
Cage selon Metzger
für Heinz-Klaus Metzger
zum 60. Geburtstag



Martin Erdmann

Abstract: This material was presented at the Darmstädter Ferienkurse in 1992. It highlights some features of Heinz-Klaus Metzger's writings on John Cage introducing some perspectives that have not been sufficiently previously followed. A pupil of Arnold Schoenberg's, Cage is viewed within the tradition of the Second Viennese School and therefore belongs among Webern, Berg, and Eisler, not Stockhausen and Boulez. Cage's experimental music has been interpreted as a consequence of Schoenberg's prohibition of tone repetition in the twelve-tone technique. Also Metzger was the first to state that after his abolition of compositional coherence Cage started to write coherent music again, but on a different level than before. Close observation of musical notation is crucial in Metzger's texts. In the piece called Music Walk dedicated to Metzger, Cage uses the graphic symbols of conventional Western notation, but assigns them different functions.

Keywords: John Cage, Heinz-Klaus Metzger, Arnold Schoenberg, Music Walk

Vorträge, die aus Anlaß eines Geburtstages oder dergleichen gehalten werden, bergen häufig die Gefahr der Historisierung von Gedanken in sich, die der Jubilar irgendwann einmal mündlich oder schriftlich geäußert hat und die dann als der verdienstvollen Vergangenheit angehörend resümiert werden, obwohl ihre ganze Tragweite vielleicht noch gar nicht erschlossen worden ist.

Wenn ich nun diesen Vortrag mit der Feststellung beginne, daß Heinz-Klaus Metzger außerordentlich viel über John Cage geschrieben hat und daß ich mich in Anbetracht der relativ kurzen Zeit von zwanzig Minuten, die mir zur Verfügung stehen, um über das Thema Cage selon Metzger zu referieren, auf wenige Punkte beschränken muß, so ist dies, wie Carl Dahlhaus gesagt haben würde, nicht mehr als eine Trivialität. Ich nehme diesen trivialen Anfang aber in Kauf und wähle nicht historisierend im folgenden einige Punkte, die mir an Metzgers Schriften über Cage deshalb momentan besonders wichtig erscheinen, aus, weil sie im Hinblick auf Analyse und Interpretation der Werke Cages Perspektiven eröffnet haben, wie sie bisher noch nicht konsequent zu Ende gedacht worden sind.

John Cage gehört zu den ganz wenigen amerikanischen Komponisten, deren Werke in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg kontinuierlich gespielt werden. Seit dem Jahr 1949, als Cage für einige Monate nach Paris reiste und Pierre Boulez kennenlernte, wurde seine Musik mehr und mehr in Europa bekannt, zunächst eher durch Weiterreichen von Aufnahmen unter Komponisten und Konzerte in kleinen Zirkeln, später auch durch Aufführungen, die größeres öffentliches Interesse beanspruchten. Auf eine noch breitere Basis wurde die Cage-Rezeption dann 1953 durch des Komponisten Auftritt bei den Darmstädter Ferienkursen gestellt, und spätestens seit den Retrospektiven zu seinem sechzigsten Geburtstag 1972 gehört Cage wie selbstverständlich zu den wichtigsten Orientierungspunkten für alle, die an der Musik der unmittelbaren Gegenwart wie der letzten Jahrzehnte interessiert sind. Die Tatsache, daß der US-Amerikaner Cage in Europa mit seiner Musik mindestens so präsent ist wie in seinem Heimatland, eher noch mehr, wie man an den zahlreichen Festivitäten zum achtzigsten Geburtstag in diesem Jahr sieht, hat eine Situation geschaffen, deren musikhistorischer Einmaligkeit man sich meistens nicht bewußt ist.

