

Bemerkungen zur Struktur musikkritischer Urteilsbildung

Gerd Schönfelder

Immanuel Kant befaßt sich in der »Kritik der Urteilskraft« mit dem Zustandekommen ästhetischer Urteile. Unter § 9, der »Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jenem vorhergehe« nennt Kant die Auflösung dieser Aufgabe den »Schlüssel zur Kritik des Geschmacks«. Ginge die Lust am Gegenstande vorher, würde »dergleichen Lust . . . keine andere, als die bloße Annehmlichkeit in der Sinnenempfindung sein und daher ihrer Natur nach nur Privatgültigkeit haben können . . .« Ihm gilt das Geschmacksurteil kein Erkenntnisurteil, mithin kein logisches, sondern ästhetisches, »worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.« (§ 1). Denn:

Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. (§ 1).

Das zentrale Problem, der »Schlüssel zur Kritik des Geschmacks«, stellt sich ihm demnach dort, wo sich die Frage erhebt, wie aus der Subjektivität ästhetischen Erlebens die Objektivität eines allgemeinen ästhetischen Urteils zu gewinnen sei. »Nur Privatgültigkeit«, wie er unter § 9 abschätzig formuliert, wie sie sich mit der Subjektivität eines Nicht-Erkenntnisurteils notwendig verbindet, muß demnach in Gemeingültigkeit verwandelt werden, obwohl sich das Urteil dem besonderen Subjektverhältnis des Gegenstandes entsprechend nicht auf logische Begriffe gründen kann.

Kant sucht die Lösung in der allgemeinen

Mitteilungsfähigkeit des Gemütszustandes in der gegebenen Vorstellung, welche als subjektive Bedingung des Geschmacksurteils, demselben zum Grunde liegen und die Lust an dem Gegenstande zur Folge haben muß. Es kann aber nichts allgemein mitgeteilt werden, als Erkenntnis und Vorstellung, sofern sie zum Erkenntnis gehört. Denn sofern ist die letztere nur allein objektiv und hat nur dadurch einen allgemeinen Beziehungspunkt, womit die Vorstellungskraft aller zu-

sammenzustimmen genötigt wird. Soll nun der Bestimmungsgrund des Urteils über diese allgemeine Mittelbarkeit der Vorstellung bloß subjektiv, nämlich ohne einen Begriff vom Gegenstande, gedacht werden, so kann er kein anderer als der Gemütszustand sein, der im Verhältnisse der Vorstellungskräfte zueinander angetroffen wird, sofern sie eine gegebene Vorstellung auf Erkenntnis überhaupt beziehen. Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt. Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein. Nun gehören zu einer Vorstellung, dadurch ein Gegenstand gegeben wird, damit überhaupt daraus Erkenntnis werde, Einbildungskraft für die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung, und Verstand für die Einheit des Begriffs der die Vorstellungen vereinigt, und dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung dadurch ein Gegenstand gegeben wird, muß sich allgemein mitteilen lassen, weil Erkenntnis, als Bestimmungsgrund des Objekts, womit gegebene Vorstellungen (in welchem Subjekte es auch sei) zusammenstimmen sollen, die einzige Vorstellungsart ist, die für jedermann gilt.¹

Mithin sieht Kant die Lösung in einer subjektiven Allgemeingültigkeit, die er aus einem Kommunikativitätszwang aufgrund des natürlichen Hanges des Menschen zur Geselligkeit ableitet. Denn:

Die Lust, die wir fühlen, muten wir jedem andern im Geschmacksurteile als notwendig zu, gleich als ob es für eine Beschaffenheit des Gegenstandes, die an ihm nach Begriffen bestimmt ist, anzusehen wäre, wenn wir etwas schön nennen, da doch Schönheit ohne Beziehung auf das Gefühl des Subjekts für sich nichts ist.²

Die Objektivierung von Subjektivem ist bis auf den heutigen Tag das Kernproblem ästhetischer Urteilsfindung geblieben. Kants Überlegungen laufen im Grunde auf die Anerkennung einer Subjekt-Objekt-Einheit hinaus, die sich ihm in Form von Bewegung in den lebendigen kommunikativen Prozessen der Gesellschaft konkretisiert. Darin findet das Unvereinbare zusammen, schließt sich zum Ganzen, und versetzt solchermaßen die

1. Zitiert nach der ehemaligen Kehrbachschschen Ausgabe, herausgegeben von Raymund Schmidt, 1930, bei Reclam, 3. Auflage seit 1945, Leipzig 1968, S. 71–72.

