

Festivalkritik als Selbstdiagnose

Zur Kritikpraxis an zeitgenössischen Musikfestivals am Beispiel der MaerzMusik 2025

MOONSUN SHIN

Wer mehrere Rezensionen zu einem Festival liest, kann leicht den Eindruck gewinnen, dass von unterschiedlichen Festivals die Rede gewesen ist. Noch irritierender wird dieser Eindruck, wenn man das Festival selbst nicht besucht hat und vollständig auf die Texte der Kritiker*innen angewiesen ist. Dass Kritiken zu verschiedenen Urteilen gelangen, ist weder neu noch erklärungsbedürftig. Auffällig ist jedoch, dass sich die Differenzen nicht erst in Urteilen oder Interpretationen zeigen, sondern bereits darin, was überhaupt als Gegenstand der Kritik erscheint. Und so entsteht eine Vielzahl unterschiedlicher Bilder eines Festivals. Ist die Lektüre von Festivalkritik dennoch sinnvoll? Der folgende Text geht dieser Irritation nach, indem er die gegenwärtige Praxis der Festivalkritik beobachtet.

Festivals spielen in der aktuellen Musikkritik zeitgenössischer Musik eine besondere Rolle. Abgesehen davon, dass einige Festivals selbst journalistische oder diskursive

Programme anbieten, bilden große und kleinere Festivals – neben Opernproduktionen – gegenwärtig die am häufigsten behandelten Gegenstände der Musikkritik. Als Gegenstände der Kritik sind Festivals jedoch keine leicht überschaubaren Einheiten: In einem Festival verdichten sich kuratorische Setzungen, ästhetische Entscheidungen, Werke und deren Aufführungen zu mehrschichtigen Konstellationen, die spezifische Diskursräume erzeugen. Diese Komplexität macht eine vollständige Abbildung eines Festivals kaum möglich, was allerdings ebenso wenig erstrebenswert ist, und zwingt jede Kritik in besonderem Maße zu Auswahlentscheidungen. Auswahl ist dabei nicht als eine bloße pragmatische Notwendigkeit zu verstehen, sondern als ein strukturierender Akt, durch den das Festival in eine bestimmte Darstellung überführt wird.

Das Festival MaerzMusik aus dem Jahr 2025 bietet für diese Beobachtung ein besonders geeignetes Feld. Mit seiner Dauer von zehn Tagen, der Vielzahl an Konzerten und

Formaten sowie dem umfangreichen Festivalmagazin und dem groß angelegten Diskursprogramm gehört es zu den dichtesten Festivals im deutschsprachigen Raum. Gerade diese Dichte und Unübersichtlichkeit führt dazu, dass die im selben Jahr erschienenen vier Rezensionen auffallend unterschiedliche Schwerpunkte und Haltungen erkennen lassen. Ausgehend von diesen Texten richtet sich der Blick im Folgenden auf die Weise, in der Festivalkritik ihr Objekt unterschiedlich rekonstruiert.



Die vier MaerzMusik-Kritiken zum Nachlesen

Auswahl und Rekonstruktion

Obwohl Musik selbstverständlich den Kern der Musikkritik bildet, ist es im Kontext von Festivals eher die Ausnahme, wenn eine Kritik ausschließlich einzelne aufgeführte Werke behandelt. Die zeitliche Verdichtung künstlerischer Ereignisse sowie die Überlagerung ästhetischer, kuratorischer und diskursiver Ebenen verschieben den Fokus der Kritik häufig auf Programme, thematische Linien oder Erfahrungszusammenhänge.

Vor diesem Hintergrund bildet die Rezension von Clemens Haustein (FAZ) eine Ausnahme, weil hier das Festival primär über einzelne Werke bzw. Performances erschlossen wird. Auf dem Prüfstand stehen sieben Arbeiten, wobei der Fokus weniger auf program-matischen Zusammenhängen als auf der formalen Beschaffenheit der einzelnen Werke liegt. Wiederholt kritisiert der Rezensent die schwache oder nicht sinnstiftende Form der Werke, was schließlich zu einer weiter gefassten Festival- und Kritik gegenwärtiger

Wo der Atem spricht

BERICHT

MaerzMusik 2025 unter der Leitung von Kamila Metwaly

ästhetischer Tendenzen aus-
geweitet wird: »Dass solche Klangkunst von einem aufmerksam und kritisch beteiligten Hörer eigentlich nichts wissen möchte, gehört zu den ganz aktuellen Aspekten an diesem Festivalauftakt. Da spiegeln sich allgemeine Tendenzen des Zeitgeistes [...]«.

