

Die Musikkritik — ein schulpädagogisches Aufgabenfeld? Bemerkungen zum Umgang mit Musikkritik im Unterricht der Sekundarstufe I und II

KLAUS KÖHLER

*Maria Luise Schulten (Hg.): Musikvermittlung als Beruf. - Essen: Die Blaue Eule 1993.
(Musikpädagogische Forschung. Band 14)*

1. Die Musikkritik — eine notwendige Erscheinung

Der lyrische Tenor Peter SCHREIER¹ betitelt ein Kapitel seiner Lebenserinnerungen mit der Überschrift „Kritik muß sein“.

„Ich will hier nicht über Grad von Takt und Feinfühligkeit bei Kritikern räsonieren, sondern ein bißchen über das Verhältnis von Kunst und Kritik nachsinnen. Die kritische Wertung einer künstlerischen Leistung ist eine Frage der fachlichen Qualifikation und zugleich der menschlichen Haltung. Richtig angesetzte Kritik bedeutet konstruktive kulturpolitische Arbeit. Damit hat der Kritiker ein verantwortungsvolles Amt, und wer den rechten Gebrauch davon macht, kann viel bewirken — durch positive wie auch durch einschränkende Urteile.“²

Und an gleicher Stelle³ äußert der Sänger als Fazit zum Kritik(er)thema seine mir sinnvoll erscheinende Position zum Umgang mit der subjektiv geprägten, aber auch objektiv determinierten Musikkritik: Nicht als absolut unumstößliche Wahrheit ist sie zu betrachten, sondern als ein öffentliches individuelles Denkangebot eines professionellen und spezialisierten Musikhörers, Musikbetrachters.

Ganz anders äußerte sich z.B. Max Reger als Betroffener, als er sich über einen Rezensenten ärgerte, der ihn als Komponist heftig kritisiert hatte. Reger schrieb dem Kritiker eine Karte, die er mit den Worten einleitete:

„Ich sitze im kleinsten Raum meiner Wohnung und lese ihre Kritik. Gleich werde ich sie 'hinter' mir haben...!“⁴

Der bekannte Berliner Musikkritiker Ludwig Rellstab (vgl. im Folgenden 3 und 4) wurde 1827 sogar zu 6 Wochen Gefängnis verurteilt. Der Grund war seine spitze Polemik gegen den vom preußischen König Wilhelm III. 1820 zum „Ersten Capellmeister und General-Musikdirektor“ ernannten Gaspare Spontini.

1 SCHREIER, P.: Aus meiner Sicht Gedanken und Erinnerungen. Berlin: Union Verlag, 1986 (3. Auflage), S. 120.

2 Ebd., S. 121.

3 Ebd., S. 127.

4 MÜLLER, H.-P.: Von Adam bis Zar und Zimmermann. Musikeranekdoten. Berlin: Neue Musik, S. 135.

Rellstabs Abhandlung hatte den Titel „über mein Verhältnis als Kritiker zu Herrn Spontini.“ Rellstab kritisierte die einseitig italienisch orientierte Musikanschauung Spontinis, die dieser kraft seines hohen Amtes vehement musikpolitisch durchzusetzen trachtete und auf diese Weise die Entwicklung einer deutschen Musikkultur behinderte.

Der Ruf der Musikkritik und die Resonanz auf sie ist also — übrigens bereits seit ihrer Entstehung — sehr unterschiedlich, insbesondere abhängig davon, ob man z.B. als direkt betroffener Künstler agiert, als Herausgeber eines Publikationsorgans, als Sponsor oder „nur“ als so genannter „normaler Konzert- oder Theaterbesucher“ mit unterschiedlichsten Musikanschauungen, -gewohnheiten und -bedürfnissen. Aber immer wieder konnte sich Musikkritik als begleitende und stimulierende Kraft des öffentlichen Musiklebens behaupten. Denn gerade der unbequeme und damit beim Betroffenen meist unbeliebte polemische Zug einer gelungenen Musikkritik macht sie als Impuls für musikbezogene Entwicklungen unentbehrlich und pädagogisch interessant — sowohl allgemeinpädagogisch als wie auch immer geartete und funktionierende Leserbeeinflussung, aber auch schulpädagogisch im Sinne einer organischen Einbettung in den musikerzieherischen Gesamtprozeß.