2. Ebenda, S. 73.

Gemütszustände des einzelnen der gegebenen Vorstellung eines Gegenstandes gemäß in Bewegung, was, indem es zu erkennender Vorstellung fortschreitet, sich in diesem Fortschreiten mit dem Gefühl der Lust verbindet. Diese Erklärung bildet eine der ungeheueren Denkleistungen Kants, weil ihm Strukturkenntnis kommunikativer Vorgänge noch nicht verfügbar war. Umgekehrt regen seine Ideen dazu an, eben im strukturellen Bereich ästhetischer Urteilsbildung nach den Verteilungen von Objektivem und Subjektivem in den Komplexaussagen zu forschen.

Die Öffentlichkeit hat sich in der Kunst- und Musikkritik im Zuge der Entwicklung und Ausbreitung der Massenmedien professionelle Regulative ästhetischer Meinungsbildung geschaffen. In ihnen tritt uns das perfektioniert entgegen, was Kant bloß als ein natürlicher Hang des Menschen erschien. Aber gerade darin, daß Kant in diesem Hang und dem daraus resultierenden Kommunikativitätszwang der realen historischen Situation nach die bürgerliche Öffentlichkeit begriff, ermächtigt dazu, seinen philosophischen Entwurf und die späteren Resultate zum Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen zu wählen. Keiner wird ernsthaft bestreiten, daß in bildender Kunst im anschaulichen Gestaltungsgegenstand unerachtet des Grades subjektiver Durchdrungenheit eine Menge Dinge als objektiv durch Fingerzeig aufweisbar sind. Desgleichen ergibt eine Durchleuchtung der poetischen Sprache auf ihren rein begrifflichen Bestand leicht Anhaltspunkte für das, was am Gedicht als Erkenntnis herauspräpariert werden kann. Freilich ermißt sich daran die Wahrheit der künstlerischen Aussage nicht oder nur bis zu einem unerheblichen Maß.

Die meisten Schwierigkeiten bereitet erfahrungsgemäß die Musik, wenn es um die Objektivierung von Subjektivem geht, und möglicherweise beruht darauf ein Grund, weshalb die Musikkritik als Instrument öffentlicher musikästhetischer Meinungsbildung anhand von gegebenen klingenden Kunstgegenständen dermaßen unentbehrlich geworden ist. Man möchte in der Zeitung lesen, ob das Musikstück, welches zur Uraufführung gelangt ist, oder ob der berühmte Künstler, der ein bekanntes Musikstück interpretiert hat, gelobt oder getadelt werden. Der Leser tut dies nicht, um sich vom Kritiker belehren zu lassen und seine eigene Meinung nach der des Kritikers zu formieren, sondern um sich in seinem Urteil von der »offiziellen« Ansicht bestätigt zu sehen und sich solchermaßen der geistig-emotionalen Zugehörigkeit zum Gemeinwesen zu versichern. Dementsprechend lastet auf dem Musikkritiker eine große Verantwortung. Denn hinwieder darf er den Leuten nicht zum Munde reden. Ihm obliegt es, die Musikkultur

voranbringen zu helfen und gleichzeitig die Beziehung zwischen Musik und Publikum zu regulieren. Es liegt demnach nahe, in der öffentlichen professionellen Musikkritik eine praktische Anwendungsweise der Absichten Kants präsent zu haben, an der die Strukturen musikästhetischer Urteilsbildung über die individuelle Willkür subjektivistischen Geschmäcklertums hinaus mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung am ehesten erforschbar sind.

Zunächst unabhängig von den inhaltlich-ästhetischen Wertungen ist nach der Struktur der Aussage ästhetischer Urteile gefragt. Zu diesem Zweck wurden einige hundert Musikkritiken aus Tageszeitungen und Fachorganen analysiert, bis die Sicherheit gegeben war, daß sich über den gewonnenen Struktureinblick hinaus keine grundlegend anderen abweichenden Varianten mehr ausfindig machen lassen.

