *Musikexpress* der Jahre 1971, 1978 und 1985 die stärkste Affinität zu kommerziell erfolgreicher Musik attestieren: Immerhin 20 % der dort besprochenen Alben fanden Eingang in die Charts. Es folgt der *Rolling Stone* mit 16 %.

Der *Musikexpress* unterscheidet sich auch anderweitig vom typischen Rezensionverhalten. Im Großteil der Gesamtstichprobe ist aus den Rezensionstexten eine positive Bewertungstendenz der jeweils besprochenen Platte herauszulesen (vgl. bereits Wyatt/Hull 1989): Dies gilt für 55 % der Alben. In knapp 14 % der Fälle lässt sich der Rezensent sogar zu einer überschwänglichen Würdigung hinreißen. Knapp 10 % der Rezensionen weisen im Gesamturteil eine negative Tendenz auf, 6 % sind Totalverrisse. 8 % sind in nahezu wertneutraler Diktion verfasst und 10 % balancieren positive und negative Aspekte des Albums relativ ausgewogen.<sup>12</sup> Auffällig am *Musikexpress* ist nun, dass klare Verrisse (14 %), negative Tendenzen (15 %), aber auch wertneutrale Besprechungen (15 %) häufiger vorkommen als in den anderen Zeitschriften. Offenbar fühlte sich das generalistisch am Musikgeschehen orientierte Magazin verpflichtet, auch Alben aufzugreifen, die es seinen Lesern nicht empfehlen konnte.

Generell gilt aber für alle Zeitschriften, dass das Rezensionsurteil und der (spätere) Chart-Erfolg kaum miteinander zusammenhängen: Kodiert man das Rezensionsurteil fünfstufig und dichotomisiert man den Chart-Einstieg (ja/nein), so beträgt Kendall's Tau-b  $-0.06$ . Je nach Magazin schwankt dieser Wert zwischen  $-0.12$  (*Sounds*) und  $-0.01$  (*Rolling Stone*).<sup>13</sup> Die meist im Veröffentlichungsmonat

- 12 Von einer überschwänglichen Würdigung bzw. einem klaren Verriss wird nur bei sehr deutlich positiven bzw. negativen Werturteilen gesprochen. Ein solches liegt vor, wenn entweder ein stark wertendes Gesamtresümee gezogen wird oder wenn sich eine größere Zahl klar positiver bzw. negativer Attribute additiv verstärkt.
- 13 Tau-b ist eine Maßzahl für die Zusammenhangsstärke zwischen zwei ordinal skalierten Variablen, die zwischen +1 (perfekter positiver Zusammenhang) und -1 (perfekter negativer

eines Albums erscheinenden Rezensionen haben also keinerlei prädiktive Aussagekraft für den Verkaufserfolg. Umgekehrt lässt sich nicht davon sprechen, dass die antizipierbare Popularität beim Publikum die Journalisten gar zu negativen Kritiken veranlassen würde. Wenn Bourdieus (1983, 1999) Einschätzung zutrifft, dass im Subfeld der eingeschränkten Produktion eine dem Subfeld der Massenproduktion entgegengesetzte Bewertungslogik vorherrscht, dann muss die professionelle Musikkritik *zwischen* diesen Subfeldern lokalisiert werden: Es gibt gleichermaßen Beispiele für Übereinstimmungen wie für Divergenzen zwischen dem Kritiker- und dem Publikumsgeschmack.

Dass die Musikzeitschriften bei allen Ähnlichkeiten eigene redaktionelle Linien haben, wird an den Musikgenres der besprochenen Platten deutlich.<sup>14</sup> Zwar bildet Rockmusik den klaren Schwerpunkt in *Musikexpress* wie auch *Sounds*: 49 bzw. 57 % der Alben lassen sich diesem Genre zuordnen. Jedoch bespricht der *Musikexpress* fast doppelt so viele Popalben (20 vs. 11 %), während die *Sounds* ihrer Jazz-Tradition in einem gewissen Maße treu bleibt (11 vs. 3 %). Schwarze Musikgenres wie Blues, Soul und Funk sind im *Musikexpress* etwas häufiger vertreten (18 vs. 14 %). Entgegen unserer Erwartung bespricht *Sounds* im September und Oktober 1978 nur ein Punk-Album (*Can't stand the Rezillos* von The Rezillos), sodass bei der Albumauswahl von einer Punk-Explosion nicht die Rede sein kann. Obwohl der Stilwandel der Musik eine allgemeine Verschiebung der Genreschwerpunkte in den 1990er und 2000er Jahren erwarten lässt, ist das Profil des *Rolling Stone* nahezu identisch mit dem von *Musikexpress* und *Sounds* in den 1970er und 1980er Jahren: 46 % Rock, 20 % Pop und 14 % Blues, R 'n' B, Soul, Funk und Gospel. Dies bestätigt unsere Einschätzung der Selbstverortung des Magazins in der Tradition der Rockmusik. Im Gegensatz dazu greifen *Spex* und *Intro* neuere Strömungen stärker auf: Elektronische Musik (25 bzw. 20 %) und Hip Hop (11 bzw. 10 %) kommen hier nahezu gleichberechtigt mit Rock (27 bzw. 30 %) und Pop (15 bzw. 17 %) vor, während sie im *Rolling Stone* kaum berücksichtigt werden.

---

Zusammenhang) variiert. Ein Wert von 0 bedeutet, dass zwei Variablen nicht systematisch miteinander variieren.

- 14 Musikgenres weisen wir den Alben in einem zweistufigen Vorgehen zu. Bei der Dateneingabe wurden alle in den Rezensionen vorkommenden Genrezuschreibungen offen übernommen. Sie wurden im Nachhinein auf der Basis einer Klassifikation mit 86 Musikgenres kodiert. Nannte der Rezensent mehrere Genres, wurden diese nach absteigender Zentralität geordnet. Wir klassifizieren ein Album hier nach dem zentralen Genre. Fand in der Rezension keine Genrezuordnung statt – dies betrifft knapp ein Drittel der Fälle –, zogen wir wikipedia.org (deutsche und englische Version) und andere Websites heran, um ein (grobes) Genre zuzuweisen. Unsere komprimierte Genreklassifikation unterscheidet Pop, Rock, Punk, Metal, Black Music (allgemein), Jazz, Hip Hop, Latin, elektronische Musik und sonstige Genres.

