

# Kritik der Kritik

## La critique de la critique

*Musikkritik ist eine Kunst, die geübt sein will. Wie jedes Handwerk erlernt man sie zunächst durch Nachahmung. Wer aber taugt zum Vorbild? Dies kann wiederum nur Kritik entscheiden: Silvan Moosmüller nimmt ein Stück eines Grossmeisters der Musikkritik unter die Lupe.*

### DIE HEHRE KUNST UND DER PROVINZIELLE SUMPF

Heinz-Klaus Metzger über Earle Browns «Folio»

Zwischen 1965 und 1969 schrieb Heinz-Klaus Metzger eine Serie von Musikkritiken für die Zürcher Weltwoche. Über mehrere Spalten (manchmal gar Seiten!) hinweg wird darin ausschliesslich über Ereignisse neuer Musik gehandelt. Es finden sich Besprechungen neuer Stücke von Stockhausen, Schnebel und Globokar genauso wie Berichterstattungen über Musikfestivals in Holland und Frankreich sowie Reflexionen zum Wechselspiel der Künste. Bemerkenswert für eine «Kritik der Kritik» ist hierbei vor allem der kritische Duktus von Metzgers eigenem Schreibstil, der sich durch all seine Artikel hindurchzieht. Daran lässt sich eine übergreifende Handschrift erkennen, die zum einen über Metzgers Selbstverständnis als Kritiker Auskunft gibt – und zum anderen Funktion und Stellenwert anzeigt, die er der neuen Musik zuschreibt.

Besonders anschaulich tritt diese Handschrift in einer Besprechung von Earle Browns *November 1952* und *December 1952* zu Tage. Im September 1968 hatte Metzger eine – in seinen Augen – kongeniale Interpretation der

beiden Brown'schen Kompositionen durch den holländischen Organisten Huub ten Hacken miterlebt. Als er daraufhin in *Brabants Dagblad* eine abfällige Rezension der Darbietung las, fühlte er sich zur Kritik herausgefordert und reagierte postwendend mit einer leidenschaftlichen Entgegnung. Metzgers Kritik ist also selber schon die Kritik einer anderen Kritik. Und da er sich hierbei mit polemischer Schärfe nicht zurückhält, sei es ihm im Folgenden nachgemacht.

Gleich zur Eröffnung zitiert Metzger die ihm missfallende Rezension in holländischer Originalsprache herbei. Das ist aber durchaus nicht als freundliche Geste zu werten. Im Gegenteil. Der holländische Wortlaut soll die Unhaltbarkeit des Urteils nur noch drastischer vorführen. Denn beides, sowohl die Lokalsprache als auch das darin geäusserte Urteil, bringt Metzger abschliessend unter das Rubrum der «provinziellen Infamie». Damit ist gleich zu Anfang gesagt, dass der Gegner nichts zu sagen hat. Von Tuten und Blasen hat der «Provinzler» ja keine Ahnung. Oder: von Tuten und Blasen vielleicht schon. Aber sicher nicht von Earle Brown und neuer Musik.

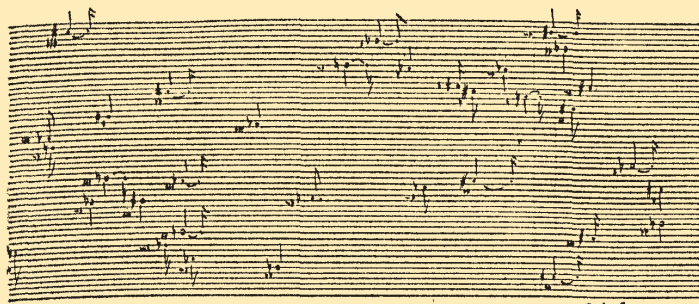
Der nächste Satz ist demgegenüber schon wieder fast versöhnlich. Denn in dem Metzger in der Ich-Form dem zitierten Urteil seine erhebende Konzernerfahrung entgegenstellt («kaum je in den letzten Jahren hatte ich etwas derartig Neuartiges gehört»), scheint er sich – wenigstens grammatikalisch – mit dem Provinzler auf Augenhöhe einzulassen. Ein paar Zeilen lang spricht ein Ich mit einem anderen Ich. Doch mit dieser Handreichung ist es rasch vorbei. Denn in der Folge verschanzt sich Metz-

gers Ich plötzlich und unwiderruflich hinter seinem tiefen Wissen. Geradezu hat man den Eindruck, als spreche nun die Musikgeschichte selbst – in deutscher Sprache wohlgermerkt, und von der allerhöchsten Warte ihres materialen Standes herab.