Demnach setzt sich ein ästhetisches Urteil im oben umrissenen Sinne im Grunde aus drei prinzipiell unterschiedlichen Aussagequalitäten zusammen. Die erste besteht, angewandt auf die Musik, in der Feststellung und mehr oder weniger präzisen Charakterisierung der musikalisch-klanglichen Erscheinung selbst. Damit ergibt sich von selbst eine Eingrenzung auf den musikalischen Objektbereich, und die Aussagen haben demgemäß die Qualität von wahr (w) oder falsch (f), je nachdem, ob das Gegebene richtig oder unrichtig bezeichnet ist. In der Regel bedient sich der Kritiker der sachlichen Objektbezogenheit halber bei der Beschreibung der musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Begriffsinstrumentariums. Hier sind vor allem Sachkenntnis und Spezialwissen dem Kritiker abgefordert. Bezogen auf die hörgewohnte klassische oder romantische Musik stellen sich Irrtümer, also falsche Aussagen selten ein. Um dies zugespitzt zu exemplifizieren: Es wird kaum einem Kritiker eine Verwechslung eines Walzers mit einem Marsch unterlaufen. Dennoch hält die komponierte Musik Grenzfälle genug parat, anhand derer treffsichere Entscheidungen offensichtlich schwierig werden. Gedacht sei an den zweiten Satz aus Beethovens 5. Sinfonie, wo ein gemessener Marschcharakter mit einem Dreiermetrum verschmolzen ist. Grenzfälle markieren auch die sogenannten gemischten Metren im 5/4-Takt wie beispielsweise in Tschaikowskis 6. Sinfonie. Die Kritiker sprechen sodann vorwiegend allgemein von einem tänzerisch-walzerartigen Charakter und beschränken sich auf eine der Genre-Bezeichnung vorgelagerte simple Basisfeststellung dergestalt, daß es sich hierbei um einen 5/4-Takt handele, was zweifellos zutreffend, aber jedermann ohnehin geläufig ist.

Falsche Bezeichnungen musikalischer Beobachtung häufen sich vor allem in Verbindung mit zeitgenössischen Werken. Besonders die Uraufführungen, an denen sich die Sachkenntnis und die Differenziertheit und Qualität musikkritischen Spezialwissens im eigentlichen Sinne praktikabel bewähren muß, geben seit jeher immer wieder Anlaß für beschämende Fehler. Die falschen Bezeichnungen jedoch bilden die Ursache für Fehldeutungen und unzutreffende Bewertungen. Was ist nicht alles mit »chaotisch« von der Musikkritik im Verlaufe ihrer Geschichte abgetan und zurückgewiesen worden, was sich nach und nach als wertvolles Musikgut im Bewußtsein der Öffentlichkeit dann den Platz allgemeiner Geltung zu erobern vermocht hat. Damit ist die zweite Ebene musikkritischer Urteilsbildung betreten, die der subjektiven Wertung und Bedeutung, des individuellen Wohlgefallens oder Mißfallens, der Annahme oder der Ablehnung. Auf dieser Ebene äußert sich im Objektbezug auf das Musikwerk (O_M) vordergründig das individuelle Subjekt (S_i) über die Qualität seines Verhältnisses zum Werk, so daß der Gegenstand der musikkritischen Aussage in der Bewegung zwischen O_M und S_i besteht, die entweder grundsätzlich positiv (+) oder negativ (-) polarisiert sein kann.

Innerhalb der einheitlichen Struktur musikkritischer Urteilsbildung verweist eine dritte Ebene schließlich wieder über das Individuell-Subjektive hinaus auf das sozialhistorische Subjekt (S_g), insofern hier ausgeführt wird, wie »man« sich zum Musikwerk verhält. Individuelles Bewerten und Bedeuten schlagen hier um in Beurteilen und Einordnen, d.h. in ein Inbeziehungsetzen des Musikwerkes in die vielfältigsten außermusikalischen Zusammenhänge: biografische, musikhistorische, funktionelle, gattungsspezifische, aufführungspraktische, zweckmäßige usw. usf. Die Aussagen erstrecken sich auf unterschiedliche und voneinander relativ unabhängige einzelne Bezugsfelder von 1,2,3,4...n.

