

Musikkritik zwischen Product-Placement und innovativen Formaten

FABIAN CZOLBE

Kritisches Denken hat sich auch mit Blick auf die Musik diversifiziert. Neben den selten tiefergehenden Musikkritiken in Tageszeitungen, sind es vor allem Fachzeitschriften/-magazine und digitale Formate, die Reflexionen anstoßen und weiterführen. Dabei zeigt sich ein breites Spektrum von kurzweiligen Kolumnen, Tweets oder Blogbeiträge bis hin zu vielschichtigen Artikeln und Essays, die sowohl die Musik, respektive das ›Werk‹, als auch die Aufführung und Rezeption betrachten. Mit der Diversifizierung der Formate ist zunehmend auch ein kategorialer Unterschied in der Zielsetzung zu beobachten: Entweder erweist sich ein Beitrag als Versuch eines reflektierten Perspektivenwechsels oder aber als ökonomisch gelenktes Product-Placement.

Musikkritik in all ihren Facetten einer Analyse zu unterziehen kann nicht Ziel des folgenden Beitrags sein. Vielmehr möchte ich im spezifischen Umfeld der Musikkritik zeitgenössischer Musik einige Beobachtungen zur Diskussion stellen, um den (ökonomischen) Abhängigkeitsbedingungen sowie den reflexiven Momenten bestimmter Formate nachzugehen.

Reflexive Denkbewegungen

Das Interesse an der Diversifizierung der Musikkritik führt zunächst auf das Medium, den (Sprach)/Text, selbst, dessen Anziehungskraft unweigerlich eine Gegenbewegung hervorruft, sodass Kritik und im Speziellen

Musikkritik nicht mehr allein in Form von Texten stattfindet. Über die traditionelle Tagespresse (legacy media) und etablierte Fachmagazine hinweg lässt ein Blick in Konzert- oder Festivalprogramme erkennen, dass zusehends Künstler*innen, Festivalmacher*innen sowie Kunst- und Kulturschaffende (Musik)Kritik außerhalb des Textes zu artikulieren suchen. Immer wieder machen internationale Kongresse, Workshops und Festivals daher ›Kritik‹ selbst zum Thema und entwickeln innovative Formate.¹

1 Festivals wie die Darmstädter Ferienkurse (*The Ethics of Critique*, 2018), MaerzMusik – Festival für Zeitfragen (*A Critical Media History of New Music on TV*, 2019; *Staging the End of the Contemporary* (ein Workshop der »a radical critique of the temporality of modernity and the notion of contemporaneity in particular« zu diskutieren suchte), 2017) oder ultima (*Developing Critical Practice*, 2021) reflektieren regelmäßig das Feld der Musikkritik und fragen immer wieder: »What's the future of music criticism?« (www.internationales-musikinstitut.de/de/ferienkurse/kurse/words-on-music/)

2 Vgl. die internationale Gästeliste aus den Kunst-/Kulturwissenschaften, den Künsten, der Architektur und den Medien. (www.adk.de/de/programm/kritik.htm) Siehe dazu auch den Bericht von Andreas Engström in Positionen 02/2023, S. 101ff

3 An dieser Stelle sei auf das seit 2016 an der Leuphana Universität Lüneburg angesiedelte, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Graduiertenkolleg *Kulturen der Kritik* verwiesen. Die unterschiedlichen Arbeiten diskutieren »anhand konkreter Fälle der Kunst-, Medien- und Sozialkritik den Zusammenhang von Kritik und Kultur in der Geschichte der Moderne bis zur Gegenwart«, um nicht weniger als »ein aktualisiertes, kulturwissenschaftlich fundiertes Kritikverständnis zu entwickeln«. Vgl.: www.leuphana.de/dfg-programme/kdk.html

In diesem Sinne veranstaltete etwa im November 2022 eine Kooperation aus Akademie der Künste, Kritikerverband und Universitäten einen mehrtätigen Kongress unter dem Titel *Zukunft der Kritik*.² Vor der scheinbar unabdingbaren Krise der Kritik zeichnen sich dort aber durchaus auch Ansätze ab, ebendiese durch neue Formate, Akteure und Erkenntnismöglichkeiten zu überwinden. Ebenso rücken fachspezifische Seminare oder interdisziplinäre Graduiertenschulen an Hochschulen die sich stets verändernden ›Kulturen der Kritik‹ in den Fokus ihrer Betrachtungen.³ Diversität zeigt sich damit nicht nur in den Erscheinungsformen der (Musik)Kritik, sondern auch im erkenntnistheoretischen Interesse an ebenjener Vielfalt.

