

Es dürfte nicht eben häufig vorkommen, dass der Leser angesichts eines Buches, dessen Erscheinen er nur heftig begrüßen kann, nicht nur in einigermaßen trübes Nachdenken verfällt, sondern nicht umhin kann, dieses Buch, diese öffentliche Kundgabe als Zeichen und Beweis eines Verlusts anzusehen, der offenbar nicht mehr zu beheben ist.

Jeder, der Heinz-Klaus Metzger gekannt und ihn als unermüdlichen Streiter für die Sache tatsächlich zeitgenössischer Musik im allgemeinen und John Cages Werk im besonderen erlebt hat, muss sich verwundert die Augen reiben, dass gerade einmal 218 Seiten ausreichen sollen, um das Erbe des Autors in Sachen John Cage der Öffentlichkeit in gesammelter Form zugänglich werden zu lassen. Rainer Riehn weist in seinem Editorial zwar darauf hin, dass drei wichtige und dokumentierte Gespräche mit John Cage in diese Edition nicht aufgenommen wurden, dass er offenbar damit rechnet, dass noch weiteres Ton- und Textmaterial Heinz-Klaus Metzgers zu John Cage und dessen künstlerischem Wirken bei Rundfunkanstalten oder anderen Institutionen und Veranstaltern zu finden wäre, nach eigenen Worten – und wer könnte das besser beurteilen als Rainer Riehn! – ist er aber der Meinung, dass der vorliegende Band Heinz-Klaus Metzgers Einsatz für John Cage »umfassend dokumentiert«. Diese Publikation ist zuvörderst also Beleg für das Verstummen einer Rede, der mehr noch als das geschriebene das gesprochene Wort als Richtmaß und Gewissen musikalischer Praxis gelten konnte und deshalb letzteres im Zweifel dem ersteren vorzog.

Was aber dokumentieren die Schriften zu John Cage? Sie dokumentieren einen merkwürdigen und vielleicht nicht nur für Heinz-Klaus Metzger geltenden und daher bis heute nicht aufgelösten Widerspruch: Auf der einen Seite war Metzger sicherlich jener Autor im Bereich öffentlicher Rede über Musik, der das Erbe Adornos dahin gehend radikalisierte, dass er in der philosophischen Rede über Musik nicht mehr nur Richtmaß und Gewissen kompositorischer Praxis sehen zu können vermeinte, sondern gar deren Überbietung (vgl. S. 214), auf der anderen aber – und dies allgemein und leicht zugänglich zu machen, ist ein wesentliches Verdienst dieser Publikation! – scheut sich Heinz-Klaus Metzger nicht, die Grundlagen dieses radikalisierten Sprechens als verdeckte Karten dem Diskurs zu entziehen. Indem er im Brief an Lothar Knessl, ein hübsches Bonmot, einleitend schreibt,

## Cage 100

dass von den »ganz anderen Perspektiven, die [...] seither« sein Denken »untergründig bestimmen«, »manifest zu handeln, letztlich hieße, meine Karten auf den Tisch zu legen« (vgl. S. 147), macht er selbst darauf aufmerksam, dass gerade das, was es dem ehemaligen Zuhörer und jetzigen Nachleser des Denkens Heinz-Klaus Metzgers ermöglichen würde, die nicht zuletzt in der vorliegenden Publikation deutlich sich abzeichnenden Brüche und Veränderungen in der Argumentation und Beurteilung musikalischer Praxis nachzuvollziehen, vom Autor bewusst verdeckt und damit im Unklaren gelassen wird. Es ist ja alles andere als unmittelbar einleuchtend, dass ein Autor, der Cages Klavierkonzert und seine ersten *Variations* auf's emphatischste begrüßt und in ihrer vorgeblichen Abschaffung alles überkommenen Komponierens zum unüberbietbaren Maßstab künftiger musikalischer Praxis (die weitere kompositorische Tätigkeit dann konsequenterweise ausschließen müsste!) erklärt hatte, einige Jahre später ein Werk zu goutieren vermag, das der angeblich bereits abgeschafften Tradition selbst in der Aufzeichnung weit näher ist, als es die Argumentation des Autors jemals zulassen könnte.

Die Frage, wie frei die einst »freigelassene Musik« heute ist, kann auf solchem Hintergrund kaum mit Mitteln beantwortet werden, derer sich Heinz-Klaus Metzger selbstverständlich bedienen zu können meinte. Sein sicher nicht zufällig häufig apokalyptisch grundiertes Argumentieren zugunsten einer Musik, die ihr Recht gerade auch dort zu verteidigen habe, wo ihr die Gesellschaft (noch) nicht gefolgt sei oder folge, lässt die Frage ja durchaus offen, ob Avantgarde in der Musik und anderswo in den Künsten, die der Gesellschaft »voraus« sei, nicht längst ein hinterher hecheln im Kreis immer gleicher Reiz-Reaktions-Schemata geworden ist, in denen sich Kunst/Künstler bestimmter Tradition(!) und Publikum ihrer gegenseitigen Abneigung versichern. Spätestens seit Nietzsches Einspruch gegen Wagners erst prärevolutionäres dann die Revolution ersetzendes, schließlich die Weihen der Metaphysik beanspruchendes Komponieren kann sich die philosophische Rede über Musik – und eine solche scheint Metzger ja mindestens anzustreben – gleich doppelt nicht mehr auf das Erbe der deutschen idealistischen Philosophie stützen, hat doch bereits Wagner 43

im Anschluss an die Schopenhauersche Kritik an Hegels dialektisch zubereitetem Positivismus der Bewegung des Weltgeistes zum Besseren jene Leerstelle zu artikulieren gewusst, die alle von Metzger so nachdrücklich betonte Negation der in der von ihm supponierten Verbindung von Herrschaft und Zeit (S. 70 ff) noch hinter sich lässt, weil auch diese Negation, die Anarchie, das »etwas« dem »nichts« vorziehen muss.