2. Die Musikkritik — ein spezieller Bereich der Kunstkritik

Die sich auf verschiedene Künste beziehende Kritik erweist sich angesichts ihres jeweiligen Gegenstandsbereiches als eine spezielle Art des Kritischen. *Kritik und Kunstkritik* stehen somit im Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem. Dabei resultiert die besonders große Affinität der Kunst zu öffentlich geübter Kritik aus der Kennzeichnung der Kunst als eigentümliche Organisation und Modellierung von sozialen Beziehungen, Weltverhältnissen und menschlichen Wesenskräften mit dem Ziel, humanisierende Erkenntnis- und Wertungsimpulse zu artikulieren. Dies geschieht, indem durch besondere Arten sinnlich-wahrnehmbarer Zeichensysteme künstlerische Mitteilungen und Sinngehalte hedonistisch auf den Kunstaufnehmenden übertragen und somit Lebensprozesse angeregt und stimuliert werden. Insofern besteht Übereinstimmung mit WEIMANN⁵, der die Kunst — und damit auch die Musik — als „öffentliche Institution“ und gesellschaftliche Aktion befreift.

Innerhalb des Gesamtkomplexes der sich auf einzelne Künste beziehenden Kritik stellt die *Musikkritik* — als ein erkennender und mitbestimmender metakommunikativer Faktor kulturell-künstlerischer Entwicklungsprozesse — mit ihrem spezifischen Gegenstandsbezug wiederum einen speziellen Bereich dar.

5 WEIMANN, R.: Kunstensemble und Öffentlichkeit. Aneignung — Selbstverständigung — Auseinandersetzung. Halle-Leipzig: Mitteldt. Verlag, 1982, S. 7.

Dieser spezifische Gegenstandsbezug ist durch das Wesen der prozessual-dynamischen und „flüchtigen“ Zeitkunst Musik mit ihrer klanglichen Widerspiegelungs- und Ausdrucksspezifika und ihrem vielschichtig-komplexen Charakter in Bezug auf eine Produktions-, Interpretations-, Rezeptions- und Distributions-sphäre in sich ausgesprochen differenziert und aspektreich. Hierin ist die Ursache dafür zu erkennen, daß sich innerhalb der reichlich 250jährigen Geschichte der deutschen Musikkritik sehr unterschiedliche Ansatzpunkte bzw. Betrachtungs- und Darstellungsebenen herausgebildet haben. Derartige gegenstandsspezifische und funktionale Differenzierungsansätze sind z.B. die Kompositionskritik, die Aufführungskritik und die kultur- bzw., musikpolitisch orientierte Musikkritik. Dabei sind derartige Ansatzebenen innerhalb eines konkreten Musik-kritikbeleges häufig komplex — von der Wichtigkeit her gesehen in sich jedoch unterschiedlich strukturiert — anzutreffen.

3. Die Musikkritik eine musikspezifische publizistische Äußerung

Das Wesen der Musikkritik (vgl. hierzu Übersicht 1) ist insbesondere durch folgende Aspekte näher gekennzeichnet:

- Mit ihrer thematisch-inhaltlichen, intentionalen und operationalen Ebene, ihrer informierenden, anregend-aktivierenden und klärenden kommutativen Funktionalität sowie ihrem komplexen Umgang mit der Musik innerhalb der Bezugspunkte Werk — Wiedergabe — Publikumsreaktion repräsentiert die Musikkritik gesellschaftlich und individuell determinierte *Wertvorstellungen*. Die Musikkritik entsteht, wird wirksam, formiert sich ständig neu und entwickelt sich weiter im Kontext aktueller musikkultureller Zusammenhänge sowie innerhalb eines historisch konkreten Niveaus der Kritik.
- Die sich vorwiegend als *Verunstaltungskritik* artikulierende Musikkritik ist wesentlich von drei sich gegenseitig durchdringenden Faktoren abhängig:
 - von gattungsmäßigen, werk- und interpretations-spezifischen sowie das aufführungstechnische Umfeld betreffenden Eigenarten des zu rezensierenden Gegenstandes,
 - von sich vor allem in ästhetischen Standpunkt-bildungen, analysemethodischen Vorgehensweisen und sprachlich-gestalterischen Eigenarten äußernden Besonderheiten der Kritikerpersönlichkeit,
 - von spezifischen Bedingungen der massenmedialen Verbreitung für spezielle Zielgruppen innerhalb der Gesamtheit des potentiellen Lesers bzw. Hörpublikums.
- Als musikspezifische publizistische Äußerung ist für die u.a. auch beschreibende Textpassagen enthaltene Musikkritik — z.B. im Vergleich zu