Dementsprechend enthält eine abgerundete musikkritische Äußerung in der Regel drei Ebenen unterschiedlicher Aussagequalität, nämlich eine der Erkenntnis, eine der individuell-subjektiven Verhältnisbeziehung sowie eine der sozialhistorischen Zuordnung des Werkes selbst in außermusikalische Zusammenhänge und der individuell-subjektiven Verhältnisbeziehung zu überindividuellen Verhältnisbeziehungen in Verkörperung eines gesellschaftlichen Subjekts. Schematisch stellt sich das folgendermaßen dar:

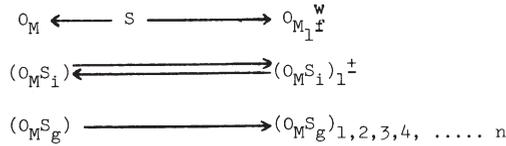


Fig. 1

Nunmehr erhebt sich die Frage, auf welche Weise die einzelnen relativ unabhängigen Aussagequalitäten zu einer Einheit verschmelzen. Der Faktor, welcher zwischen der ersten objektiven Erkenntnisebene und der zweiten subjektiven Bewertungsebene vermittelt, besteht in dem Wort »wichtig«. Was der einzelne Musikkritiker an der musikalischen Erscheinung (O_M) für wichtig erachtet, das unterwirft er in der Hauptsache einer erkenntnisfindenden Operation. Das ist der Grund dafür, weshalb verschiedene Musikkritiker an ein und demselben Werk Unterschiedliches hervorheben und somit zu ihnen wichtig erscheinendem erklären. Gleichzeitig stützen sich ihre Bewertungen und Bedeutungen des Werkes, durch die sie ihr positives oder negatives Verhältnis zu ihm formulieren, auf die durch die erkenntnisfindenden Operationen herauspräparierten Wichtigkeiten. So spielt Subjektives und Objektives im Brennpunkt des *Wichtigen* dialektisch ineinander.

Der Faktor, welcher zwischen der zweiten und dritten Ebene vermittelt, heißt »wesentlich«. Daraus ergibt sich von selbst, daß »wichtig« und »wesentlich« untrennbar miteinander zusammenhängen, indem das, was dem einzelnen am einzelnen Werk scheinbar intuitiv sofort als wichtig erscheint, in entscheidender Maße durch das, was ihm im Gesamtbezug seiner musikkritischen Aufgabe als wesentlich geläufig ist, präterminiert wird. In der Auswahl von Wichtigem werden sich demnach immer auch Züge von Wesentlichem verfolgen lassen, wohingegen umgekehrt nicht alles, was durch den einzelnen als wichtig herausgehört wird, zugleich auch den Anspruch auf Wesentliches erheben darf. Das erklärt, warum viele von der Musikkritik überschwenglich gefeierten Uraufführungen im Nachhinein mehr oder weniger rasch in der Bedeutungslosigkeit verschwunden sind. Schematisch läßt sich diese komplizierte Beziehungsstruktur am besten so darstellen:

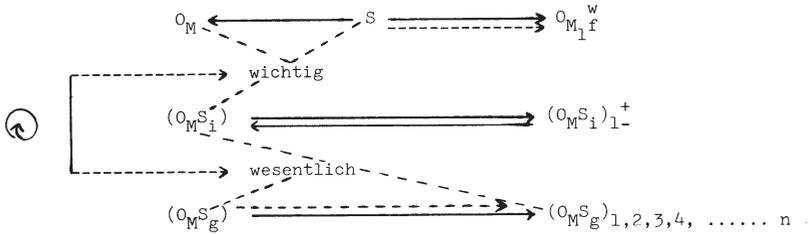


Fig. 2

Die Basisoperationen auf der ersten Ebene bilden die Voraussetzung, damit das individuelle Subjekt auf der zweiten zu einem mehr oder weniger bewußt begründeten Gefallens- oder Mißfallensverhältnis zum Musikwerk tritt. Je nachdem, wie dieser Entscheid ausfällt, formieren sich die Argumentationen, durch die das Wichtige des individuellen Subjekts zum Wesentlichen des gesellschaftlichen Subjekts hinaufgearbeitet und mit Allgemeinheit erfüllt wird. Umgekehrt wird gleichzeitig der Wichtigkeitsfaktor überhaupt erst wirksam, wenn er durch den des allgemeinen Wesentlichen entsprechend präeterminiert ist.