Dieser Teil der europäischen Cage-Rezeption ist naturgemäß den vielen Komponisten, Konzertveranstaltern und Interpreten zu verdanken, die sich der Herausforderung des scheinbar absolut Neuen und Andersartigen der Musik Cages stellten. Was den theoretischen, reflektierenden Teil angeht, so läßt sich ohne jegliche Übertreibung sagen, daß Heinz-Klaus Metzgers Aufsatz *John Cage oder Die freigelassene Musik*, der in demselben Jahr entstand, in dem Komponist und Musikwissenschaftler sich – in Darmstadt – kennenlernten, und ein Jahr später in italienischer Übersetzung erschien, auf Jahre hinaus das einzige veröffentlichte Dokument blieb, das Cages Werke seit 1950 mit einer so profunden Kenntnis analysierte, wie sie nur aus genauester Partiturlektüre entstehen konnte. Es ist heute noch, mehr als dreißig Jahre nach der Niederschrift jenes Aufsatzes, frappierend zu lesen, mit welchem Scharfsinn Metzger an Cages Werken Beobachtungen vornahm, die nicht nur heute nicht überholt sind, sondern grundsätzliche Züge von Cages Werk bezeichnen, die sich später weiter ausprägten. Dabei stellte er Cage wie selbstverständlich in die Tradition der Zweiten Wiener Schule (und damit auch deren Tradition), so etwa, wenn er Cages experimentelle Musik – in der strikten, auch von Metzger stets gemeinten Bedeutung als Aktionen, deren Resultate unvorhersehbar sind – als legitime und geschichtsphilosophisch notwendige Fortsetzung des Schönbergschen Wiederholungsverbots deutete: „Wenn Cage demgegenüber das musikalische Werk als Prozeß, Praxis, Aktion bestimmt, so ist jedoch nicht zu übersehen, daß, was immer in traditioneller Musik Form hieß, schon dahin wollte. Worein Schönbergs Musik auf der Höhe der Objektbildung ihren ganzen Stolz setzte: so anspruchsvoll angelegt zu sein, daß man nicht immer schon vorher wissen könne, was komme, wird vom experimentellen Kunstwerk erst verwirklicht. Schönbergs Prinzip der Nicht-Wiederholung aber, der variierten Reprise, wird von Cage auf die Aufführung des Werks selber angewandt. Dieses bleibt nicht länger mit sich selber identisch im primitiven Sinne einer Identität der Aufführungen untereinander, vielmehr einzig im angestrengteren der Identität der Konzeption.“ (S. 15.) (An dieser Stelle sei in Klammern angemerkt, daß die Denkfigur des Wiederholungsverbots, über die Cage sich öffentlich nie explizit ausgelassen hat, auch in späteren Werken, darunter weniger strikt experimentellen, auf mehreren kompositionstechnischen Ebenen eine herausragende Rolle spielt, so in *Song books* {1970} oder *Two2* (1989).) Mit der Konstruktion dieser

Tradition aber steht Cages Komponieren der fünfziger Jahre in der Nachfolge Schönbergs antipodisch zur seriellen Musik von Boulez und Stockhausen in der Nachfolge Weberns und Schönbergs. Dies bedeutete damals, 1958, nicht nur die eindeutige Anerkennung Cages als eines veritablen Komponisten, eine Haltung, deren Bedeutung man gar nicht hoch genug veranschlagen kann, angesichts des vielstimmigen Chors von Kritikern, die Cage für einen Clown, einen Scharlatan oder einfach einen Idioten hielten, jedenfalls nicht für einen Komponisten. Sondern diese Konstruktion bedeutete auch, daß für Metzger von nun an Cages Musik einen Maßstab vorgab, der an die weitere Entwicklung der europäischen Musik gehalten wurde, einen Maßstab, der freilich mit so hohen Ansprüchen verbunden war, daß die meisten europäischen Werke ein vernichtendes Urteil erhielten – gleich ob die Komponisten Rang und Namen hatten oder nicht; man lese dazu etwa den 1962 entstandenen, ebenfalls zunächst auf italienisch veröffentlichten Text *Das Altern der jüngsten Musik*, der nicht nur einen Schlußpunkt unter die Debatte mit Adorno setzt, sondern auch mit einer gewissen Endgültigkeit von den europäischen Komponisten nichts mehr erwartet, da das integrale Kunstwerk gescheitert sei, nicht ohne übrigens ausdrücklich zu monieren, wie „bescheiden [...] die europäische Musik die ungeheuerliche Herausforderung Cages, nämlich die totale Indetermination der Musik, [...] beantwortet“ habe (S. 123). Es war, denke ich, diese Europäisierung Cages, wie ich es nennen möchte, die die Grundlage dafür bildete, daß dieser in den ästhetischen Debatten über die neue Musik seit 1958 präsent blieb; zu sehr hatte seine Musik in Europa bereits Fuß gefaßt, nicht nur durch Aufführungen, sondern eben auch durch die beschriebenen theoretischen Maßnahmen, als daß man ihn hätte ignorieren können.