Ist schon hier eine »Aufdeckung der Karten« des Argumentierens eigentlich unabdingbar, so stellt sich diese Frage in mindestens gleichem Umfang hinsichtlich des Problems philosophischen Sprechens über Musik, das sich bewusst aus dem Kontext historisch-biografischen und – was schwerer wiegt! – analytischen Sprechens verabschiedet. Natürlich kann der von Heinz-Klaus Metzger mit größtem Nachdruck betriebene Rekurs auf die jüdische Tradition leicht in der Geschichte der Philosophie im XX. Jahrhundert verortet werden. Man kann darüber hinaus die zehn Gebote vom Sinai als die gesamte Menschheit betreffende Mindestanforderungen an menschengemäßes Leben und Handeln ansehen. Aber gilt dann für Heinz-Klaus Metzgers Berufung auf diese Tradition nicht dasselbe – und in vielleicht noch stärkerem Maße – was Gershom Scholem seinem Freund Walter Benjamin wieder und wieder ins Stammbuch schrieb und worauf Jacob Taubes, protestierend gegen Adornos »messianisches«<sup>1</sup>, bestand?

Die formale Disparatheit der Textformen und die bis ins Schriftbild sich niederschlagenden Divergenzen der Beiträge des Sammelbandes figurieren vielleicht besser als jeder Kommentar die schlussendlich nicht mehr zu kittenden Brüche und Widersprüche eines Denkens, das – angetreten in radikalster Konsequenz des Urteils über die Geschichte künstlerischer Praxis – am Ende selbst der Geschichte nicht zu entgehen vermochte.

Auf diese Weise lässt uns die Sammlung von Texten Heinz-Klaus Metzgers als Leser frei, den Wegen des Autors zu folgen oder sie zu kreuzen, immer aber mit der Erinnerung daran, dass, welche Pfade die Musik auch nehmen wird, ihre Verantwortung vor Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft menschlicher Existenz unbestreitbar ist. *jakob ullmann*

Heinz-Klaus Metzger, *Die freigelassene Musik. Schriften zu John Cage*, hrsg. von Rainer Riehn und Florian Neuner, Klever Verlag, Wien 2012, 218 Seiten.

## A House Full Of Music

Nicht nur die Eröffnung der Darmstädter Ferienkurse Mitte Juli wurde mit einigen Cageschen Performances, Radio-Happenings und Orchesterstücken gefeiert. Künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum gab es unter dem Titel *CAGE 100 HAUPTBAHNHOF DARMSTADT* bereits ab Juni. Und von Mai bis September wird auf der Mathildenhöhe in Darmstadt eine in dieser Weise noch nie da gewesene Ausstellung präsentiert: *A House Full Of Music* mit musikalischen und künstlerischen Positionen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Anlass ist zunächst auch hier der einhundertste Geburtstag von John Cage. Darüber hinaus aber fragt die Ausstellung grundlegender nach den inneren Zusammenhängen von musikalischem und künstlerischem Schaffen. Und keine andere Figur als Cage ist dazu besser geeignet. Mit zwölf Überbegriffen *Speichern, Collagieren, Schweigen, Zerstören, Rechnen, Würfeln, Fühlen, Denken, Glauben, Möblieren, Wiederholen* und *Spielen* ist es dem Kuratorium um Ralf Beil gelungen, es nicht bei platten Analogien zu belassen wie: »4:33 ist inspiriert von Rauschenbergs *white painting*« – beide Werke sind Teil der Ausstellung – oder der Dokumentation von interdisziplinären Künstler-Communities, sondern in unvergleichbarer Weise Musik und Bildende Kunst im Innern ihrer künstlerischen Strategien zusammenzuführen. Zwölf Strategien, die also alle Künste miteinander teilen, die aber auch nicht behaupten, alles erklären zu wollen – da werden plötzlich Stücke wie *Autobahn* von den Einstürzenden Neubauten oder *God is a DJ* von Faithless relevant. Diese Sicht auf musikalisch-künstlerische Phänomene des 20. und 21. Jahrhunderts wurde in Ansätzen schon von einem der Programmkuratoren, Peter Kraut, in *Kunstmusik, Sounddesign und Popkultur. Zugänge zur zeitgenössischen Musik*<sup>1</sup> formuliert. In der Ausstellung werden mit den insgesamt 350 Exponaten die fließenden Übergänge zwischen den Künsten nun auch sinnlich und insbesondere klanglich über einen mit vielen Hörbeiträgen und Klängaufnahmen bestückten Audio-Guide erfahrbar.

Da finden sich unter dem Begriff *Rechnen* Skizzenstudien zu Iannis Xenakis' *Klassiker Metastasīs* und *Zwölfton-Reihenschieber* von Arnold Schönberg neben programmierten *Audiovisuals aoyama space no. 2* von Carsten Nicolai alias Alva Noto. Unter dem Begriff *Zerstören* ist ein Video von Jimi Hendrix' *Abfackeln* seiner Stratocaster neben einer Collage aller Partituren der Beethovensonaten von Idris Khan zu sehen. Die zwölf Strategien und die ausgestellten Werke durchmischen sich

Positionen zweiundneunzig

1 Jacob Taubes, *Die politische Theologie des Paulus*, München 1993, S. 98.