werbenden oder sachlich berichtenden Texten — eine wertende und argumentativ-polemische Grundhaltung charakteristisch. Somit stellt die Musikkritik als eine beurteilende und argumentative sprachliche Äußerung eine Art *Wertanalyse* dar. In ihrer analysemethodischen, musikhistorischen und musikästhetischen Gebundenheit ist die Musikkritik sowohl eine angewandte Erscheinung der Musikwissenschaft als auch eine musikwissenschaftliche Quelle speziell für Fragen der Wirkungsgeschichte und des Wertwandels im Umgang mit Musik.

- Die *Polyfunktionalität der Musikkritik* basiert auf ihrer kommunikativen Funktionsbestimmung für eine historisch, sozial und territorial konkrete musikalische Öffentlichkeit im Spannungsfeld vielfältiger Eigen- und Fremdanforderungen z.B. durch beteiligte Komponisten und Interpreten, durch Veranstaltungsverantwortliche, Redakteure und verschiedene Gruppen von Konzert- bzw. Theaterbesuchern (vgl. hierzu Übersicht 2). Innerhalb dieses Bezugsrahmens realisiert die urteilsbildende Musikkritik vor- oder nachbereitend und in direkter bzw. indirekter Ergänzung zum Kunstereignis publikumserzieherische und -bildende Aufgaben. Dies geschieht, indem der Musikkritiker unter Beachtung musikhistorischer, sozialgeschichtlicher, musikästhetischer, kultur- bzw. musikpolitischer und aktuell-territorialer Aspekte das Musikwerk komplex und beziehungsreich verbal interpretiert. In derartigen Interpretationen erlebt das Kunstwerk sozusagen „seine zweite Existenz“ (HAHN⁶, so daß — z.B. auch in Übereinstimmung mit SIEHR⁷ - bei rezensierenden Texten von einem speziellen Kommunikationsverfahren gesprochen werden kann: vom Interpretieren als spezifischem Handlungstyp.

Zu berücksichtigen ist hierbei in Anlehnung an BRAUN⁸ und LESLE⁹ insbesondere auch, daß die Entstehung der Musikkritik an charakteristische Phasen und Umkodierungsprozesse gebunden ist (vgl. Übersichten 3 und 4).

6 HAHN, V.: Wertbildungsprozess und Musikkritik. — In: Axiologische Probleme der Musikkritik (Forschungsinformation). — Zwickau: Pädagogische Hochschule, 1987, S. 21.

7 SIEHR, K. H.: Linguistische Untersuchungen zum Kommunikationsplan literaturkritischer Texte — dargestellt an Kritiken zu „Abendlicht“ von Stephan Hermlin. — 1986 — Potsdam, Pädagogische Hochschule, Phil. Fak., Diss. A, S. 122 f.

8 BRAUN, W.: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln: Musikverlag Gerig, 1972, S. 86.

9 LESLE, L.: Der Musikkritiker — Gutachter oder Animator? Aspekte einer publikums-pädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984 (Diss. 1983), S. 10.

4. Die Musikkritik -- eine musikpädagogisch ambitionierte Erscheinung

Nach HEISTER¹⁰ entstand in Deutschland im Zusammenhang mit der Frühaufklärung etwa ab 1680 allmählich eine bürgerliche musikalische Öffentlichkeit. Besonders seit 1720 breiten sich, ausgehend von England, auch in Deutschland verstärkt öffentliche Konzert- und Operaufführungen aus. Eine mehr oder weniger regelmäßige musikalische Berichterstattung beginnt hier mit dem von Johann MATTHESON 1722/23 (Teil 1) und 1725 (Teil 2) in Hamburg herausgebrachten ersten musikpublizistischen Periodikum „Critica Musica“. Deshalb setzen wir hier, z.B. in Übereinstimmung mit STUCKEN-SCHMIDT¹¹, den Beginn der deutschen Musikkritik an.