Dabei bestand eine wichtige Pointe dieser Europäisierung darin, daß Cage ja in der Tat Schüler von Schönberg gewesen war, eine Tatsache, die Metzger übrigens in *John Cage oder Die freigelassene Musik* nicht erwähnte, obwohl er sie schon damals gewußt haben mußte. Insofern handelt es sich bei Metzgers früher Cage-Deutung nicht nur um eine geschichtsphilosophische Konstruktion auf der Basis der Kritischen Theorie, sondern auch um die Auslegung eines empirischen Sachverhaltes von besonderer historischer Relevanz. Musikhistorikern müßte das zu denken geben, denn es hieße, Cage nicht in eine Reihe mit Stockhausen oder Boulez zu stellen, sondern mit Webern, Berg

oder Eisler, eine Perspektive, unter der die Geschichtsdarstellungen der Musik unseres Jahrhunderts ganz anders aussehen würden, als sie es tatsächlich tun.

Stattdessen läßt sich feststellen, daß in allen neueren Musikgeschichten, die Cage überhaupt etwas eingehender behandeln – soweit sie mir bekannt sind –, die Beschreibung des Gesamtwerks irgendwann in den siebziger Jahren verebbt, so als wäre mit der Vermeldung dessen, daß bis 1969 aus der Verwendung von Zufallsoperationen logisch die kompositionstechnische Unbestimmtheit hervorgegangen war, schon alles gesagt, und Cages Musik hätte seitdem keine Entwicklung mehr durchgemacht. Dabei war es wiederum Heinz-Klaus Metzger, der 1979 in seinem Aufsatz über Cage's Variations VIII auf eine ganz neue Perspektive der seit 1967 entstandenen Werke hinwies: „Von Zusammenhang, um dessen Negation es Cage während Lustren und Dezennien mit beispielloser Insistenz gegangen, muß angesichts seiner großen Spätwerke erneut, und in dialektischer Perspektive, geredet werden: er konstituiert – kompositorisch im doppelten Sinn, nämlich auf die Problemgeschichte des Komponierens wie auf die kompositorische Immanenz des je einzelnen Gebildes bezogen – das insgeheim doch gemeinsame, das verborgene tertium comparationis scheinbar so entgegengesetzter, ja ästhetisch inkompatibler Arbeiten wie der Variations VIII, die zum Indeterminiertesten zählen, was überhaupt an Musik ersonnen ward, und jener Quartets für Orchester, deren Partitur eher so aussieht, wie man heut vielleicht die Kunst der Fuge instrumentieren müßte, wenn man es könnte.“ (S. 24.) In der Tat hat Metzger hier zum ersten Mal einen Sachverhalt formuliert, der mir in bezug auf Cages Gesamtwerk von größter Wichtigkeit zu sein scheint, nämlich die Tatsache, daß Cage nach der Aufhebung des kompositorischen Zusammenhangs, welche ihre extremen Ausprägungen in unbestimmten Werken wie Variations VI und Variations VII (beide 1966) erreicht hatte, „wiedert zusammenhängende Kompositionen“ (S. 25) schrieb, wie Metzger es selbst formulierte. Zugleich lenkte er aber auch den Blick darauf, daß der Komponist nach zwei Jahrzehnten entschiedenen kompositionstechnischen Fortschritts gleichzeitig Werke hervorbrachte, von denen man wegen ihrer stilistischen Verschiedenheit meinen könnte, sie seien in ganz unterschiedlichen Phasen seiner Entwicklung verfaßt, nämlich der, die durch permanente Aufhebung des kompositorischen Zusammenhangs oder, wie ich es nenne, Losigkeit charakterisiert ist und die etwa von 1950 bis 1969 währte, und der

davor liegenden, die spätestens 1932 begann. Die hier nur angedeutete Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist ein Signum der gesamten Produktion Cages seit 1967, und sie wird, je älter der Komponist wird, desto mehr durch die zahlreichen, wenn auch häufig stark verschlüsselten Anspielungen auf eigene frühere Werke und auf andere, für ihn wichtige Komponisten wie Feldman und Satie noch verschärft.