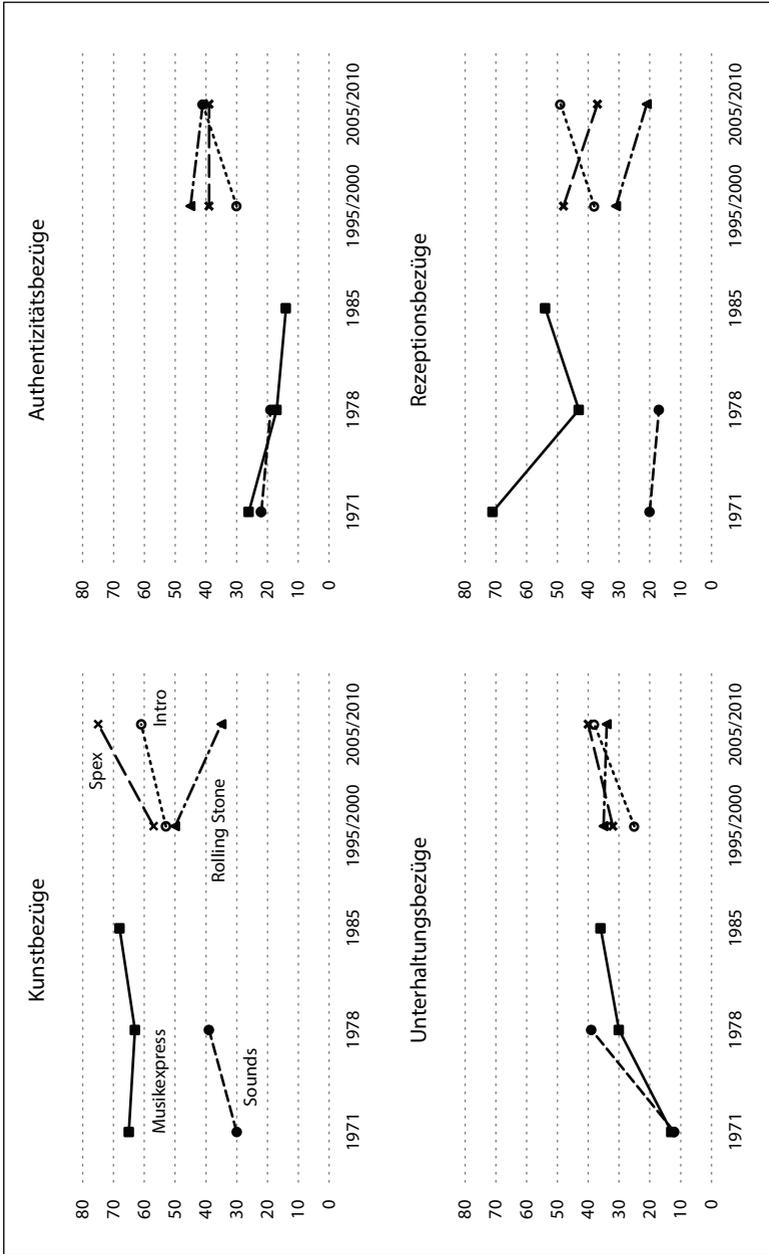
Bestimmte Besprechungsstandards etablierten sich in der Frühphase der professionellen Rock- und Popkritik und blieben seither relativ stabil. Betrachten wir unsere acht Oberkategorien der Qualitätskriterien, so ist es generell sehr verbreitet, das rezensierte Album in das *musikalische Feld* einzuordnen, also Vergleiche mit anderen Musikern und Bands anzustellen («klingt wie ...», «klingt anders als ...») und dabei Fragen der Originalität und Innovation zu diskutieren. Dies geschieht in 82 % der Besprechungen des Gesamtsamples.<sup>15</sup> Ebenfalls geläufig ist die Einordnung in die *künstlerische Biographie*, indem die Kontinuität bzw. Weiterentwicklung im Vergleich zu früheren Alben thematisiert wird (62 %). An den Songs selbst werden oft Fragen der *Komposition* (75 %), das heißt der musikalischen Konzeption des Werkes (z. B. Instrumentierung, Melodik, stilistische Vielfalt), und der *Interpretation* (76 %), das heißt der praktischen Ausführung dieser Ideen (z. B. Instrumenten- und Gesangsbeherrschung, Klangbild/Sound), diskutiert. Seltener kommen inhaltliche und lyrische *Qualitäten der Texte* zur Sprache (39 %). *Emotionale Qualitäten* können sich auf die Musik selbst, auf den Ausdruck der Musiker oder auf die Reaktionen beim Hören der Musik beziehen und werden in 45 % der Kritiken angesprochen. Wichtiger sind Aspekte der *Persönlichkeit* der Musiker (70 %), etwa ihr Umgang mit Erfolg, ihre kreative Individualität, Authentizität, politisch-ethische Haltung oder körperliche Inszenierung.

Gleichwohl gibt es einzelne zeitliche Verschiebungen. So wurden Songtexte in *Musikexpress* und *Sounds* der 1970er und 1980er Jahre wenig thematisiert (28 bzw. 20 %). Stattdessen wurde ein enormes Gewicht auf die Auseinandersetzung mit interpretatorischen Qualitäten gelegt (91 bzw. 84 %), vor allem im Hinblick auf die Ausführung des Instrumentalspiels. Der *Musikexpress* hob sich mit einer wesentlich breiteren Thematisierung emotionaler Merkmale (55 %) von *Sounds* ab, wo diese Kategorie kaum vorkam (15 %). Auch Persönlichkeitsmerkmale der Musiker (61 %) und die Einordnung ins musikalische Feld (66 %) traten in *Sounds* gegenüber Kompositions- und Interpretationsfragen in den Hintergrund. Die drei jüngeren Magazine unterscheiden sich in ihren Profilen entlang der Oberkategorien nicht stark. Lediglich der *Rolling Stone* fällt dadurch auf, dass er persönliche Qualitäten (77 %) und biographische Aspekte (71 %) zusammen mit den Songtexten (51 %) etwas häufiger aufgreift. Auch in *Spex* findet man eine erhöhte Beschäftigung mit Songtexten (50 %).