Für die folgenden Überlegungen möchte ich von der Vorstellung ausgehen, (Musik)Kritik in einem dialektischen (Hegel), hermeneutischen (Gadamer) oder poststrukturellen (Foucault, Barthes) Sinne zu verstehen. Eine kritische Perspektive muss meines Erachtens auf einen Erkenntnisgewinn zielen, der durchaus kooperativ zwischen Darstellungsformat, kritischer Positionierung und rezipierender Teilhabe zu erarbeiten ist. Nicht selten rückt dabei der unwiderrufliche Wahrheitsanspruch einer Vorstellung zugunsten des Diskursfortgangs und alternativer Perspektiven in den Hintergrund. Solche Denkbewegungen können sich im Falle der Musik sowohl in Essays, Konzertkritiken, CD-/Buchbesprechungen, Festivalberichten, Interviews oder aber Portraitbeiträgen abzeichnen.

Es soll daher in diesem Beitrag aber nicht primär um die sprachliche Ausgestaltung und die analytische Schärfe eines kritischen Ansatzes gehen, sondern vielmehr um dessen Entstehungs- oder Abhängigkeitsbedingungen. Denn ob eine kritische Perspektivierung gelingt, gründet sich nicht allein auf der sprachlichen Gestalt. Zwar leistet gerade sie einen wesentlichen Beitrag zur argumentativen Klarheit, zugleich dürfte aber den Lesenden, vor allem aber uns Schreibenden, deutlich werden, inwiefern (ökonomische oder strukturelle) Bedingungen das reflexive Potenzial eines Textes mitgestalten. Um es anders zu formulieren: Die ›Ökonomisierung

des Schreibens« zeigt sich unmissverständlich in den Formaten gegenwärtiger Musikkritik.

Die musikkritische Heterogenität darf jedoch nicht als Ergebnis einer durchökonomisierten Textproduktion verstanden werden, sondern als Ausdifferenzierung der scheinbar erhabenen Musik-/Werkkritik. Auch wenn meinem Empfinden nach ein reflektierter Blick sowohl eine tiefergehende Annäherung an die Musik ermöglichen als auch eine epistemische Breite aufweisen sollte, würde ich vielen gegenwärtigen Formaten zumindest eine gewisse Kritikfähigkeit zusprechen. Dies begründet sich zum einen in der Sensibilisierung für die Diversität reflexiver Auseinandersetzung und zum anderen in den diversen Wissensformen der Gegenwart. Kritik verstehe ich daher nicht in erster Linie als ein intellektuell anspruchsvoller werdendes, hierarchisches Modell, sondern vielmehr als ein egalitäres, enthierarchisiertes Feld. Kritik muss auf gesellschaftlichen und ästhetischen Ebenen anschluss- und diskursfähig sein, um sich eine inklusive Offenheit zu bewahren. Vor diesem Hintergrund stellen sich daher die Fragen, ob wirklich jede Kritik äußernde Persönlichkeit gleich ein*e Kritiker*in ist? Um eine Unterscheidung zwischen Kritik und Meinung klar zu markieren, sollten Kritiker*innen spezifische Expertisen erkennen lassen. Für die Musikkritik können das u.a. eine musikalische/klangliche Fokussierung, ein musikhistorischer/-ästhetischer Kontext, die persönliche Distanz zum Untersuchungsgegenstand und, wo sinnvoll, eine gewisse Nähe zur Künstlerin selbst sein.

Vor diesem Hintergrund möchte ich zwei noch junge sowie ein bereits etabliertes, jedoch zunehmend anspruchsvoller und außerhalb der musikspezifischen Fachmagazine auftretendes Format diskutieren. Die Beobachtungen orientieren sich dabei an der Frage nach der Aufmerksamkeitsökonomie, der ökonomischen Struktur und einer Differenzierung zwischen Musikjournalismus und Musikkritik.