Im Bedingungsgefüge der musikalischen Produktion, Interpretation, Rezeption (bezogen sowohl auf das musikalische Ereignis selbst als auch auf die Aufnahme der musikkritischen Reflexion) und Distribution wirkt die Musikkritik regulierend und stimulierend auf den Kunstprozess in seiner vielschichtigen sozialen Bestimmung und personellen Bestimmtheit. Die sich hieraus ergebende Wirkungsabsicht der Musikkritik bezüglich einer spezifischen Art der Leser- bzw. Hörerbeeinflussung und -formierung wird von verschiedenen Autoren musikkritischer Darstellungen berechtigt als *pädagogische Seite des musikkritischen Schrifttums* angesehen. Diesen allgemeinen pädagogischen Ansatzpunkt gilt es weiterzuführen, indem von der Überlegung ausgegangen wird, das musikalische Schrifttum auch für eine beziehungsreiche und effektive Gestaltung von Lernprozessen im Musikunterricht und in der außerunterrichtlichen musikerzieherischen Arbeit an allgemein bildenden Schulen nutzen.

Theoretische Grundlage hierfür ist die sich aus der Wesensbestimmung des musikkritischen ableitende pädagogische *Immanenz der Musikkritik*:

- Indem für die Musikkritik das *wertende Moment* konstitutiv ist, hat sie in Bezug auf den Musikkritikrezipienten die Potenz, wertorientierend zu wirken. Auf dieser Grundlage erfüllt die Musikkritik ihre pädagogisch vermittelnde Funktion im Kommunikationsprozess der Gegenwart.
- Der *komplexe Umgang* der Musikkritik mit *musikalischen Erscheinungen* erweist sich ebenfalls als ein Moment ihrer pädagogischen Immanenz, da er alle am musikalischen Kommunikationsprozess Beteiligten auf eine vielfältige Art und Weise des Umganges mit der Musik orientiert und nicht auf eine werkzentristisch verengte Sichtweise.
- Die *unbedingte Aktualität* der Musikkritik verweist auf einen weiteren grundlegenden Akzent ihrer pädagogischen Immanenz. Der Musikkritiker-

10 HEISTER, A.-W.: Das Konzert, Theorie einer Kulturform. Wilhelmshaven: — Heinrichshofen's Verlag, 1983 (Bd. 1 u. 2), S. 105.

11 STUCKENSCHMIDT, H.H.: Musikkritik. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart / F. Blume (Hrsg.). Bd. 9. — Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1961, Sp. 1131.

zipient wird nicht schlechthin auf das aktuelle musikalische Geschehen interessierend orientiert, sondern er erfährt das gegenwärtige Musikleben als Einheit von Historizität und Aktualität.

- Die polemisch-pointiert angelegte Musikkritik ist als spezielle journalistische Gebrauchsform vor allem in der Tageszeitung sprachlich einem gefällig-lockeren — *Feuilletonstil* verpflichtet. Diese Eigenart ist ein sozial sehr gewichtiges Moment der pädagogischen Immanenz, denn der Feuilletonismus der Musikkritik ist entscheidend für ihre hedonistisch-kommunikative Wirkungsweise.

5. *Die Musikkritik — ein schulpädagogisches Aufgabenfeld*

Der hinsichtlich des jeweiligen musikerzieherischen Hauptanliegens unterschiedlich gewichtige schulpädagogische Einsatz von musikkritischem Schrifttum erscheint auch deshalb sinnvoll und praktikabel, weil er außerordentlich vielseitig sein kann. Grundsätzlich sind einzelne Belege des musikkritischen Schrifttums musikpädagogisch als thematisch-inhaltlicher bzw. gegenstandsbezogener Bestandteil der Unterrichtsführung, als Modell zur Entwicklung von Verbalisierungsfähigkeiten und bzw. oder zur Ermittlung und Ableitung ästhetischer und kulturell-künstlerischer Positionen nutzbar (thematisch-inhaltliche bzw. gegenstandsbezogene, fähigkeitsbezogene, theoriebezogene Nutzung — vgl. Übersicht 5).

In meiner 1992 publizierten Habilitationsschrift¹² werden folgende schulpraktisch erprobte *pädagogische Einsatzvarianten von Musikkritiken in den Musikunterricht* allgemein bildender Schulen im Sinne von Textverstehen, Textverarbeitung und Textgestaltung beschrieben:

1. ein kommentierendes Erfassen von Probleinsichten und Positionsbestimmungen des Musikkritikers, von charakteristischen Gegenstands- und Wertungsbereichen der Musikkritik und der in einem besonderen Maße komplexen Musiktheaterkritik sowie ein kommentieren des Erfassens von sprachlich-gestalterischen Eigenarten der Musikkritik,
2. ein argumentierendes In-Beziehung-Setzen von miteinander kontrastierenden historischen und bzw. oder aktuellen musikkritischen Fremdmeinungen mit Eigenpositionen der Schüler in Form von Eindrücken, Beobachtungen und Erkundungen,