Wenden wir uns der Entwicklung der vier Rezensionsdimensionen über die Zeit zu, zeigen sich einige überraschende Befunde. Da unsere Aufmerksamkeit den längerfristigen Veränderungen gilt, fassen wir die Zeitschriftenjahrgänge 1995/2000 sowie 2005/2010 zur Vereinfachung zusammen. Wie Abbildung 1 zu entneh-

15 In allen folgenden Analysen schließen wir Kurzrezensionen, die nur aus wenigen Sätzen bestehen, aus (18,5 % des Samples).

Abbildung 1 Anteile von Rezensionen mit vier Kategorien inhaltlicher Bezüge

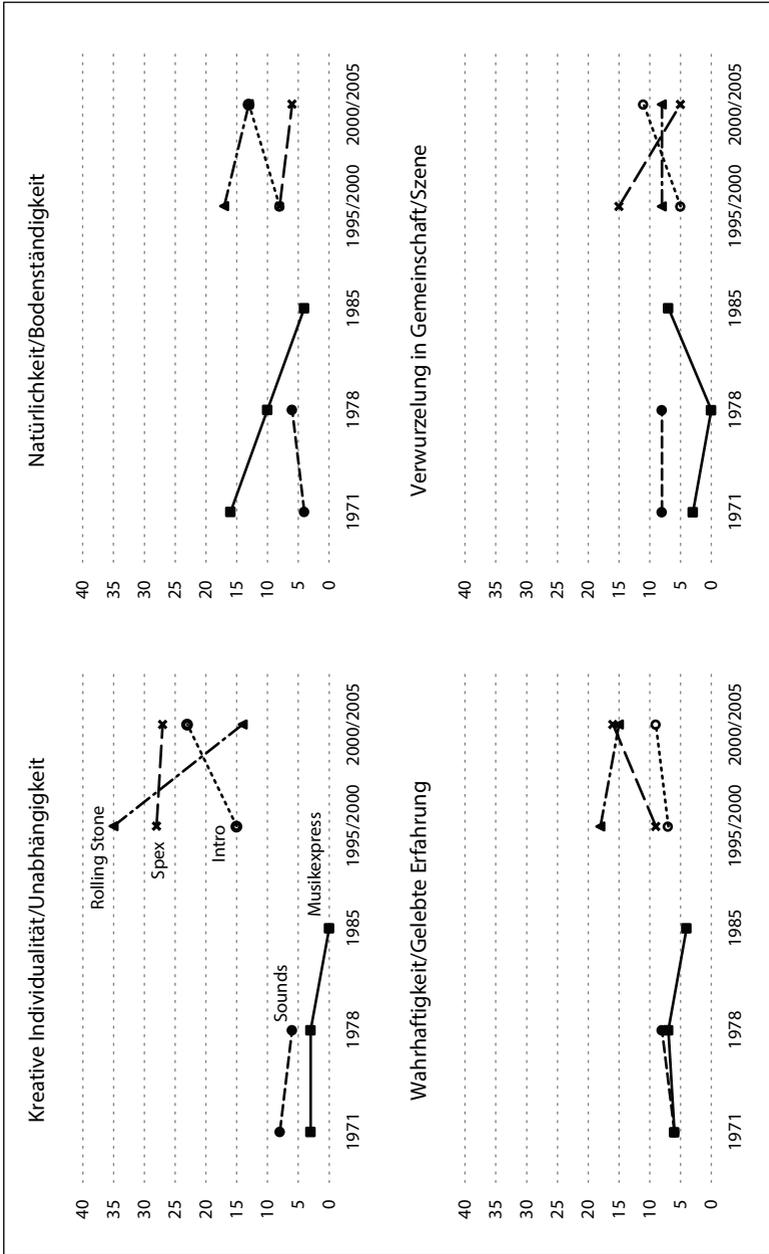


men ist, waren Kunstbezüge in der formativ-konsolidierenden Phase der Musikkritik in den Magazinen sehr unterschiedlich ausgeprägt. Entgegen Hypothese 1a besprach der *Musikexpress* neue Platten stärker anhand einschlägiger Kriterien der traditionellen Kunstkritik als *Sounds*. Er griff auch häufiger auf solche Kriterien zurück, als es Ende der 1990er Jahre in *Spex*, *Intro* und *Rolling Stone* üblich war – ein Beleg für die Relevanz etablierter Diskurskategorien zur Legitimierung der populären Musik und der Musikkritik selbst (Regev 1994). Der *Musikexpress* verband damit, wie vermutet (Hypothese 2), eine hohe Nutzerorientierung: Gerade im Jahr 1971 waren in den Rezensionen viele Bezüge zur potentiellen Hörerschaft eines Albums zu finden und es wurden die Gefühle angesprochen, die das Musikhören auslöst. Auch dies war für *Sounds* weitaus weniger typisch. Wie in Hypothese 1b erwartet, nahmen die Unterhaltungsbezüge im *Musikexpress* im Laufe der Zeit stetig zu, jedoch nicht erst nach der Fusion mit *Sounds* 1983, sondern bereits 1978. Mit dem Bedeutungsgewinn von Unterhaltungselementen ging kein Rückgang der Hochkulturbezüge einher. Vielmehr koexistierten beide Beurteilungsdimensionen – und dies gilt auch für die gegenwärtig einflussreichen Musikmagazine.

Betrachtet man den Verlauf der Linien in den 1970er und 1980er Jahren, so verbinden sich mit der Punk-Ära am ehesten ein Anstieg der Unterhaltungsorientierung und ein Rückgang von Rezeptionsbezügen. Was im Widerspruch zu Hypothese 3a nicht sichtbar wird, ist ein Bedeutungsgewinn des Authentizitätsdiskurses. Und anders als in Hypothese 3b erwartet, sind entsprechende Bezüge in *Sounds* nicht relevanter als im *Musikexpress*. In beiden Zeitschriften findet man in den 1970er Jahren in rund 15 bis 25 % der Rezensionen derartige Referenzen. Dies sind deutlich geringere Anteilswerte, als man sie in *Rolling Stone*, *Spex* und *Intro* seit den 1990er Jahren findet, wo sie bei ungefähr 40 % liegen. Die Authentizität von Musikern ist offenbar ein Wert, der sich erst mit der nachhaltigen Etablierung und Kommerzialisierung der Rock- und Popmusik auf breiter Front durchsetzte.