Durch diese klar werkzentrierte Fokussierung erscheint das Festival weniger als kuratiertes Ganzes denn als institutioneller Rahmen, in dem einzelne Werke aufgeführt und geprüft werden. Charakteristisch ist dabei die Konsequenz der Auswahl: Aus der Konzentration auf vier Konzerte an zwei von zehn Festivaltagen entsteht ein Gesamtbild, während große Teile des Programms sowie andere Aspekte des Festivals beinahe unerwähnt bleiben. Diese Auslassung wird nicht explizit thematisiert, fungiert jedoch durch ihr Ausmaß und die durchgängig negative Urteile als Unterstatement, das das Festival als Ort formaler Defizite und ästhetischer Erschöpfung rekonstruiert.

Einen deutlich anderen Schwerpunkt setzt der Text von Monika Pasiecznik (NZfM). Hier stehen nicht einzelne Werke, sondern die Interpretation des Festivalprogramms im Zentrum. Ausgehend von der program-matischen Ordnung – etwa nach Besetzungen wie Stimme und Blechbläser – sowie von Leitbegriffen wie Atem oder Körperlichkeit versucht der Text, die kuratorischen Zusammenhänge zwischen den ausgewählten Werken zu illustrieren.

Im Fokus stehen dabei weniger die ästhetischen Eigenschaften der Werke als vielmehr der Versuch, aus den behandelten Arbeiten heraus ein übergeordnetes Bedeutungsgefüge zu rekonstruieren. Die einzelnen Werke und Konzerte sowie deren Themen wie Krieg,

Körperlichkeit oder Meditation fungieren als Bausteine einer programmatischen Argumentation, die zur Interpretation des Festivals als Ganzem zusammengeführt werden, »dass wir müde, verängstigt und hilflos sind und ein tiefes Aufatmen brauchen – ein Eintauchen in sinnliche Erfahrungen, die unmittelbare Kraft des Klangs,

nahezu vollständigen Erfassung der besuchten Konzerte. Die Rekonstruktion des Festivals erfolgt damit über eine sequenzielle Aneinanderreihung von Konzerterlebnissen. Die Kritik oszilliert entsprechend zwischen Beschreibung,

Diese Werke wollen keinen kritischen Hörer
 Da kann einem übel werden: Berlins Maerzmusik gibt sich woke, ist aber in Fragen künstlerischer Form ratlos

das Gefühl der Gemeinschaft und eine Art Verzauberung, die uns zumindest für einen Moment zur Ruhe kommen lässt.«

Eine ausbalancierte Perspektive zeigt sich in der Rezension von Hannah Otto (Musiktexte Online). Anders als in der werkzentrierten Fokussierung von Haustein oder der programminterpretierenden Perspektive von Pasiecznik werden hier Programm, einzelne Konzerte und Werke gleichermaßen berücksichtigt. Das Festivalprogramm wird dabei

Bewertung und Erfahrungsprotokoll. Kohärenz entsteht schließlich weniger aus dem interpretierten kuratorischen Statement als aus der kontinuierlichen Fortschreibung der Wahrnehmung.

Eine nochmals anders gelagerte Perspektive wählt schließlich die Rezension von Anna M. Heslop (Positionen). Ausgangspunkt ist auch hier – ähnlich wie im Text von Pasiecznik – eine Analyse des Festivalprogramms, das nach Besetzungen wie Stimme, Blechbläsern und Schlagzeug gegliedert wird. Entscheidend ist jedoch, dass aus dieser »seltsame[n]

Werke werden nicht lediglich als musikalische Objekte, sondern als performative Ereignisse wahrgenommen.

explizit als kuratorisches Statement interpretiert – als »eine Abkehr vom bloß Spektakulären, eine Hinwendung zum Fragilen und Widerständigen« – und dient als Orientierungsfolie der Rezension.