3. ein Entwickeln bzw. Ausprägen einer wertenden Haltung gegenüber vorliegenden professionellen oder von den Schülern selbstangefertigten musikkritischen Belegen als Kritik der Kritik,
4. ein Belegen bzw. Widerlegen besonders von werkkritischen Aussagen des Musikkritikers durch Suchen bzw. Zuordnen von angemessenen Hörbeispielen zu diesen Aussagen,
5. ein Kennzeichnen des Zusammenhanges zwischen Werk, Interpretation und Publikumsresonanz bei Instrumentalwerken und Liedern bzw. von Werk, Inszenierung und interpretatorischen Anforderungen bei musikdramatischen Werken,
6. ein partielles „Übersetzen“ von Musikkritiktexten in eine schülergemäße Sprache sowohl als Ausgangspunkt für ein rezeptives Textverstehen und Textverarbeiten als auch für textgestalterische Versuche der Schüler,
7. ein Bewußtmachen von vorgegebenen allgemeinen wertenden Positionen z.B. zu einer Gattung oder einer Interpretationspersönlichkeit mit der Vorgabe, einen konkreten kompositorischen Einzelbeleg der Gattung oder eine konkrete einzelne musikalische Wiedergabe an der generellen Aussage vergleichend zu messen,
8. ein Nutzen von zu erwartenden Widersprüchen besonders zwischen historischen musikkritischen Fremdpositionen und spontanen oder zuvor pädagogisch aufgebauten Eigenpositionen der Schüler als anregender Impuls für das argumentierende Darstellen von Schüler-Subjektpositionen,
9. ein Erfassen und Belegen hedonistisch-kommunikativer Elemente der Musikkritik in ihrer zweifachen Funktionsbestimmung als rezeptionsorientierende Informationsquelle und Diskussionsangebot besonders für das in sich heterogene Publikum und als durch Wertungen impulsauslösendes Moment besonders für die beteiligten Künstler.

Literatur

SCHREIER, P.: Aus meiner Sicht Gedanken und Erinnerungen. Berlin: Union Verlag, 1986 (3. Auflage).

MÜLLER, H.-P.: Von Adam bis Zar und Zimmermann. Musikeraneddoten. Berlin: Neue Musik.

WEIMANN, R.: Kunstensemble und Öffentlichkeit. Aneignung — Selbstverständigung — Auseinandersetzung. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1982.

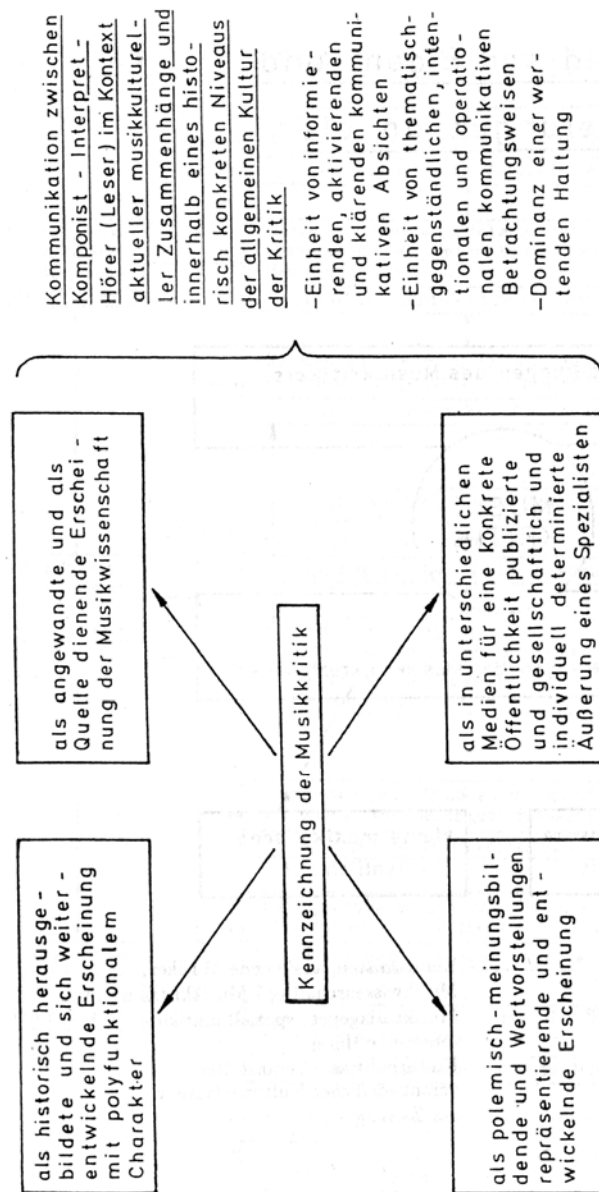
HAHN, V.: Wertbildungsprozeß und Musikkritik. — In: Axiologische Probleme der Musikkritik (Forschungsinformation). — Zwickau: Pädagogische Hochschule, 1987.