Seit den 1990er Jahren ist, anders als in Hypothese 4 erwartet, kein weiterer Anstieg der Unterhaltungsorientierung in den Rezensionen prominenter Musikmagazine zu beobachten. Vielmehr stabilisieren sich die Anteilswerte seit Ende der 1970er Jahre bei 30 bis 40 %. Eine Ausdifferenzierung der Musikkritik ergibt sich in jüngerer Zeit am stärksten für die Kunstbezüge: Diese sind, im Einklang mit Hypothese 5a, in *Spex* am häufigsten zu finden und nehmen dort – wie auch in *Intro* – tendenziell zu. Dagegen ist die Kunstorientierung der Rezensionen im *Rolling Stone* leicht rückläufig. Stärker differenziert sind zudem die Rezeptionsbezüge: Während *Intro* zunehmend die Hörer und Fans direkt adressiert (Hypothese 5b), geschieht dies in *Spex* und *Rolling Stone* in abnehmendem Maße. Der *Rolling Stone* hält dafür Authentizitätsmaßstäbe etwas stärker hoch als die anderen beiden Magazine (Hypothese 5c). Doch muss man zugleich feststellen, dass sich die drei Zeitschriften in mancher Hinsicht ähnlicher werden, nämlich in der

Abbildung 2 Anteile von Rezensionen mit vier Kategorien von Authentizitätsbezügen



Heranziehung von Authentizitäts- und Unterhaltungskriterien. Dass sich Musikmagazine – wie in Hypothese 5 postuliert – gemäß ihrer redaktionellen Linie zunehmend voneinander unterscheiden, lässt sich zumindest im Kernsegment der Musikkritik nicht eindeutig feststellen. Im Very-Special-Interest-Segment des Musikjournalismus mag dies eher zutreffen.

Da die Authentizität der Musiker als genuines Diskursmerkmal der Rock- und Popkritik gilt und sich über die Zeit im Rezensionsverhalten immer stärker niederschlug, werfen wir einen genaueren Blick auf die vier Kategorien von Authentizitätsbezügen. In Abbildung 2 wird deutlich, dass es im Wesentlichen der Diskurs um die kreative Individualität im künstlerischen Schaffen und die Autonomie gegenüber der Musikindustrie ist, der in den 1990er Jahren einen massiven Bedeutungsanstieg erfuhr. In *Sounds* und *Musikexpress* kam dieser Aspekt nur in rund 5 % der Rezensionen vor, während er in 15 bis 35 % der Rezensionen der drei neueren Magazine angesprochen wurde. Im *Musikexpress* wurde Authentizität zunächst stärker im Sinne des natürlichen und bodenständigen Auftretens der Musiker thematisiert, doch diese Auslegung verlor später an Relevanz. Sie war aber auch in den 1990er Jahren, insbesondere beim *Rolling Stone*, präsent. Eine weitere Dimension von Authentizität, die im Zeitverlauf wichtiger wurde, bezieht sich auf die aufrichtige Verarbeitung der Lebenserfahrungen der Musiker in ihrer Musik. Authentizität im Sinne der Gemeinschafts- oder Szeneverwurzelung unterlag hingegen keiner klaren historischen Veränderung. Insgesamt ist festzuhalten, dass der in Abbildung 1 diagnostizierte Anstieg der Authentizitätsbezüge seit den 1990er Jahren primär vom Diskurs um die kreative Selbstbestimmtheit und Autonomie der Musiker getragen wird.

---

## 6 Qualitative Vertiefung

Um die quantitativen Befunde weiter zu fundieren und an Beispielen zu veranschaulichen, unterziehen wir ausgewählte Rezensionen einer qualitativen Analyse.<sup>16</sup> Zum Zweck direkter intermedialer Vergleiche wählen wir Alben aus, die zeitgleich in mehreren Magazinen besprochen wurden, zunächst für das Jahr 1971, dann für 2005.

Jeweils im Aprilheft des Jahres 1971 wurde in *Musikexpress* und *Sounds* das zweite Album (*Death Walks Behind You*) der 1969 gegründeten Progressive-Rock-

---

16 Es geht uns hier um eine Illustration der bisherigen Darstellung an Einzelfällen, nicht um eine wechselseitige Validierung des quantitativen und qualitativen Methodeneinsatzes (vgl. Kelle/Erzberger 1999). Dazu müsste die qualitative Analyse auf eine größere Anzahl systematisch ausgewählter Rezensionen ausgedehnt werden.

Band Atomic Rooster rezensiert. Der nüchterne Tonfall im *Musikexpress* ist typisch für Rezensionen der frühen Jahre in diesem Magazin. Die Plattenbesprechung von Charles Zander-Dürr beginnt wie folgt:

»Atomic Rooster hat, wenn man sich die neueste LP des Londoner Trios anhört, trotz neuer Besetzung nichts von dem früheren Geist eingebüsst. Dass man etwas kommerzieller geworden ist, sollte einen nicht davon abhalten, sich diese LP [...] anzuhören. Von den 8 Tracks gehen 4 1/2 auf das Konto des Organisten Vincent Crane und 3 1/2 hat der neue Gitarrist John Cann geschrieben. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger beteiligt John sich kreativ an der Entwicklung dieser Gruppe – und das stellt man fest.«

Eingangs wird kurz der Topos der Kommerzialisierung angesprochen, der auch damals schon problematisiert wurde. Doch schnell wird dazu übergeleitet, wer die Songs komponiert hat, und es wird hervorgehoben, dass der Bandleader durch den neuen Gitarristen »kreativ« unterstützt wird. Die Kreativität und die »Entwicklung« der Band werden jedoch nicht abstrakt reflektiert. Stattdessen besteht der Rest der Rezension aus einer sachlichen Analyse der Mehrzahl der Stücke, angereichert um knappe Hintergrundinformationen zur Entstehung einzelner Songs.