Kritische Perspektive oder Product-Placement?

Als ein von der Kommune subventioniertes Festival hat sich beispielsweise die Monheim Triennale nicht weniger vorgenommen, als ein »Musikfestival [zu] veranstalten, das es in dieser Form noch nicht gibt«. ⁴ Dabei

4 www.monheim-triennale.de/de/monheim-triennale/sieben-fragen

steht die »Fokussierung auf die jeweilige Künstlerpersönlichkeit« im Zentrum, sodass neben den ästhetischen Facetten der Arbeiten eben auch die jeweilige Persönlichkeit ihren Raum erhält.

Nun ist es weder überraschend noch verwerflich, dass ein Festival die auftretenden Künstler*innen sowohl in Konzertprogrammen, Gesprächen als auch in Texten, hier den *Monheim Papers*, portraitiert. Angekündigt sind diese Textbeiträge als »ausführliche Features« der Künstler*innen, die hier oft selbst zu Worte kommen.

Die unbestreitbare Stärke dieser Texte liegt in der Fähigkeit, die jeweilige Persönlichkeit hervorzustellen und auf musikalisch interessante Ansätze zu verweisen, ohne diese tiefergehend zu diskutieren. Dabei



scheint es durchaus hilfreich, dass die Autor*innen der Papers selbst fast alle aus dem Musikjournalismus kommen, teils selbst Musiker*innen sind und so rasch eine unmittelbare Nähe herstellen können. So weit so gut, wenn nun aber diese als ›Papers‹ betitelt, von Kulturjournalisten verfassten Portraits im Folgenden Kulturzeitschriften kostenfrei zur Verfügung gestellt werden, stellt sich doch die Frage, wo sich ein kulturjournalistischer Artikel in Form und Inhalt von einer ›versteckten Werbeanzeige‹ unterscheidet? Handelt es sich hierbei um ein reflexives Format oder schon vielmehr um diskretes Festivalmarketing? Öffent-

lich subventionierte Artikel suchen hier unvermittelt nach dem Hallraum etablierter Zeitschriften.

Der Fokus und die Potenziale der *Monheim Papers* liegen auf der Vermittlung zwischen künstlerischer Persönlichkeit und einer breiten

Es stellt sich doch die Frage, wo sich ein kulturjournalistischer Artikel in Form und Inhalt von einer ›versteckten Werbeanzeige‹ unterscheidet?

Leserschaft. Solchermaßen frisch und unmittelbar daherkommenden Darstellungen funktionieren als Mittler zweifelsfrei auch ohne kritische Tiefenbohrung gut. Als Artikel getarnte Werbeanzeige unterminieren sie allerdings den Anspruch einer diskursfähigen Positionierung und erweisen sich so als problematisch.

Vermittler der Resonanzraum

Einen innovativen und kulturjournalistisch geprägten Ansatz verfolgt *August*, ein Magazin der Staatlichen Kunstsammlung Dresden. Auch wenn es sich hierbei nicht explizit um ein musikbezogenes, sondern ein kulturjournalistisches Format handelt, markiert es ein interessantes Konzept.

Zunächst können die Autor*innen, zumeist fachfremde Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur, frei entscheiden, über welchen Kunstgegenstand oder welches Phänomen sie schreiben. Nicht selten stellt ein über fachspezifische Strukturen und Erwartungen hinaus führender Blick oder anders formuliert eine transdisziplinäre Annäherung spannende Fragen und artikuliert reflexive Vorstellungen – so etwa, wenn Architekt*innen, Künstler*innen, Schriftsteller*innen oder Regisseure/-innen und nicht Kunstwissenschaftler*innen Gemälde und Skulpturen betrachten. Mit Blick auf die anfangs umrissene Vorstellung einer kritischen Darstellung als zunächst einmal diskursfähig, erkenntnisversprechend und reflexiv

kann sich der konzeptionelle Ansatz dieses Magazins als potenziell Kritik artikulierender verstehen. Offensichtlich scheint hier nicht die fachliche Expertise oder der Zeichenumfang Grundlage für die Honorierung gewesen zu sein, sondern vielmehr der hoffentlich mit der Bekanntheit der Autor*innen gewachsene Raum für streitbare Perspektiven.