Sage ich daher, dieses oder jene Musikstück sei schön, so beweise ich es am Musikwerk (erste Ebene), indem ich das zur Begründung dieser Bewertung Wichtige herausstelle. Da mein Schönheitsbegriff notwendigerweise durch allgemeingültige Normen mitgeprägt ist, schlagen sich im Wichtigen zugleich Züge des Wesentlichen nieder, die mich in die Lage versetzen, das Wichtige kommentierend zu begründen und mit dem Kommentar zugleich Allgemeingültiges (dritte Ebene) auszusprechen. Aus diesem Grunde wundert man sich manchmal, wenn Musikkritiken zu ein und demselben Werke sowohl in der Ablehnung durch die einen Kritiker einerseits als auch in der Zustimmung durch die anderen Kritiker andererseits durchaus überzeugen können. Musikkritik kann daher niemals ihre Aufgabe in der endgültigen Festschreibung von Urteilen erblicken. Vielmehr trägt sie dazu bei, durch den Prozeß der Beurteilung das Werk immer von neuem in ein bestimmtes Verhältnis zu seinen Benutzern zu rücken.

Die auf den einzelnen Ebenen ausgewiesenen musikkritischen Aussagebildungen sind in sich wiederum aufgefächert in mehrschichtige Gruppen unterschiedlicher Verrichtungen. Die der ersten Gruppe setzen sich der

Reihenfolge nach zusammen aus bezeichnen, beschreiben, berichten. Über das Bezeichnen ist bereits gesprochen worden. Es bedient sich der musikspezifischen Fachterminologie. Damit sind Sachverhalte punktuell-begrifflich gekennzeichnet wie Kontrapunkt, polyphon, Harmonik, Reihe, Thema, Motiv, Sinfonie, Koloratur, u.a.m. Das Beschreiben greift demgegenüber differenzierter aus. In der Regel werden damit die weitgehend abstrakten Begriffe in konkrete musikalische Situationsschilderungen aufgelöst. Außerordentliche sprachliche Meisterschaft zeichnet Diether de la Mottes »Harmonielehre« (Leipzig, 1977) diesbezüglich aus. Beschreibungen wie die des Klangbildes Debussys bleiben unübertroffen, wenn es dazu in einem Satz heißt: »Ein Stoff, gewirkt aus vielen Fäden ohne Anfang und Ende und von gleicher Haltbarkeit . . .« (S. 252). Auch für das Berichten, den Übergang also von der musikalischen Situationsbeschreibung in die Schilderung musikalischer Vorgänge und Abläufe, Bewegungen und Beziehungen, Verhältnisse und Anordnungen enthält de la Mottes »Harmonielehre« stilistisch unerreichte Beispiele:

Eine ähnliche Indifferenz zeigt sich in einer anderen Dimension, im zeitlichen Ablauf, im Woher und Wohin. Klassische Melodien, getragen von harmonischen Abläufen, hatten Ausgangspunkt und Ziel. Auch aus Debussys Gewebe tritt häufig ein Vorgang in den Vordergrund. In solchem Falle sind alle oder die meisten Töne dieser Stimme zugleich Bestandteil der ruhend bewegten, ziellosen, absichtslosen Klangfläche, so daß die Melodie am Ende unhörbar wird, aber nicht schließt; sie tritt gleichsam mit *decrescendo* aus dem Vordergrund zurück (S. 253).

Das Beispiel belegt den Unterschied zwischen Situationsbeschreibung und Vorgangs- oder Ablaufbericht: wie die Beschreibung den Begriff konkretisierend auflöst, so löst der Bericht die Beschreibung einer charakteristischen Situation in Bewegung auf. Hervorzuheben ist, daß sich diese Verrichtungen auf das Werk (O_M) beziehen. Und aufschlußreich ist, daß de la Motte der Aspekt des »Gewebes« im Blick auf Debussys Klangwelt *wichtig* erscheint, womit unerachtet aller Meinungsverschiedenheit über den individuell gebrauchten Begriff zugleich unverkennbar Wesentliches am Gegenstand sichtbar gemacht wird.