»Hinter dir geht der Tod«, die Titelmelodie dieses Albums, ist eine Gemeinschaftsproduktion von Crane/Cann. [...] Die Eröffnung basiert auf Improvisation und hat, wenn man Vincent glauben darf, Nerven gekostet. Piano und Orgel wechseln sich in schneller Folge ab, so dass ein ungeheurer Drive entsteht. ›Tomorrow night‹ hat sich in der Zwischenzeit schon als Song herauskristallisiert, den man auf der Strasse pfeift. [...] Dass man den Drummer nicht zu kurz kommen lässt, beweist der letzte Titel der LP ›Gershatzer‹, den Vincent Crane komponiert hat. Hier bietet er Paul Hammond die Möglichkeit, seine Fähigkeiten als Drummer unter Beweis zu stellen. Viele werden sicherlich damit einverstanden sein, wenn ich sage, dass es eines der differenziertesten Solis ist, die es auf Platte zu hören gibt. Jedoch sei dazu gesagt, dass erst die experimentelle Linie, die Vincent auf Orgel und Piano verfolgt, Paul die Möglichkeit gibt, so einzuhaken, wie er dann auch schließlich zu hören ist. [...]«

Neben den Verantwortlichkeiten für die Komposition wird auf die Instrumentierung und die durch das Instrumentalspiel erzeugten Wirkungen (»Drive«) abgehoben, ohne dass die Techniken der Sounderzeugung sonderlich fachkundig benannt würden. Dafür dass es sich um eines der »differenziertesten« Drum-Soli handelt, wirkt die Darstellung des Rezensenten recht holprig. Das Verständnis von Rockmusik als ernstzunehmender Kunst wird neben der Sachlichkeit im Sprachduktus dadurch unterstrichen, dass die der Kunstmusik entlehnte Trennung von Komposition und Interpretation dominiert und dazu beiträgt, Fragen der Au-

torschaft und Kreativität zu klären. Die Publikumsorientierung des Rezensenten wird am versuchten Schulterchluss mit der Leserschaft (»viele werden damit einverstanden sein«) und am Verweis auf die Popularität einzelner Lieder (»Song, den man auf der Straße pfeift«) erkennbar.

Die Rezension in *Sounds* ist kürzer, geht über die einzelnen Stücke hinweg und ordnet das Album in souveräner Geste ein. Hier die komplette Rezension:

»Rock-Trio-Improvisationen aus der Cream-Schule. Pianist und Organist Vincent Crane ist der einzige, der von der ursprünglichen Atomic Rooster-Besetzung übriggeblieben ist. Bassist und Gitarrist John Cann – früher bei Andromeda – bringt die neue Stilrichtung in die Gruppe: weg vom Jazz, hin zu langen Improvisationen über einem streng gegliederten Background und unterbrochen von aufgeschriebenen Teilen. Der neue Drummer Paul Hammond bringt wenig Aufregendes. Wenn man einmal von zwei Allerweltsstücken absieht, ragt diese LP wohltuend aus der Masse der englischen Fließbandfabrikation heraus.«

Neben der Beschreibung der Zusammensetzung der Band und des Grundarrangements der Musik finden sich zwei aus dem Kunstdiskurs bekannte Qualitätskriterien, nämlich Perspektiven der Entwicklung der Band (»neue Stilrichtung«) und der Originalität der Musik (»ragt aus der Masse heraus«). Während die im *Musik-express* 1971 anzutreffenden Rezensionen recht einheitlich dem Schema songbezogener Analyse folgen, ist denjenigen in *Sounds* oft ein subjektiver Anstrich der Rezensenten zu eigen. Sie lassen sich schwieriger auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Stilistisch wirkt die *Sounds* daher progressiver und wegweisend für den Tonfall neuerer Rezensionen.

Für die jüngere Vergangenheit wenden wir uns beispielhaft dem zweiten Album (*You Could Have It So Much Better*) der britischen Indie-Rockband Franz Ferdinand zu, das von *Spex*, *Rolling Stone* und *Intro* im Oktober 2005 besprochen wurde. Auffällig ist an allen drei Rezensionen, dass zunächst ausführlich der Erfolg des Debütalbums von 2004 reflektiert wird, und zwar erstreckt sich dieser Teil über drei Viertel (*Spex*), die Hälfte (*Intro*) bzw. ein Viertel (*Rolling Stone*) des gesamten Textes. In der *Spex* liest sich die Hinführung auf die aktuelle Platte folgendermaßen:

»Um diese Platte verstehen zu können, muss man erstmal anderthalb Jahre zurückgehen, an den Anfang also, ans Debüt und dessen Erfolg. Mehr als eine Million Mal verkauft, trotz oder genau wegen Indie ist eigentlich egal, denn das ist schon lange kein ästhetisches Kriterium mehr für Popmusik. Erstaunlich am Erfolg von Franz Ferdinand ist [...] nicht das ökonomische Wie, sondern das künstlerische Womit. Denn zunächst einmal war da ja diese offensichtliche und eigentlich schlecht verkäufliche Artiness,

mit der das Auftreten der Band imprägniert schien, musikalisch, textlich, visuell. Die Videos, die Klamotten, das Deutschgequassel, vor allem aber der Gesang Alex Kapranos', der so dezidiert antiauthentisch, antirockistisch phrasierte und damit die fraglos vorhandene Unmittelbarkeit in den Texten durch die bloße Betonung schon wieder relativierte. Und doch wurden Franz Ferdinand in der Post-Strokes-Phase der Debütanten-Hypes der erste tatsächliche so genannte Verkaufsschlag [...]. Wenn also alle üblichen Begründungen ausscheiden, kann es dafür eigentlich nur eine innermusikalische geben. Die nun liegt bei Franz Ferdinand selbstverständlich nicht in einer hergebrachten instrumentellen Virtuosität. Sondern in der Kunstfertigkeit der Arrangements, in den unkonventionellen Tempowechseln, der Catchiness einzelner Kurzmelodien, der Doppelt- und Dreifachbetonung von Phrasen durch Gitarre, Bass, Schlagzeug. [...] Und genau wegen dieser Fähigkeit respektive dieses eher handwerklich fundierten Konzepts konnte die zweite Platte nur so werden, wie sie jetzt ist.«

Während der kommerzielle Erfolg in der zitierten *Musikexpress*-Rezension als Problemfeld der Rockmusik nur kurz angerissen wird, dient er hier als Aufhänger für eine längere Betrachtung. Der Autor, Dirk Peitz, beschäftigt sich mit der Frage, warum Franz Ferdinand trotz ihres künstlerischen Auftretens (»Artiness«) ökonomisch so erfolgreich sein konnten, und findet die Antwort nicht in der »instrumentellen Virtuosität«, sondern in originellen Kompositionsideen. Hierin macht er die überdauernde Qualität der Band aus. In der Konsequenz wird das Nachfolalbum als »gute Fortsetzung« gesehen, es sei aber nicht »brillant«. Über einzelne Songs des neuen Albums wird kein Wort verloren. Anders als in den Rezensionen der frühen 1970er Jahre wird reflektiert, ob die Band (anti)authentisch sei und welchen Beitrag derartige Qualitäten für den Erfolg hätten (»trotz oder genau wegen Indie«). Thematisiert werden auch visuelle Aspekte, etwa die »Videos« und »Klamotten«. Und schließlich gerät die – hier verkürzt wiedergegebene – Einordnung ins musikalische Feld breiter als in älteren Rezensionen, in denen man sich etwa mit dem Verweis auf die »Cream-Schule« begnügte. In der *Spex*-Rezension greifen also Kunst-, Authentizitäts- und Unterhaltungsbezüge ineinander.