12 KÖHLER, K.: Zur theoretischen Bestimmung und praktischen Nutzung musikerzieherischer Potenzen des musikkritischen Schrifttums. Egelsbach/Köln/New York: Verlag Hänssel-Hohenhausen. 1992, S. 151 ff.

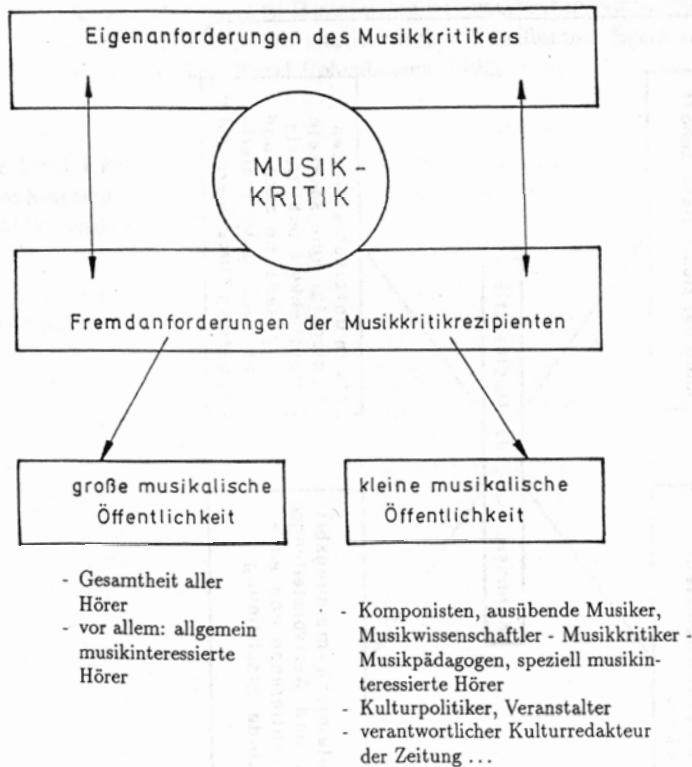
- SIEHR, K. H.: Linguistische Untersuchungen zum Kommunikationsplan literaturkritischer Texte — dargestellt an Kritiken zu „Abendlicht“ von Stephan Hermlin. — 1986 — Potsdam, Pädagogische Hochschule, Phil. Fak., Diss. A.
- BRAUN, W.: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln: Musikverlag Gerig, 1972.
- LESLE, L.: Der Musikkritiker — Gutachter oder Animator? Aspekte einer publikumpädagogischen Handlungstheorie der Musikpublizistik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1984 (Diss. 1983).
- HEISTER, A.-W.: Das Konzert, Theorie einer Kulturform. Wilhelmshaven: — Heinrichshofen's Verlag, 1983 (Bd. 1 u. 2).
- STUCKENSCHMIDT, H.H.: Musikkritik. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart/F. Blume (Hrsg.). Bd. 9. - Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1961.
- KÖHLER, K.: Zur theoretischen Bestimmung und praktischen Nutzung musikerzieherischer Potenzen des musikkritischen Schrifttums. Egelsbach / Köln / New York: Verlag Hänssel-Hohenhausen. 1992.