Dieses durch Landes- und Bundesmittel finanzierte Organ der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden macht deutlich, wie sich ein Kulturmagazin die öffentlichkeitswirksame Reichweite einer Persönlichkeit zu eigen machen kann, um vermittelnde und bisweilen auch reflektierte Positionen hervorzubringen. Führt man nun noch einmal die ökonomischen Bedingungen mit dem konzeptionellen Ansatz des Magazins eng, so wird klar, dass die verhältnismäßig gut ausgestaltete ökonomische Situation es vereinfacht, eine bekannte Autorenschaft und damit eine größere Reichweite zu engagieren. *August* erweist sich so als interessantes Beispiel, das dem breiten Bildungsauftrag eines staatlich subventionierten Akteurs auf innovative Art und Weise nachkommt.

Programmheft oder Diskursraum

Kehren wir zurück zur Musik, denn im Umfeld einzelner Musikfestivals scheint sich eine



ähnliche Entwicklung schon länger abzuzeichnen. Mit dem Fokus auf zeitgenössische Musik wären an dieser Stelle u.a. Veröffentlichungen der Darmstädter Ferienkurse, von Wien Modern, der MaerzMusik oder der Rainy Days zu beobachten. Die zunehmend umfangreicheren Programmhefte begründen sich sicherlich nicht allein im spürbaren Zuwachs der Aufführungen, sondern vielmehr im Bedürfnis, Diskus-

sionen aktiv mitzugestalten. Nach wie vor nehmen aber den größten Raum der Programmbücher die rahmenden Konzertinformationen ein. Im Konkreten ist das der Programmverlauf mit Werktiteln, der Besetzung und ausgewählte Hintergrundinformationen zur Musik oder der Konzertdramaturgie. Darüber hinaus werden diese Publikationen zunehmend um diskursfähige Beiträge erweitert.

Werfen wir beispielsweise einen Blick auf die Programmbücher der MaerzMusik und der Rainy Days. Bereits vom Umfang mit mehreren hundert Seiten her markieren beide den Anspruch einer Zeitschrift oder vielmehr eines Buches. Auch wenn die 2019er Ausgabe der Rainy Days mit dem Thema »less is more« Fragen nach der Komplexitätsreduktion in der Musik betrachtete, erwies sich das dazugehörige Programmbuch als vergleichsweise opulent.⁵ Mit insgesamt 264 Seiten bietet es Textmaterial für die reflexive Auseinandersetzung mit dem Festivalthema. Obwohl nach wie vor

5 Digitale Ausgabe unter: www.calameo.com/read/005895986a42638183757.

gut zwei Drittel des Buches mit Statements, Interviews, Konzertinformationen sowie Künstler*innenbios und Autor*innenbios gefüllt werden, sind auf ca. 80 Seiten verschiedene reflexive Denkbewegungen zu entdecken. Dabei begegnen dem Lesenden sowohl essayistisch philosophische Beiträge als auch (gesellschafts)kritische Überlegungen. In Anbetracht des überbordenden Umfangs, ist der mögliche Reflexionsraum doch recht klein. Das großzügige Layout und der Aufmerksamkeitsfreiraum zwischen den Konzerten lassen eine tiefergehende Reflexion über die Texte wohl kaum zu. Der Reiz dieses Formats liegt jedoch in seiner Heterogenität, denn die abwechslungsreiche Dichte gedanklicher und klanglicher Impulse rund um die zentrale Festivalidee schaffen entgegen der Erwartung einen reflexiven Resonanzraum innerhalb des Festivalbesuchs. Auch wenn sich das Gros der Beiträge aus einer philosophisch kulturwissenschaftlichen Perspektive den Künstler*innen, Werken und Ideen nähert, bieten sich immer wieder Momente einer kritischen – allerdings eher einer gesellschaftskritischen denn einer ästhetischen – Reflexion.

Ähnliches ist auch an den Programmbüchern der MaerzMusik zu beobachten, die nicht nur mit einer ISBN ausgestattet und über verschiedene Verlage verlegt worden sind, sondern in den 2000er Jahren oftmals mit

6 Mit den Digital Guides hat die MaerzMusik im Jahr 2022 die Veröffentlichungen gedruckter Programmbücher eingestellt und bietet seitdem eine umfangreiche digitale und vor allem multimediale Programmbegleitung an.