Die Verrichtungen auf der zweiten Ebene bringen das Subjekt vordergründig ins Spiel. Sie erstrecken sich auf bewerten und bedeuten. Bewertet wird Musik nach den graduellen Maßstäben auf der Werteskala mit deren extremen Begrenzungen schön und häßlich. Anziehend und ab-

stoßend, korrespondierende Kategorien zu schön und häßlich, verkörpern anschaulich den Schritt über das Bewerten hinaus in die Bereiche des Wirkungsbewußtseins, welches sich zur Verdeutlichung dessen, *wie* bestimmte Musik beim individuellen Subjekt ankommt und verarbeitet wird, des metaphorischen Bedeutens bedient.

Auf der dritten Ebene lauten die Verrichtungen beurteilen, einordnen, verallgemeinern. Der Ich-Bezug der zweiten Ebene schlägt hier um in den sozialhistorischen, sozialfunktionellen, sozialaxiomatischen Bezug. An den Differenzierungsmerkmalen der Tätigkeiten selbst wird die Besonderheit der einzelnen Verrichtungen ablesbar: Von der Art des Urteils abhängig gestaltet sich die Einordnung in die soeben bezeichneten Zusammenhänge, wie die richtige Einordnung wiederum die Bedingung für eine zutreffende Verallgemeinerung darstellt. Diese Verrichtungen bilden gewissermaßen eine senkrecht gestaffelte Tätigkeitsachse verschiedener produktiver musikkritischer Tätigkeiten, um welche einerseits eine parallele Staffelung rezeptiv-produktiver Verrichtungen und andererseits eine Staffelung spezifisch ausgeprägter Persönlichkeitsmerkmale gelagert ist. Die erstere setzt sich, den Ebenen gemäß, zusammen aus Beobachtung (erste Ebene), Auseinandersetzung (zweite Ebene) und Interpretation (dritte Ebene). Die letztere aus Eigenschaften wie Treffsicherheit, Charakterisierungsvermögen, Darstellungskraft (erste Ebene), Wertbewußtsein, Wirkungsbewußtsein (zweite Ebene) und Erfahrung, Wissen, Logik (dritte Ebene).

An diesem Strukturaufriß werden die Anteile des Objektiven am Subjektiven und umgekehrt greifbar, die Kant in seiner eingangs zitierten Erkenntnis erst nur mehr zu erahnen vermocht hat. Es bestätigt sich das von ihm erfaßte Hinäustreiben des subjektiven Lust- oder Unlustempfindens auf eine Objektivität subjektiver Allgemeinheit, wie sie im sozialen Wesen des individuellen Menschen vorliegt. Dieses soziale Wesen hat seine Sozialgeschichte, hinter der die der individuellen Subjektivität zurücktritt, indem sich die erstere der letzteren gegenüber objektiviert. Ein Strukturbild macht die Zusammenhänge der einzelnen Operationen, wodurch sie zum Ganzen einer musikkritischen Aussage gebunden werden, deutlich:

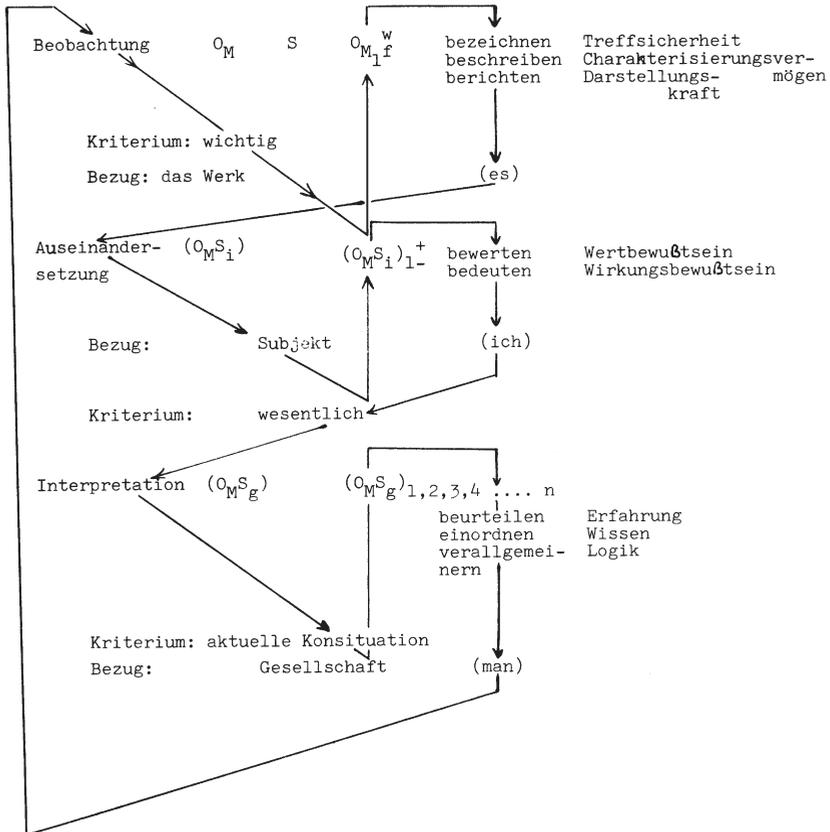


Fig. 3

Darin findet nicht bloß die Frage Immanuel Kants eine gerechtfertigte Antwort, sondern gleichzeitig ist damit ein Lehransatz zur systematischen Ausbildung musikkritischer Befähigung gewonnen, denn die einzelnen Verrichtungen ebenso wie die rezeptiv-produktiven Tätigkeiten und Persönlichkeitsmerkmale lassen sich selbst wieder in spezifischen Merkmalstrukturen auflösen, zu deren Umwandlung in pädagogische Ziele es dann nur noch ein kleiner Schritt ist. Die Dresdner Musikhochschule »Carl Maria von Weber« hat jedenfalls auf diesem von mir im Zusammenhang mit Forschungen zur Musikpublizistik ausgearbeiteten Lehrprogramm für Musikkritiker erfolgreich eine fakultative Nebenfachausbildung von Musikschulpädagogen eingerichtet.

Resumé

Udgangspunktet tages i Kants *Kritik der Urteilskraft* om hvorvidt den subjektive æstetiske oplevelse kan danne basis for en almén gyldig (objektiv) æstetisk dom. Dette problem er også centralt i dag, hvor kunst- og musikkritiken i stadig stigende grad skaber professionelle regulativer for den offentlige æstetiske meningsdannelse i takt med massemediernes voksende indflydelse.

Musikkritikkens hovedopgave bestemmes som støtte til musikkulturen og forbindelsesskaben mellem musik og publikum; derfor bliver det også særligt påkrævet for musikkritikken at forsøge at objektivere den tilgrundliggende æstetiske domsproces og give den almén, social gyldighed. På grundlag af en gennemgang af nogle hundreder musikrecensioner opstilles tre principielt forskellige udsagnskategorier ud fra strukturen i de undersøgte recensioner: 1. En karakteristik af musikværkets klanglige fremtoning grundet på sagforhold (udsagnet kan vurderes som sandt:falsk). 2. Den subjektive vurdering i subjekt-objekt(musikværket)-relationen (udsagnet kan karakteriseres som positivt:negativt). 3. En socialhistorisk betinget forholden sig til værket, hvor dette inddrages i ikke-musikspecifikke sammenhænge (biografiske, funktionelle o.l.). Ud fra spørgsmålet om hvorvidt disse tre udsagnskategorier kan forenes til en helhed forsøges ud fra begreberne *vigtig* og *væsentlig* at knytte hhv. 1. og 2. og 2. og 3. kategori sammen og der opstilles en model (fig. 2), der viser disse implikationer; der nås frem til fig. erkendelse: musikkritikkens hovedopgave er ikke *endegyldige* domsudsagn, men dens vurderingsproces bidrager til stadig at stille forholdet mellem værk og modtager i ny belysning. Det her givne strukturomrids af musikkritiske domsudsagn tydeliggør det objektives sammenhæng med det subjektive i Kantisk forstand og viser forløbet fra subjektiv æstetisk vurdering til en objektivret social-alméngyldighed i det musikkritiske udsagn (fig. 3).