Dr. habil. Klaus Köhler
Am Moosfenn 4c
14478 Potsdam

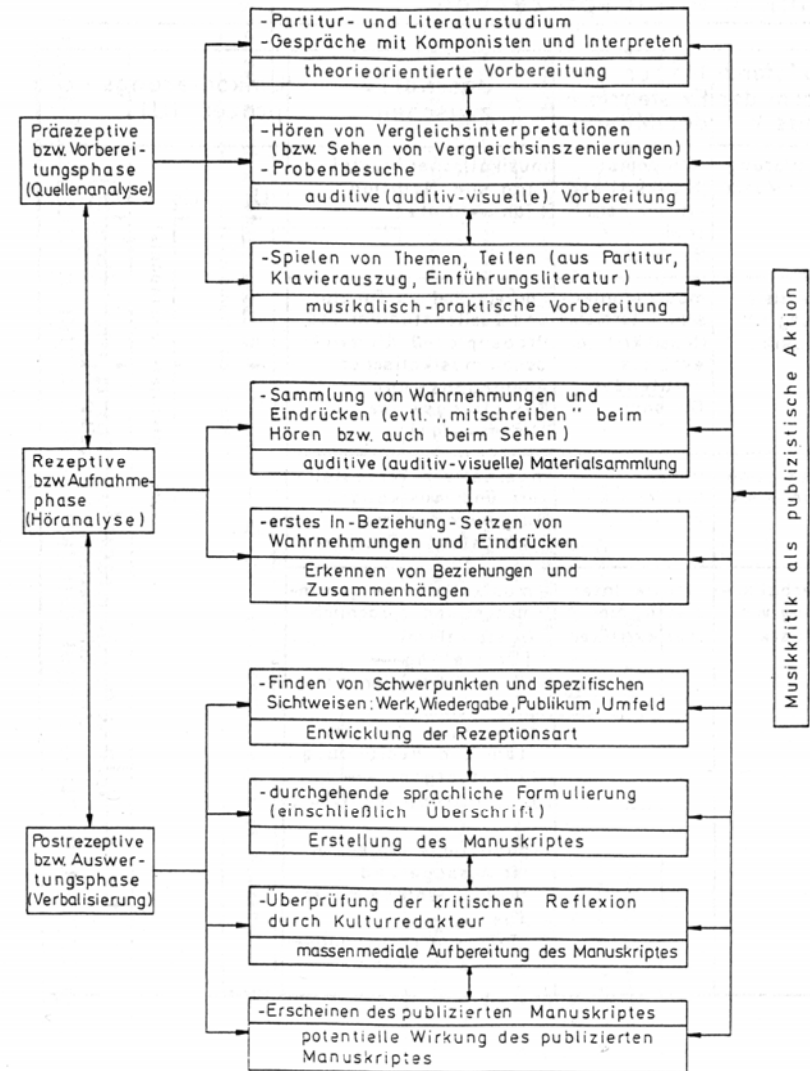
Übersicht 1



Spannungsfeld von Eigen- und Fremdanforderungen an die Musikkritik



Phasen der Entstehung einer Musikkritik



Übersicht zur Musikkritik als Bestandteil von Umkodierungsprozessen

Existenzform der Musik	Träger der Existenzform der Musik	Unschärfe zwischen:	Umkodierungsprozess (U)
Notierung von Musik	Komponist (Musikkritiker evtl. als beratender Beobachter)	musikalischer Vorstellung und Notation (Ton → Note)	<p style="text-align: center;"> U_1 U_2 U_3 ↓ ↓ ↓ Interpretieren ↔ Komponist ↓ ↓ ↓ Hörer ↔ Interpretieren / Komponist ↓ ↓ ↓ Musikkritikrezipienten ↔ Musikkritiker </p>
Realisierung von Musik	musizierpraktische Interpreten (Musikkritiker evtl. als beratender Beobachter)	konzeptionellem Partitur- und Quellenstudium und Probenprozeß, d.h. zwischen musikalischer Aneignungs- und Gestaltungsweise (Note → Ton)	
Rezeption von Musik	Hörer (u.a. Musikkritiker)	musikalisch Vorgestelltem und musikalisch Aufgenommenem (Darbietung → Rezeption)	
Verbalisierung von Musik	verbale Interpretieren, hier: Musikkritiker	- musikalisch Aufgenommenem und sprachlich Gestaltetem (Darbietung → Formulierung) - sprachlich Gestaltetem und Redigiertem (Textvorgabe → Textveröffentlichung) - publizierter intendierter Aussage und rezeptiv entnommener Aussage (Textveröffentlichung → Textaufnahme)	

Darstellung prinzipieller musikpädagogischer Einsatzmöglichkeiten des musikkritischen Schrifttums (mkS)