über 350 Seiten das Festival begleitet.⁶ Dies begründete sich nicht nur im umfangreichen Programm, dessen Aufführungen fast alle mit einem kurzen Text eingeführt werden, sondern in den unterschiedlichen, die Festivalideen beleuchtenden Beiträgen – zu Wort kommen

dabei u. a. Musik-, Kunst- oder Kulturwissenschaftler*innen sowie Philosoph*innen oder Kritiker*innen.

Die Ausgaben der vergangenen Jahre haben sicherlich mit der Betonung auf den Diskurs innerhalb des Festivals im Umfang der textlichen Beiträge etwas eingebüßt. Trotz alledem erschien 2018 ein Programmbuch mit fast 200 Seiten, die ausschließlich essayistische, programmatische oder kritische Beiträge von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen aufweisen. Bereits zwei Jahre später wurde der Umfang auf ca. 150 Seiten reduziert, wobei der Raum zu je einem Drittel zwischen thematischen Essays, Künstler*innenportraits und Programmnoten aufgeteilt ist. Ohne von der Quantität allein auf die inhaltliche Qualität schließen zu wollen, machen diese Beobachtungen deutlich, dass die Programmbücher der MaerzMusik viel Raum für Impulse und reflexive Auseinandersetzungen bieten. Zunächst begleiten Programmnotizen der Komponist*innen oder Anmerkungen von Musikwissenschaftler*innen einzelne Werke oder Konzertprogramme. Deziert musikkritische Beiträge sind eher selten, sucht die Konzeption der Programmbücher doch vielmehr nach interdisziplinären Transfermöglichkeiten



und außermusikalischen Anschlussstellen für kultur- oder gesellschaftskritische Diskussionen. Seit 2022 übernimmt der Digital Guide die Rolle des Programmbuches und versucht damit letztlich auch die Sichtbarkeit einer solchen, von Senat und Dritten finanzierten Publikation, zu erweitern.

Vermittelndes Sprachrohr

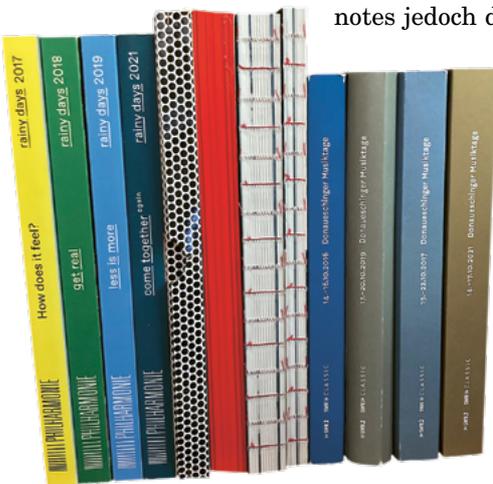
Abschließend möchte ich mit dem field notes Printmagazin noch ein recht eigenes Format im Diskurs zeitgenössischer Musik betrachten. Das Printmagazin der field notes versteht sich unmissverständlich als Informationsstelle/-kanal für die zeitgenössische Musik- und Jazzszene Berlins. Ziel ist es aber, nicht nur die Sichtbarkeit der freien Szenen zu erhöhen, sondern auch eine reflexive Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Fragen zu initiieren.

Als Vereinsmagazin vertreten die field notes die Interessen ihres Mittelgebers, denn gefördert werden sie durch die Initiative Neue Musik Berlin, den Berliner Senat und einen EU-Förderfond für regionale Kultur. Da das Gros der Beiträge und Informationen als Vermittler bzw. Verstärker der umtriebigen Szenen agiert, verwundert es auch nicht, dass die

Auf welche Art und Weise verändert sich
womöglich angesichts der unterschiedlichen
Produktionsbedingungen letztlich auch der Diskurs?

Veranstaltungstipps gut drei Viertel des Heftes füllen. Dem angehängten Veranstaltungskalender gehen zumindest noch ein paar Kurzportraits einzelner Künstler*innen oder Ensembles voraus, die allerdings kaum eine reflexive Perspektive eröffnen. Interessant ist an den field notes jedoch das ›Opposite Editorial‹, das Künstler*innen, Kulturjournalist*innen oder Wissenschaftler*innen zu einem fokussiert essayistischen Statement einlädt – allerdings bleibt dieser Raum eher gesellschaftskritischen, denn musikkritischen Tönen vorbehalten.

