

Denkendes Hören

Zum Tod des Musiktheoretikers Heinz-Klaus Metzger

Es mag irgendwann in den 60er Jahren gewesen sein, dass Heinz-Klaus Metzger mir davon erzählte, er sei wieder mal so unvorsichtig gewesen, von der Gründung einer Musikzeitschrift zu träumen. Ich betrachtete das als Stoßseufzer eines Publizisten, der zur Veröffentlichung seiner Beiträge auf andere Organe angewiesen war, auf die er nur wenig Einfluss nehmen konnte. Dennoch öffnete sich im Jahr 1977 ein Startfenster genau für dieses Projekt, das allerdings weniger eine Musikzeitschrift im üblichen Sinne, sondern eher eine Schriftenreihe werden sollte. Metzger und sein Freund und Lebenspartner Rainer Riehn kamen danach von Venedig aus nach München, um das erste Heft der neuen Schriftenreihe, die den Titel *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten* erhielt, herauszubringen. Doch trotz seiner Realisierung blieb es immer auch ein aktuelles Projekt bis zu seinem vorläufig letzten Tag im Jahre 2003.

Metzger legte einigen Wert auf die Berufsbezeichnung »Musiktheoretiker«, aber er war in der Tat ungeheuer viel mehr als »nur ein Theoretiker«, vielmehr vor aller Theorie eines: nämlich ein leidenschaftlicher Hörer. Wie stark sein Bezug zur Praxis der klanglichen Realisierung war, der unmittelbare Kontakt zum Klang, geht schon aus der von ihm initiierten Gründung des Ensembles Musica Negativa und der dadurch ermöglichten Konzerttätigkeit hervor, die er jahrelang zusammen mit Rainer Riehn betrieb. Ebenso war es für ihn notwendig, Aufführungen von für ihn wichtigen Werken beizuwohnen – davon zeugen seine in Berlin fast täglichen Konzertbesuche, was ihn dann auch dazu befähigte, jederzeit als Kritiker fungieren zu können, was ihm leider viel zu selten angeboten wurde. Freilich wäre ihm der Job eines Musikkritikers unter den heute üblichen Bedingungen auch nicht zuzumuten gewesen. Denn dort hält man sich ja im Allgemeinen etwas darauf zugute, theoretisieren, also im Grunde auch praxisfern zu sein. Man erinnere sich, wie in den 50er Jahren über das Phänomen Cage geurteilt wurde, nachdem man, dank der Ferienkurse in Darmstadt, immerhin den Komponisten Anton Webern kennengelernt hatte. Danach sah man jedoch nicht den geringsten Anlass, Cage

32 wenigstens einen Bruchteil der Ernsthaftigkeit

oder ernsthafter Analyse widerfahren zu lassen.

Wie um die Darmstädter Leichtfertigkeit zu korrigieren, wurde in der Mailänder Musikzeitschrift *Incontri Musicali* 1959 Heinz-Klaus Metzgers Essay *John Cage oder die freigelassene Musik* veröffentlicht. Noch heute kann man nur staunen, wie es Metzger gelang, die Ohren radikal vor dem small talk der gängigen Musikkritik zu verschließen und nur das zu hören, was musikalisch wirklich zu analysieren ist. Selbst in Amerika ist zu diesem Zeitpunkt – 1959! – nichts Vergleichbares erschienen, was man früher einen Geniestreich genannt hätte. Jahrzehnte der allgemeinen Cage-Rezeption waren einfach übersprungen, weil ihr Metzger so weit voraus war. Und dennoch war es für ihn vermutlich nur die erste Etappe. Damals jedoch war von den Werken von Cage kaum etwas bekannt.

Schon ein Jahr nach Gründung der *Musik-Konzepte* erschien der erste Sonderband über John Cage (1978). Die Zusammenarbeit mit Cage fand ihren Höhepunkt im Jahre 1988, als Metzger und Riehn, mittlerweile zu Dramaturgen der Frankfurter Oper geworden, die beiden *Europeras 1 & 2* von Cage zur Uraufführung brachten. Aber die *Musik-Konzepte* hatten ja noch anderes zu berücksichtigen: Das immens vielgestaltige Werk von Iannis Xenakis etwa oder, wollte man historisch korrekt sein, ebenso ein von den lieben Kollegen konsequent verfemter Komponist (der auf diesen Titel nicht einmal gesteigerten Wert legte): Giacinto Scelsi. Dieser widmete sich indes hauptsächlich der Kunst der Improvisation und setzte sich demnach wie kein anderer den Wechselfällen des Zufalls aus, wie auch Franco Evangelisti, der mit der Gruppe Nuova Consonanza Improvisation mit Komposition kombinierte. Im Falle von Evangelisti beharrte Metzger auch gegenüber dem Verlag text + kritik auf einer authentischen Fassung von Evangelistis Theorie, auch wenn sich dadurch das Erscheinen des Evangelisti-Heftes um Monate verzögerte. Während Evangelistis elektronische Musik trotz der Improvisationen mit der Gruppe über jeden Zweifel an der Professionalität erhaben war, stießen Scelsis improvisatorische Verfahrensweisen bei den Kollegen auf Ablehnung, als hätte er sich gegen die Standesehre vergangen. So kam es für die Herausgeber darauf an, nicht nur dem Improvisator, sondern dem Komponisten Scelsi die Treue zu halten. Auch insofern entsprachen die *Musik-Konzepte* ihrer Devise, ein Kanon der Urteilsbildung zu sein.



Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn während der Feier zur Verleihung des Siemens Musikpreises 2007 an Brian Ferneyhough in den Kammerspielen München (Foto: Hans-Joachim Zylla)

Music Before Revolution

Die Involviertheit Metzgers in die Aufführungspraxis wichtiger Werke der experimentellen Musik begann jedoch schon früher mit den Konzerten des Ensembles Musica Negativa. Das Bild des Theoretikers, der in den 50er Jahren in Darmstadt die konzessionslos theoretischen Texte von Pierre Boulez sprachlich auf gleicher Höhe ins Deutsche übertrug, erhielt in den 60er Jahren eine neue Nuance, als er in der zusammen mit Rainer Riehn realisierten Schallplattenedition *Music Before Revolution* erstmals einen Überblick über die experimentelle Musik in Amerika vermittelte. Was als Einführung hätte fungieren sollen, schwoll unter Metzgers Hand zu einem wahren Kompendium aller experimentellen Techniken mit allen erdenklichen Nachweisen an, sozusagen ein musiktheoretisches *Solo for voice* oder vielmehr für Schrift. Obwohl Morton Feldman der Meinung war, man könne vor der Revolution keine Revolution machen, war es doch eine vom Ensemble Musica Negativa ausgelöste und interpretierte Vorform der Revolution, an der neben Cage und Feldman auch Christian Wolff und Earle Brown teilnahmen. In Bonn fand an den *Tagen Neuer Musik* im Juni 1979 eine Retrospektive mit neuen Werken von Cage allein statt, und schon vorher hatte Cages großer Medien-Inszenator Josef Anton Riedl, ebenfalls in Bonn, dem mit allen seinen medialen, visuellen und akustischen Zusätzen und Aufführungssituationen riesenhaften Projekt *HPSCHD* zur eindrucksvollen Aufführung verholten. Doch die eigentliche Sensation war, dass in einem Theaterzelt eine der möglichen Versionen von Cages *Musicircus* geboten wurde: »Es werden Leute eingeladen, die willens

sind, alle zugleich am gleichen Ort zur gleichen Zeit zu spielen. – Sie werden nichts hören – sie werden alles hören.« (1967)

Nur etwas mehr als zwei Jahre später wurde Metzger indes die Systemfrage gestellt, dies anlässlich der Eröffnung der Veranstaltungsreihe *Musik der anderen Tradition*, die dem Phänomen nachspüren wollte, dass die neue Musik im 20. Jahrhundert eine Vielzahl von Tonsystemen entwickelt hatte; dass neben dem temperierten System ganze Gesamtwerke etwa im Vierteltonsystem entstanden waren. Metzger zog daraus den so kurzen wie bündigen Schluss, man stehe jedenfalls vor der Evidenz, »dass es, sobald von Tonsystemen im Plural auch nur die Rede sein kann, keinerlei verbindliches Tonsystem mehr gibt.¹ Deshalb brauche Musik keine Tonsysteme mehr.

Europeras 1 & 2

Nur eines ist sicher: Die neue Musik sucht nach differenzierteren, feineren Unterteilungen, als es das temperierte System vorsieht, das Hören will tiefer in das vorgegebene Material eindringen, also mehr und noch genauer hören und Metzger unterstützte dies, wo er nur konnte. Die Arbeit an der Inszenierung von Cages *Europeras 1 & 2* sah Metzger im Spannungsfeld verschiedener Optionen, zwischen denen zu wählen war: »So verzichtete Cage auf die nunmehr seit Jahrzehnten von jedem avancierten Komponisten erwartbare bloß abstrakte Negation des Opernwesens vermöge neuer, radikaler Formen des Musiktheaters. Cage war der erste gewesen, bei dem sie sich als Konsequenz des rein Musikalischen ergeben hatten: in seinem *Music Walk* von 1958 für eine beliebige Anzahl von Klavieren und Ra-

1 Heinz-Klaus Metzger, *Musik der anderen Tradition, Theorien, Diskussionen*, in: *Musikkonzepte, Sonderband Musik der anderen Tradition*, München: edition text + kritik 2003, S. 28.