Christian Kahrman macht in *Intro* die Originalität, die Wucht und den Witz des Debütalbums von Franz Ferdinand zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen zum Nachfolger *You Could Have It So Much Better*:

»Und ein so geil angeberischer Sound wie darauf zu finden war... Solche Hymnen voller Todesverachtung gegen das omnipräsent Banale im Pop, soviel Witz und Esprit [...].«

Er führt den eigentlichen Erfolg der Band dann aber auf die unermüdliche Promotion des Bandmanagements zurück, das große internationale Tourneen und zahl-

reiche Medienauftritte organisiert und die Band dazu stilisiert habe, »den Rock für eine ganze Generation gerettet zu haben«. Sie habe eine »Follow-up-Welle« losgetreten, im Zuge derer »alle coolen und halbcoolen Penner mit Lotterstyle und 80s-New-Wave-Attitüde« versucht hätten, die nächsten Franz Ferdinand zu sein, was wiederum deren Legendenstatus befördert habe. Das besprochene Album wird danach zum Debüt in Relation gesetzt:

»Der Sound ist nach wie vor sehr präsent und frisch und so freut man sich über ein klassisches Sequel des Mega-Vorgängers. Überall Off-Beat-Alarm, hittiges Ambiente und eine staubtrockene Hektik, die auch Devo zu Ehren gereichen würde.«

Mit groben Pinselstrichen wird hier der Basissound der Band charakterisiert. Doch letztlich baut der Rezensent darauf, dass der kundige Leser sich vorstellen kann, wie die Fortschreibung des Debütalbums klingen mag. Hinzu kommt die symbolische Weihung durch den Verweis auf die kanonisierte 1980er New-Wave-Band Devo. Danach werden drei Lieder in Kürze und ohne tiefere Analyse gewürdigt. Statt des analytischen Zugriffs, der sich in der *Spex* zumindest andeutet, gleicht die Besprechung in der *Intro* vom Jargon her einem saloppen Partygespräch unter Musikbegeisterten.

Im *Rolling Stone* rückt Joachim Hentschel den Rezeptionsaspekt als Erklärung für den Erfolg der Band in den Vordergrund und beschwört die »Lebenslust und soziale Energie«, die ihre Konzerte auslösten: »Musik, die man nicht allein hören soll.« Die Auseinandersetzung mit dem Album selbst erinnert ein wenig an die Manier des frühen *Musikexpress*. Beschrieben werden die Komposition, Instrumentierung und Interpretation ausgewählter Songs, jedoch in auffällig metaphorischer Weise:

»Walk Away«, das wie am Klavier komponiert klingt, als sei plötzlich im White Russian die Milch sauer geworden.«

»Eine Beat-Ballade wie ein zerbrechlicher Schokoladenkeks, mit Tamburin, Akustikgitarre, trotzdem mit einem Band-typischen großer-böser-Wolf-Riff.«

»Do You Want To« ist ein Starkstrom-gebürsteter Tanz-Klassiker.«

»Diese Lieder werfen sich einem mit angefeuchteten Lippen an den Hals, und sagen dann, wenn man zugreifen will: Pfoten weg!«

Die eingangs erwähnte Schwierigkeit, Musik in Worte zu fassen, wird hier durch Rückgriff auf Assoziationen zu bewältigen versucht, die mehr Unterhaltungs- als

Informationswert haben. Dennoch wird im *Rolling Stone* ein engerer Bezug zum musikalischen Material gesucht als in den anderen beiden Magazinen.

Im Vergleich der Jahre 1971 und 2005 gewinnt man generell den Eindruck, dass heute mit größerer Lässigkeit rezensiert wird. Neue Alben werden dem Leser weniger am musikalischen Material ›erklärt‹, sondern in ihrem Sound abstrakter oder metaphorischer umrissen und feldspezifisch breiter eingeordnet. Möglich ist dies vor dem Hintergrund der vollzogenen Etablierung und Legitimierung der Pop- und Rockmusik in der Gesellschaft und eines breiten Fundus kanonisierter Stilrichtungen, Bands und Alben, die als Referenzrahmen einsetzbar sind. Deutlich werden aber auch Rezensionsstandards, etwa die Betrachtung kompositorischer und interpretatorischer Merkmale und die Einordnung eines Albums in die künstlerische Biographie und das musikalische Feld, die unter der Oberfläche einer gewandelten Diskursästhetik über die Zeit hinweg relativ konstant geblieben sind.

---

## 7 Zusammenfassung und Diskussion

Wir haben uns mit der Frage beschäftigt, wie sich die von professionellen Musikkritikern in führenden deutschen Musikmagazinen verwendeten Qualitätskriterien zur Beurteilung populärer Musik von der formativen Phase der Rock- und Popkritik Anfang der 1970er Jahre bis zur Gegenwart entwickelt haben. Ein wichtiges Ergebnis lautet, dass es eine über die Zeit relativ stabile Grundpraxis des Rezensierens gibt, bei der neue Alben auf ihre kompositorischen und interpretatorischen Qualitäten hin besprochen und nach Kriterien der Originalität und Innovation in das musikalische Feld sowie nach Kriterien der musikalischen Reifung und Entwicklung in die Künstlerbiographie eingeordnet werden. Hinzu kommen Aspekte der Musikerpersönlichkeit, etwa der schöpferischen Autonomie, der Authentizität und der Inszenierungsstile, die die Rezensenten häufig thematisieren. Emotionale Qualitäten und Aspekte der Songtexte kommen seltener vor, auch wenn letztere in jüngerer Zeit stärker aufgegriffen werden als in der Frühphase der Musikkritik.