Das field notes Printmagazin sowie der online Auftritt der field notes bieten neben den Veranstaltungshinweisen auch Plattenvorstellungen. Aufgrund des scheinbar ebenso limitierten Textumfangs bleiben hier für das eigentlich Hörbare nach Nennung des Titels, der Künstler*innen und einer kurzen Kontextualisierung nur wenige Sätze. Zwar wird damit eine gewisse Sichtbarkeit für die meist durch



Indielabels vertretenen Künstler*innen geschaffen, doch ein kritisches Ohr ist nur selten zu erkennen. Aber, und das muss nochmals betont werden, *field notes* tritt als Verstärker und Vermittler für zwei relativ kleine Szenen auf, das ist wichtig und dafür gilt ihnen die Anerkennung.

Von Äpfeln und Birnen

An dieser Stelle müsste nun eine kritische Betrachtung der beiden noch existierenden Fachzeitschriften zu zeitgenössischer Musik ihren Raum bekommen.⁷ Dies wäre aus mehreren Gründen jedoch fragwürdig:

⁷ Es ist äußerst bedauernd, dass mit dem viel zu frühen Tod von Gisela Gronemeyer nun auch die *MusikTexte* vor tiefgreifenden Veränderungen, wenn nicht sogar der Einstellung stehen. Es bleibt nur zu wünschen, dass die Redakteure den reflektierten Geist der *MusikTexte* in ein digitales Format überführen können. Vgl. dazu die letzte Ausgabe der *MusikTexte* 177/78 vom Mai 2023.

Zum einen würde sich hier ein gewisser Interessenkonflikt abzeichnen, wenn ein Text über die musikkritischen Formate einer Zeitschrift nachdenkt, in der er selbst erscheint. Auch wenn ich sowohl mir als Autor sowie den Herausgebern eine selbstkritische Reflexion zuzusprechen würde, unterlasse ich diesen Versuch an dieser Stelle. Zum anderen wäre es auch ein Vergleich von Äpfeln mit Birnen, handelt es sich doch um vollkommen unterschiedliche Publikationsformate und -ziele zwischen

den hier vorgestellten Ansätzen und den etablierten Fachmagazinen. Bieten letzte doch schlichtweg mehr Raum für ausführliche Denkbewegungen, fokussieren konkrete Phänomene, stellen verschiedene Perspektiven zu einem Problemfeld zusammen, hinterfragen scheinbare Wahrheiten, riskieren diskussionsfähige Hypothese und bleiben streitbar – und das, obwohl es beide mit den gleichen Gegenständen zu tun haben.

Anstatt die Formate am Ende nun aber gegeneinander auszuspielen, möchte ich lieber ein Plädoyer für die hier sich abzeichnende Diversität halten. Dies soll und darf allerdings nicht als widerstandslose Hinnahme einer degradierten Musikkritik verstanden werden, sondern vielmehr als Aufruf, neben der Forderung nach einer bewussten Stärkung und womöglich auch Umstrukturierung der Musikkritik, ebenso die sich hier andeutenden reflexiven Potenziale anderer Formate zu sehen. Ich möchte an dieser Stelle vielleicht von einer Dezentralisierung der (Musik)Kritik sprechen, nachdem sie aus der Tagespresse nahezu verschwunden ist. Zu klären bleibt: Welche kooperativen Modelle zeichnen sich ab? Welche alternativen Leserschaften kann man über neue Formate erreichen? Und auf welche Art und Weise verändert sich womöglich angesichts der unterschiedlichen Produktionsbedingungen letztlich auch der Diskurs? ■

Fabian Czolbe ist Berliner, Musikwissenschaftler, Klangkunstflaneur, Fan experimentellen Musiktheaters und hat Freude am Denken sowie Hören. Er lehrt und forscht zum kompositorischen Schreiben und zeitgenössischen Musiktheater, zum Verhältnis von Bild und Schrift sowie von Technologie und künstlerischem Schaffen in der Musik der Gegenwart.