Zugleich behandelt der Text im Verhältnis zu den anderen Rezensionen eine große Zahl von Konzerten und Werken. Diese werden überwiegend einzeln, aber teils konzertbezogen beschrieben, zugleich jedoch durch Überschriften zu größeren thematischen Einheiten gebündelt, über die dem Festivalprogramm jeweils eine Deutung zugeschrieben wird. Hier spielt Auslassung kaum eine Rolle. Gerade daraus ergibt sich der Eindruck einer

Mischung« ein übergreifendes Thema »Atem« herausgearbeitet wird. Dieses Leitmotiv fungiert zunächst als Deutungsangebot für die ästhetischen Erfahrungen, zugleich aber auch als rekonstruktives Instrument, mit dem das Festival als Ganzes neu gelesen wird und die behandelten Gegenstände gezielt ausgewählt werden. Heterogene Konzerte und Werke werden so in einen gemeinsamen Erfahrungszusammenhang überführt.

Charakteristisch für diese Perspektive ist, dass der Fokus konsequent auch auf Performance und Körperlichkeit gelegt wird. Entsprechend werden Werke nicht lediglich als musikalische Objekte, sondern als

performative Ereignisse wahrgenommen. So zeigt sich dies daran, dass ein komponiertes Stück zunächst als Performance eines Musikers beschrieben wird. Auch in den übrigen Fällen rückt die Körperlichkeit der Ausführenden in den Vordergrund. Die Rekonstruktion des Festivals erfolgt folglich nicht über programmatische Argumente oder diskursive Rahmungen, sondern über eine Abfolge von performativen Situationen.

Implizite Hörhaltungen und Erwartungen

Die bislang beobachteten unterschiedlichen Formen der Auswahl und Rekonstruktion machen sichtbar, wie stark das Bild eines Festivals variieren kann. Diese Differenzen zwischen den Rezensionen lassen sich jedoch nicht allein aus den gewählten Gegenständen sowie Fokussierungen erklären. Denn jede Form der Auswahl und Rekonstruktion setzt bereits eine bestimmte Weise des Hörens voraus.

Wie man bei der Begegnung mit einem Werk eine Beziehung zwischen dem Werk und dem hörenden Ich einstellt, ist auch der Besuch eines Festivals von einer grundlegenden Justierung geprägt. Hörer*innen bewegen sich zwischen eigenen Erwartungen, Vorerfahrungen und den impliziten Hör- und Besuchsmodellen, die durch Programm, Orte, Formate und kuratorische Setzungen vorgezeichnet sind. Diese Justierung wirkt entscheidend darauf ein, was überhaupt als relevant wahrgenommen und schließlich zum Gegenstand des Hörens – und somit der Kritik – wird und wie aus fragmentarischen Beobachtungen ein Gesamtbild rekonstruiert wird. Festivalkritiken unterscheiden sich daher nicht nur durch das, was sie hören, sondern auch durch die Weise, wie sie hören.

Besonders deutlich wird dies dort, wo ähnliche Beobachtungen in den Rezensionen auftauchen, jedoch mit grundlegend

unterschiedlichem Ton. Sowohl Clemens Haustein als auch Monika Pasiecznik diagnostizieren eine ästhetische Situation, in der »auf Sprachlichkeit und Gestik von Musik verzichtet wird und nur noch das Phänomen des Klangs [...] im Vordergrund steht« (FAZ) oder »ein Eintauchen in sinnliche Erfahrungen, die unmittelbare Kraft des Klangs [...] und eine Art Verzauberung, die uns zumindest für einen Moment zur Ruhe kommen lässt«, (NZfM) möglich ist. Während Haustein diesen Befund aus der Perspektive eines kritisch distanzierten strukturellen Hörens formuliert und darin ein Symptom ästhetischer Erschöpfung erkennt, dominiert bei Pasiecznik eine interpretativ anschlussfähige Haltung. Hier wird der scheinbar kritikunfähige Klangmoment als Möglichkeit eines intensiven sinnlichen Erlebens gelesen, das wiederum mit gegenwärtigen gesellschaftlichen und globalen Stimmungen in Verbindung gebracht wird.