Wie von verschiedenen Autoren betont (z. B. Regev 1994), erweisen sich Kunstkriterien in der formativ-konsolidierenden Phase der Musikkritik als sehr wichtig für die öffentliche Legitimierung der Rock- und Popmusik wie auch der Musikjournalisten selbst – gerade in einem Land wie Deutschland mit seinem stratifizierten Bildungssystem und bürgerlichen Kulturverständnis (van Venrooij/Schmutz 2010). Zumindest findet sich eine solche Hochkulturausrichtung in den Rezensionen des *Musikexpress*, weniger in denen der *Sounds*. Kombiniert wird sie beim *Musikexpress* mit einer Rezeptionsorientierung, die auf die musikalisch aus-

gelösten Gefühle und die Funktionen der Musik für die Rezipienten in ihren Gebrauchskontexten abhebt. Die Punk- und New-Wave-Ära hat zumindest in den Rezensionen keine deutlichen Erschütterungen ausgelöst, wenn man von den Unterhaltungsaspekten absieht, die im Verlauf der 1970er Jahre in den Albumbesprechungen an Bedeutung gewinnen. Anders als erwartet, entfaltet sich der Authentizitätsdiskurs dagegen erst später in größerem Umfang, nämlich mit fortschreitender Kommerzialisierung und Differenzierung des Musikmarktes in den 1990er Jahren. Der verschärfte intermediale Wettbewerb hat im Segment genreübergreifender, meinungsbildender Magazine auf der Rezensionsebene nur begrenzt eine Unterscheidung nach redaktionellen Linien herbeigeführt. Zwar positioniert sich der *Rolling Stone* bei der Auswahl seiner Platten genuin in der Tradition der Rockmusik, während sich *Spex* und *Intro* stark für neuere Genres wie Hip Hop und elektronische Musik öffnen, doch divergieren die Qualitätskriterien nur graduell: In allen Magazinen werden in nennenswertem Umfang Kunst-, Authentizitäts-, Unterhaltungs- und Rezeptionsbezüge hergestellt.

In Anbetracht unserer Ergebnisse ist die verbreitete Auffassung in Zweifel zu ziehen, dass populäre Musik von professionellen Kritikern nach Kriterien einer genuin ›populären Ästhetik‹ besprochen wird, die sich vom Hochkulturdiskurs im Feld der klassischen Künste grundlegend unterscheidet (van Venrooij/Schmutz 2010). Zwar könnten verbindliche Aussagen darüber nur getroffen werden, wenn man unser Kategoriensystem in ähnlicher Weise auf ein Sample von Besprechungen klassischer Konzertaufnahmen anwenden würde. Doch bereits in der vorliegenden Studie ist die historische Persistenz von Kunstkategorien im Rock- und Popdiskurs auffällig. Hinzu kommt, dass wir einzelne Qualitätsmerkmale operational dem Authentizitäts- bzw. Rezeptionsdiskurs zugeschlagen haben, die im Diskurs der klassischen Künste auch präsent sind, etwa Bezüge zur kreativen Autonomie der Schöpfer von Kunst (Authentizität) und Bezüge zu den durch Kunstgenuss ausgelösten emotionalen Reaktionen (Rezeption). Es scheint, dass die Rock- und Popkritik, gemessen an ihren zentralen Bewertungsstandards, kein Feld ist, das dem Feld klassischer Musik diametral gegenübersteht, sondern dass die Produkte auch hier vornehmlich als Kunst wahrgenommen werden.

Eine abschließende Bemerkung gilt unserer Forschungsmethodik. Quantitative Inhaltsanalysen mit einem derart differenzierten Kategorienschema, wie wir es verwenden, kommen bisher in der Forschung zu Qualitätskriterien in den Künsten kaum vor (vgl. aber van Venrooij/Schmutz 2010; Janssen et al. 2011). Von Appen (2007) hat aus methodischen Erwägungen Abstand davon genommen, sich dem teilweise opaken und metaphorischen Diskurs der professionellen Musikkritik zu widmen, und hat stattdessen Kundenrezensionen analysiert. Zweifellos sind die Reliabilitätsprobleme quantitativer Inhaltsanalysen in diesem Feld ernstzunehmen. Wir halten es aber für unangebracht, die erzielten Ergebnisse, die eini-

gen aus der qualitativ-historischen Forschung abgeleiteten Hypothesen widersprechen, allein aus methodischen Gründen in Zweifel zu ziehen. Aus unserer Sicht unterliegen qualitative Interpretationen der Musikkritik ähnlichen Reliabilitätsproblemen, ohne dass diese normalerweise transparent gemacht würden. Überdies neigen qualitative Studien bei historischen oder intermedialen Vergleichen dazu, Differenz zu überzeichnen und Ähnlichkeit auszublenden – wenn etwa der Wandel der Musikkritik primär an herausragenden Kritikerpersönlichkeiten festgemacht wird (Lindberg et al. 2005) oder wenn genrespezifische Diskurse eher auf Unterschiede als auf Gemeinsamkeiten untersucht werden (Diaz-Bone 2002). Wir verstehen unseren primär quantitativen Zugang zur Musikkritik mindestens als Korrektiv solcher Studien. Insgesamt sind aber unsere Bemühungen genauso wie die angeführten Studien nur als erste Schritte in einem wenig erschlossenen Terrain zu sehen, das multimethodischer Forschungsanstrengungen bedarf.

---

## Literatur

- Appen, Ralf von (2007): *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, Bielefeld: transcript.
- Appen, Ralf von (2013): *Schein oder Nicht-Schein? Zur Inszenierung von Authentizität auf der Bühne*, in: Helms, Dietrich und Thomas Phleps (Hg.): *Ware Inszenierungen*, Bielefeld: transcript, S. 41–69.
- Appen, Ralf von (2014): *Popmusik als Kunst*, in: Appen, Ralf von, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber: Laaber, S. 123–140.
- Appen, Ralf von und André Doehring (2000): *Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik – oder: Warum ›Sgt. Pepper‹? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er-Listen*, in: Rösing, Helmut (Hg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs*, Karben: CODA, S. 229–249.
- Atton, Chris (2009): *Writing about Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism*, in: *Popular Music*, Jg. 28, H. 1, S. 53–67.
- Bourdieu, Pierre (1983): *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, in: *Poetics*, Jg. 12, H. 4/5, S. 311–356.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Conner, Thomas und Steve Jones (2014): *Art to Commerce: The Trajectory of Popular Music Criticism*, in: *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* Jg. 4, H. 2, S. 7–23.
- Debendetti, Stéphane (2006): *The Role of the Media Critics in the Cultural Industries*, in: *International Journal of Arts Management*, Jg. 8, H. 3, S. 30–42.
- Diaz-Bone, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen: Leske + Budrich.