dioapparaten, die von beliebig vielen Spielern zur Klangproduktion verwendet werden, resultiert aus deren zwischen den distal aufgestellten Schallquellen erforderlichen Gängen eine theatralische Dimension, die mich damals veranlaßte, den Begriff des ›instrumentalen Theaters‹ zu prägen, der dann – namentlich bei Kagel – große Fortüne machen sollte. Totalisiert hat Cage dieses Konzept, dessen spezifisches Merkmal die völlige Abschaffung des kategorialen Unterschiedes zwischen Musik und Szene – also auf die räumliche Anlage eines Opernhauses übertragen: zwischen Orchestergraben und Bühne – ist, 1960 im *Theatre Piece* für 1 – 8 Aufführende mit möglichst verschiedener Spezialisierung, die sich aus Instrumentalisten, Tänzern, Sängern und anderen Berufen rekrutieren können. [...] Statt abstrakter Verneinung des Opernhaften durch eine andere musiktheatralische Option, wählte er vielmehr die ›bestimmte Negation‹ der Oper im Hegelschen Sinn: womit gemeint ist, daß das Negandum unverkürzt, in seiner ganzen Fülle in die Gestalt der Negation eingeht, deren spezifischen Inhalt ausmacht und in ihr konkret aufgehoben wird. Dergleichen ist irreversibel, und man darf gespannt sein, ob die blühenden Opernkomponisten unserer Zeit sogleich begreifen werden, was die Stunde geschlagen hat: daß sie nunmehr mit aufgehoben sind.«²

1990 fand in Erlangen ein einziges Mal das von Metzger und Riehn organisierte *Festival des Hörens* statt, ein Fest auch für alle, die aus musikalischen Gründen Schädigungen des Gehörorgans hinnehmen. Mit großer Begeisterung wurde eine rein gedanklich auszuführende Lautstärkeübung aufgenommen, die in langsamen Steigerungen der Lautstärke von Pianissimo zu Fortissimo und zurück bestand. Für einen Schwerhörigen oder fast Tauben beginnt da die Musik, nicht etwa mit der Tonhöhe. Es waren also gerade die »stillen Stücke« mit gezeichneten Figuren, die ihnen die wunderbarsten Höreindrücke vermittelten.

Langsamkeit

Metzgers letzte Jahre waren von Problemen überschattet, die, ausgehend von Cage, mit dessen längster Komposition zusammenhängen. 1985 hatte Cage *ASLSP* mit Hilfe eines Zufallprogramms für Klavier komponiert. *ASLSP* steht für *As slow as possible*, so langsam wie möglich. 1987 folgte eine zweite Version, die er dem Essener Organisten Gerd Zacher widmete: *Organ²/ASLSP*. Gerd Zacher, ein Wegbereiter zeitgenössischer Kompositionen, führte *Organ²/ASLSP* im gleichen Jahr bei den *16ièmes Rencontres Internationales de Musique*

34 *Contemporaine* in Metz auf; in neunundzwan-

zig Minuten. Aber *Organ²* für Orgel dauert in Halberstadt nicht neunundzwanzig Minuten, sondern, auf der für das Stück erst zu bauenden Orgel gespielt, 639 Jahre. Heinz-Klaus Metzger gehörte mit Rainer Riehn zu den Initiatoren dieses Projekts. Denn anders als das Klavier, dessen Töne nach dem Anschlagen sogleich verklingen, wirkt die Orgel wie eine mächtige Barriere gegen das Verklingen. Orgeltöne verklingen gar nicht, solange die Bälge getreten werden. Die Spielanweisung »so lange wie möglich« bedeutet daher soviel wie die Lebensdauer der Orgel oder solange wie das Instrument hält. Das können hundert Jahre oder auch Jahrhunderte sein. Die (längst zerstörte) Domorgel von Halberstadt, die erste große Blockwerksorgel mit zwölfstimmiger, also moderner Tastatur, existierte seit 1361 – minus 2000 ergibt 639.

Jeder Teil der Komposition (mit Wiederholung eines Teils) wird demnach einundsiebzig Jahre dauern, der erste Teil also bis ins Jahr 2071. Am 5. September 2001, dem 89. Geburtstag des Komponisten, begann die Aufführung – mit einer Pause. Wo einzelne Töne oder auch Klänge Jahre dauern, entsteht das Problem der Zusammenschau der Teile in einer Art gerafften Performance, die, im Gegensatz zum John-Cage-Projekt Halberstadt, eine zusammenhängende Wahrnehmung von Cages Komposition einerseits und andererseits von »Langsamkeit« ermöglichen würde. Je nach individueller Disposition und Fantasie kann der Hörer die kaum vorstellbare, kaum erfassbare zeitliche Disposition des John-Cage-Projektes anhand der Aufnahme nur imaginär bündeln. ■

Weitere Texte von Heinz-Klaus Metzger zu Fragen der experimentellen Musik (Auswahl):

- , *Hommage à Edgar Varèse* in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz: Schott 1959
- , *Musik wozu, Literatur zu Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980
- , *Das Ende der Musikgeschichte* in: *Geist gegen den Zeitgeist*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991
- , *Zum Begriff des Experimentellen in der Musik* in: *Zeitschrift für Experimentelle Musik*, Heft 2, München, März 1985
- , *Über einige Facetten der Autonomiefeindschaft* in: *Sinn und Form*, 57. Jahr/2005, 6. Heft November/Dezember
- , *Über die Ubiquität der Beschallungsindustrie*, von einer CD abgespielter Vortrag (bei Abwesenheit des Autors) während des *Festivals Experimentelle Musik* am 10. Dezember 2005 in der TU-Mensa München.

2 Heinz-Klaus Metzger, *Europas Oper* in: *Musik-Konzepte* Sonderband *John Cage II*, München: edition text + kritik 1990, S. 72-73.