Eng mit diesen unterschiedlichen Hörhaltungen verknüpft ist die Frage, welches Modell von Festival ein Text implizit entwirft. Wird MaerzMusik als Abfolge einzelner Konzerte verstanden,

EIN TIEFES AUFATMEN

MAERZMUSIK BERLIN: «TOWARDS SONIC MANIFOLDS»

die jeweils einer werkbezogenen Prüfung unterzogen werden, als kuratiertes Programm mit thematischer Klammer oder als situativer Erfahrungsraum? Die Rezensionen geben darauf unterschiedliche Antworten. Werkzentrierte Perspektiven setzen ein strukturelles, kritisch distanzierendes Hören voraus, in dem einzelne Werke ihre Präsenz rechtfertigen müssen. Programm- oder situationsbezogene Zugriffe hingegen verstehen Konzerte und Werke primär als Teile eines größeren Zusammenhangs, dessen Bedeutung sich erst im Verlauf des Festivals entfaltet.

Was leistet Festivalkritik heute?

Was lässt sich aus diesen Beobachtungen für die gegenwärtige Praxis der Festivalkritik zeitgenössischer Musik ableiten? Betrachtet man die analysierten Rezensionen in ihrer Gesamtheit, so zeigt sich eine Verschiebung der Kritikfunktion. Festivalkritik fungiert heute häufig nicht mehr primär als urteilende Instanz, die mit gewisser Distanz Werke, Aufführungen und kuratorische Setzungen prüft, sondern eher als eine Praxis des Mit-Hörens, die sich inmitten der ästhetischen Situation verortet und deren Wirkungen beschreibt bzw. interpretiert. Das zentrale Anliegen der Kritik richtet sich dabei auf die Frage, wie gehört wird und gehört werden kann.

Diese Verschiebung lässt sich vor allem in dem wiederkehrenden erzählerischen Mittel finden, bei dem Äußerungen anderer Besucher*innen aufgegriffen in die Beschreibung integriert werden. So wird etwa ein »Besucher aus Sachsen« zitiert, der das Gehörte als »den Zahnarztbohrer, aber auch das startende Flugzeug« beschreibt (FAZ), oder es wird auf Kommentare verwiesen, die die Autorin »auf den Toiletten des Radialsystems neben mir« gehört habe (MTO). Damit positionieren sich die Kritiker*innen selbst als Mit-Hörende unter anderen. Kritik spricht nicht mehr von oben herab, sondern aus der Situation heraus.

Diese Haltung korrespondiert mit einer ästhetischen Praxis, in der Musik zunehmend als situativ, performativ und kontextabhängig verstanden wird. Wo das Werk nicht mehr als autonomes, in sich geschlossenes Objekt erscheint, verliert auch die rein strukturelle Werkprüfung an Plausibilität. An ihre Stelle tritt die Beschreibung von Erfahrungsräumen und relationalen Bedeutungen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Festivalkritik als eine Form des Modellversuchs begreifen. Sie ist weder bloßer Bericht über ein Ereignis noch lediglich subjektives Erlebnisprotokoll. Vielmehr entwirft sie implizite ambivalente Modelle des Hörens, indem sie auswählt, gewichtet und rekonstruiert. Kritiker*innen modellieren nachträglich daselbe Festival auf unterschiedliche Weise:

als Abfolge von Werkprüfungen, als kuratiertes Programm oder als Erfahrungsraum. In diesem Sinne übernimmt Festivalkritik eine sekundäre kuratorische Funktion, in der Program-

me nicht nur beschrieben, sondern als mögliche Hörzusammenhänge erfahrbar gemacht werden.

Ist die Lektüre von Festivalkritik dennoch sinnvoll? Gerade weil sie weniger eindeutige Urteile liefert, liegt ihre Bedeutung nicht mehr in der Setzung verbindlicher Maßstäbe, sondern in der Offenlegung von Perspektiven. Die Vielfalt der Kritiken verweist nicht auf Beliebigkeit, sondern auf die Ambivalenz eines Feldes, in dem unterschiedliche Hörhaltungen nebeneinander bestehen. ■

Moonsun Shin bewegt sich aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive zwischen Schreib- und Hörpraxis zeitgenössischer Musik. Er schreibt regelmäßig Kritiken für Positionen und ist kuratorisches Mitglied des project ensemble morph.



Die Kritiken

Clemens Haustein, »Diese Werke wollen keinen kritischen Hörer«, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.03.2025, S. 11

Hannah Otto, »Wo der Atem spricht«,

MusikTexte-Online 7, 04/2025

Anna M. Heslop, »MaerzMusik«, Positionen –

Texte zur aktuellen Musik 144, 03/2025, S. 110–111

Monika Pasiecznik, »Ein tiefes Aufamen«,

Neue Zeitschrift für Musik, 02/2025, S. 67