- Doehring, André (2011): *Musikkommunikatoren. Berufsrollen, Organisationsstrukturen und Handlungsspielräume im Popmusikjournalismus*, Bielefeld: transcript.
- Doehring, André (2014): *Popmusikjournalismus*, in: Appen, Ralf von, Nils Grosch und Martin Pfeleiderer (Hg.): *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*, Laaber: Laaber, S. 103–112.
- Eliashberg, Jehoshua und Steven M. Shugan (1997): *Film Critics: Influencers or Predictors?*, in: *Journal of Marketing*, Jg. 61, H. 2, S. 68–78.
- Frith, Simon (1981): *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York: Pantheon.
- Früh, Werner (2007): *Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. 6., überarbeitete Aufl., Konstanz: UVK.
- Gudmundsson, Gestur, Ulf Lindberg, Morten Michelsen und Hans Weisethaunet (2002): *Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism 1960–1990*, in: Jones, Steve (Hg.): *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press, S. 41–64.
- Hinz, Ralf (2008): *Cultural Studies und avancierter Musikjournalismus in Deutschland*, in: Hepp, Andreas und Rainer Winter (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 173–182.
- Hirsch, Paul H. (1972): *Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems*, in: *American Journal of Sociology*, Jg. 77, H. 4, S. 639–659.
- Janssen, Susanne, Giselinde Kuipers und Marc Verboord (2011): *Comparing Cultural Classification. High and Popular Arts in European and U.S. Elite Newspapers, 1955–2005*, in: Rössel, Jörg und Gunnar Otte (Hg.): *Lebensstilforschung (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 51)*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 139–168.
- Jones, Steve (1993): *Popular Music, Criticism, Advertising and the Music Industry*, in: *Journal of Popular Music Studies*, Jg. 5, H. 1, S. 79–91.
- Jones, Steve (Hg.) (2002): *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press.
- Kelle, Udo und Christian Erzberger (1999): *Integration qualitativer und quantitativer Methoden. Methodologische Modelle und ihre Bedeutung für die Forschungspraxis*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 51, H. 3, S. 509–531.
- Krause, Till und Stefan Weinacht (2009): *Musikzeitschriften*, in: Schramm, Holger (Hg.): *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz: UVK, S. 329–362.
- Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen und Hans Weisethaunet (2005): *Rock Criticism from the Beginning. Amusers, Bruisers and Cool-Headed Cruisers*, New York: Lang.
- McLeod, Kembrew (2001): *A Critique of Rock Criticism in North America*, in: *Popular Music*, Jg. 20, H. 1, S. 47–60.
- Otte, Gunnar (2006): *Jugendkulturen in Clubs und Diskotheken. Empirische Publikumsanalysen aus Leipzig*, in: Keuchel, Susanne und Andreas Johannes Wie-

- sand (Hg.): Das 1. Jugend-KulturBarometer. ›Zwischen Eminem und Picasso...‹, Bonn: ARcult Media, S. 222–229.
- Otte, Gunnar (2012): Programmatik und Bestandsaufnahme einer empirisch-analytischen Kunstsoziologie, in: *Sociologia Internationalis*, Jg. 50, H. 1/2, S. 115–143.
- Regev, Motti (1994): Producing Artistic Value: The Case of Rock Music, in: *Sociological Quarterly*, Jg. 35, H. 1, S. 85–102.
- Reus, Gunter und Lars Harden (2005): Politische »Kultur«. Eine Längsschnittanalyse des Zeitungsfeuilletons von 1983 bis 2009, in: *Publizistik*, Jg. 50, H. 2, S. 153–172.
- Rumpf, Wolfgang (2004): Pop & Kritik: Medien und Popkultur. Rock 'n' Roll, Beat, Rock, Punk. Elvis Presley, Beatles/Stones, Queen/Sex Pistols in Spiegel, Stern & Sounds, Münster: LIT.
- Rumpf, Wolfgang (2008): Lob der Dilettanten: Kanonisierung des Punk in der Zeitschrift SOUNDS 1977/1978, in: Helms, Dietrich und Thomas Phleps (Hg.): *No Time für Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*, Bielefeld: transcript, S. 113–126.
- Schmutz, Vaughn (2005): Retrospective Cultural Consecration in Popular Music. Rolling Stone's Greatest Albums of All Time, in: *American Behavioral Scientist*, Jg. 48, H. 11, S. 1510–1523.
- Schmutz, Vaughn (2009): Social and Symbolic Boundaries in Newspaper Coverage of Music 1955–2005: Gender and Genre in the US, France, Germany and the Netherlands, in: *Poetics*, Jg. 37, H. 4, S. 298–314.
- Schmutz, Vaughn und Alison Faupel (2010): Gender and Cultural Consecration in Popular Music, in: *Social Forces*, Jg. 89, H. 2, S. 685–707.
- Shrum, Wesley (1991): Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts, in: *American Journal of Sociology*, Jg. 97, H. 2, S. 347–375.
- van Venrooij, Alex (2009): The Aesthetic Discourse Space of Popular Music: 1985–2005, in: *Poetics*, Jg. 37, H. 4, S. 315–322.
- van Venrooij, Alex (2011): Classifying Popular Music in the United States and the Netherlands, in: *American Behavioral Scientist*, Jg. 55, H. 5, S. 609–623.
- van Venrooij, Alex und Vaughn Schmutz (2010): The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria, in: *Cultural Sociology*, Jg. 4, H. 3, S. 395–421.
- Wicke, Peter (1997): Musikkritik im popmusikalischen Bereich, in: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, Kassel: Bärenreiter & Metzler, S. 1381–1385.
- Wyatt, Robert O. und Geoffrey P. Hull (1989): *The Music Critic in the American Press: A Nationwide Survey of Newspapers and Magazines*. Paper presented at the Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, 10.–13. 8. 1989. Online unter: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED309441.pdf>. Aufgerufen am 25. April 2018.