So wird der Rang von Earle Browns «frühen experimentellen Pioniertaten» gewürdigt, das Konzept der «indeterminierten» Komposition erläutert, die Spielanweisung zu *November 1952* in extenso zitiert, die interpretatorische Umsetzung von *December 1952* wortreich beschrieben. Hier ist der Kritiker Metzger eins mit der Musik, mit Brown, ten Hacken und sich selber. Beinahe vergisst er darob seine polemische Absicht. Doch dann, urplötzlich, heisst es wieder: Einbruch der Provinz. Jener Provinz, die sich vom beschworenen «musikalischen Fortschritt» einfach nicht «stimulieren» lassen will. Bis zum Punkt, da «kein Teil des Publikums nervös ward, weil er so wenig zu hören bekam, und dadurch andere hinderte, das Schweigen aufmerksam zu hören.»

Damit wird die Kluft unversöhnlich festgeschrieben. Auf der einen Seite die hehre Allianz der neuen Musik, als deren Fürsprecher sich Metzger versteht. Auf der anderen Seite der unverbesserliche Sumpf des Unverständnisses. Schade eigentlich. Ohne die scharfe Invektive hätte sich vielleicht der eine oder andere noch aus dem Sumpf ziehen lassen und wäre Metzgers kundigen Ausführungen gefolgt. Die steile Hierarchie unterbindet aber von Beginn weg jeglichen Dialog. Dabei wäre er wichtig. Gerade «im Hinblick aufs Politische, Revolutionäre», das Metzger radikaler Kunst so ausdrücklich bescheinigt.

Silvan Moosmüller



Earle Brown: «November 1952»

Earle Brown (Nov. 52)

MUSIK — HEINZ-KLAUS METZGER

## «Folio»

### Bemerkungen zu einigen Prioritäten Earle Browns

«Earle Brown demonstreert in zijn 'November 1952, December 1952' enige excentriciteiten die zich ten opzichte van het muzische, het ruimtelijke en sonische zo vrijblijvend opstellen dat het, wat ons betreft, wel vergeten mag worden.»

(«Brabants Dagblad», 's-Hertogenbosch, 18. September 1968)

Die provinzielle Infamie lautet übersetzt: «Earle Brown demonstriert in seinem 'November 1952, December 1952' einige Exzentricitäten, die sich im Hinblick auf das Musische, das Räumliche und Klangliche so unverbindlich präsentieren, dass es, was uns betrifft, 'ruhig vergessen werden mag.' So wollte es die einzige Rezension, deren in der Presse ein Konzert gewürdigt ward, das mir unvergesslich bleiben wird: kaum je in den letzten Jahren hatte ich etwas so absolut Neuartiges gehört wie eben die Interpretation, welche in der Kathedrale zu 's-Hertogenbosch der Domorganist Huub ten Hacken den beiden Brownschen Kompositionen 'November 1952' und 'December 1952' angedeihen liess. An die frühen experimentellen Pioniertaten Browns zu erinnern und ihre Aktualität hervorzuheben, besteht um so dringender Anlass, als ihr Ruhm durch die Experimente Cages, die ihnen bald folgten, verdunkelt worden ist, dann aber auch durch den Erfolg von Browns eigenen späteren Werken überschattet ward, von denen namentlich wohl die «Available Forms II» für Orchester und die stupenden «Nine Rare Bits» für zwei Cembali, die in einer hervorragenden Schallplattenaufnahme von Antoinette Vischer und George Gruntz vorliegen (Wergo 60028), ins öffentliche Bewusstsein gedrungen sind.

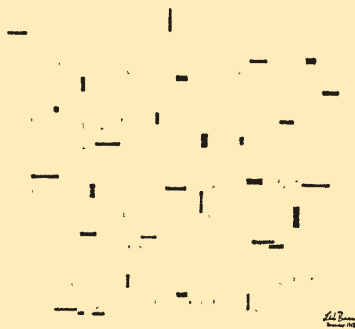
«November 1952» und «December 1952», beide auf jedem beliebigen Musikinstrument, ja mit jeder Schallquelle oder Kombination von Schallquellen ausführbar, gehören zu einem «Folio» geheissenen Komplex experimenteller Kompositionen, mit denen Brown erstmals prinzipiell — noch vor Cage — jenes neue Terrain des Komponierens und Interpretierens erschloss, welches seither in Kategorien wie «Mehrdeutigkeit» oder «Vieldeutigkeit» — «Multivalenz» — schliesslich «Indetermi-

nation» überhaupt, theoretisch begriffen wird. Ausser Kurs gesetzt ist dabei die herkömmliche Fixierung von Merkmalen, nach denen ein Stück Musik identifiziert werden konnte: von seinen einzelnen klingenden Elementen und deren charakteristischen Verknüpfungen bis hinauf zur Artikulation der Gesamtform. Versteht man generell unter einer «experimentellen» Komposition eine, deren Ergebnis nicht vorhersehbar ist, und speziell unter einer «indeterminierten» Komposition eine solche, deren Interpretation nicht festliegt, so erhellt, dass die Identität eines derartigen Werks nicht langer jene primitive Identität der Aufführungen untereinander postuliert, welche ein «Wiedererkennen» ermöglicht, sondern sich einzig als Identität der Konzeption — oder jedenfalls einiger Versuchsbedingungen — bewahrt.

Die Spielanweisung des Komponisten für «November 1952» lautet: «Ausführbar in jeder Richtung, von jedem Punkt des definierten Raumes aus, für jede Zeitdauer. Tempo: so schnell wie möglich bis so langsam wie möglich einschliesslich. Die Anschläge können sowohl voneinander vollständig durch unbestimmten Raum getrennt als auch kollektiv in Blöcken jeglicher Gestalt interpretiert oder exakt innerhalb des Raumes definiert werden. Linien und Zwischenräume mögen als bewegliche Systeme in jeder Richtung (horizontal im Sinne verschiedener und selber wiederum variabler Geschwindigkeiten) aufgefasst, Schlüssel als gleitend (vertikal über den definierten Raum) vorgestellt werden. Dieser definierte Raum kann als real oder illusorisch, als Ganzes oder in einzelnen Teilen betrachtet werden. Jede Dimension (vertikal oder horizontal) kann sich jederzeit ausdehnen, zusammenziehen oder so bleiben, wie sie hier erscheint. Der vertikale Raum variiert, je nachdem wo und wie der Spieler die gleitenden Schlüssel visieren will.» Aus der Anlage des Stückes versteht sich, dass ten Hacken bei der Interpretation immerhin noch mit Tönen arbeitete, obschon mit solchen, wie man sie kaum zuvor auf einer Orgel gehört hatte: hervorgebracht durch besondere Kombinationen der Anschläge mit dem Ein- und Ausschalten von Registern, um die aus der extremen

Deutung der Partitur resultierenden Verhältnisse von Intensitäten und Dauern technisch zu realisieren. Vor allem aber arbeitete er mit Pausen, gleichsam also mit der reinen Zeit selber, wie denn enorme Distanzen zwischen den einzelnen Tönen im «definierten Raum» walten, so dass ein Teil des Publikums nervös ward, weil er so wenig zu hören bekam, und dadurch andere hinderte, das Schweigen aufmerksam zu hören.

In ten Hackens Version des noch vielfältiger — in der Wahl des Klangmaterials sogar uneingeschränkt — deutbaren «December 1952» kamen sodann nicht einmal mehr Töne vor: einzig Geräusche unterbrachen die stumme Zeit wie Browns horizontale und vertikale Striche das weisse Blatt, und man erfuhr, was im verbindlichsten Sinn Artikulation der Zeit heisst. Prinzipiell sind zwar Orgeln mit elektrischer Traktur, wie auch die Kathedrale Sint Jan zu 's-Hertogenbosch sie besitzt, der Hervorbringung eines reichen Repertoires an Geräuschen nicht so günstig wie Instrumente mit altmodischer mechanischer Traktur, doch wusste ten Hacken für seine einzigartige Interpretation dieses Stückes durch blosser Registerschaltung ohne Ton, wobei die Bewegung der Schleife in der Windlade



Earle Brown: «December 1952»

hörbar wird, durch Aus- und Wiedereinschalten des Motors, was die aus den Bälgen entweichende Luft, ja die Scharniere dieser Balge zu Klang werden lässt, und sogar mit dem Eigenlaut der Tastenmechanik ohne Register erstaunlicherweise ein ganzes System von zweiundsiebzig verschiedenen Geräuschen zu konstruieren. Für das Spezifische seiner Interpretation fand er den glücklichen Terminus «unsichtbares Theater». Es ist der besondere Vorzug solch radikal experimenteller Kompositionen, dass sie einen Interpretieren, der sie wirklich konsequent durchdenkt, allemal zu Lösungen zwingen, derengleichen man nie zuvor gehört hat: deshalb können übrigens derartige Stücke kaum altern, sondern werden auch in allen zukünftigen Situationen, wann immer jemand sich interpretativ mit ihnen befasst, fast notwendig musikalische Fortschritte stimulieren.

Der Wunsch aber, die in einem Konzert unerbeten erlangte Erfahrung dieser gefährlichen Möglichkeit wieder zu verdrängen, wird sicherlich von vielen dahingehend rationalisiert, dass eine solche Erfahrung halt «unverbindlich» sei — gar «im Hinblick auf das Musische» — und insofern «ruhig vergessen werden mag». Sie ist im Hinblick aufs Politische, Revolutionäre nicht unverbindlich.