Im übrigen zeichnet sich Metzgers Text *Cage's Variations VIII* durch eine Tugend aus, die schon in *John Cage oder Die freigelassene Musik* zu erstaunlichen Ergebnissen geführt hatte: die genaue Beobachtung der Notation und die daraus resultierende Erkenntnis, daß bei Cage Komposition und Notation zumeist untrennbar miteinander verbunden sind. Die schwere Lesbarkeit mancher Partituren von Cage, die häufig sogar zunächst als unnötige Kompliziertheit daherkommt, etwa wenn in der Sammlung *Music for piano* die Notenschlüssel von System zu System wechseln, ohne daß irgendeine Note geschrieben ist, ist unmittelbares Resultat des Schreibens von Musik, nicht des Sich-Vorstellens von Musik. Metzger bezeichnete dies 1958 als „musikalische Utopie aus der Konsequenz der sich – ohne Schielen auf akustische Ergebnisse, die sie bezeichnen könnte – rein entfaltenden Schrift.“ (S. 8.) Ich denke, es ist alles andere als zufällig, daß gerade der Musikwissenschaftler, der wie kein anderer seiner deutschen – akademischen oder nicht-akademischen – Kollegen den Verlust des jüdischen Geisteslebens in Europa dadurch unablässig erinnert, daß er hebräische und jiddische Quellen in seine Argumentation mit einbezieht, aufgrund des heiligen Vorrangs der Schrift, wie ihn das Judentum am deutlichsten unter allen Hochreligionen ausgeprägt hat, diesen essentiellen Zusammenhang zwischen Komposition und Notation bei Cage als erster erkannt hat. Welche Folgen eine Untersuchung der Werke Cages unter dieser Perspektive haben könnte, mag ein Blick auf das 1958 entstandene und Heinz-Klaus Metzger gewidmete Stück *Music walk* für einen oder mehrere Pianisten, die auch Radios spielen und Hilfsklänge durch Singen oder andere Mittel produzieren, zeigen: Jede einzelne Aktion der Aufführung ist durch einen Punkt bezeichnet, und zur näheren Bestimmung der Art und Weise dieser Aktion legt man eine durchsichtige Folie mit fünf parallelen Geraden auf die Punkte, wobei jede Gerade eine andere Kategorie von Klängen repräsentiert, zum Beispiel erstens Benutzung der Klaviersaiten durch Zupfen und I oder Dämpfen; zweitens Benutzung der Tastatur oder Saiten-Glissandi (horizontal oder lotrecht,

einzelnen oder mehrfach); usw. Die Zuordnung von Punkten zu Geraden ergibt sich in Zweifelsfällen durch das Zeichnen von Lotesen von den Punkten auf die Geraden.

Es ist unschwer zu erkennen, daß die graphischen Zeichen der konventionellen abendländischen Notation, nämlich Notenköpfe (die Punkte), Notenhälsen (die Lotesen auf die Geraden) und die fünf Linien des Notensystems (die fünf parallelen Geraden) vorhanden sind, als Zeichen, die jedoch eine andere Funktion bekommen haben.

Auch wegen solcher Phänomene sprach ich zu Beginn von „der Herausforderung des scheinbar absolut Neuen und Andersartigen der Musik Cages“. Vieles an ihr war und ist immer noch bestürzend vorbildlos neu. Die genaue Erforschung dessen, daß sie aber zugleich eine Radikalisierung verschiedener musikalischer Traditionen darstellt, scheint mir eine der Hauptaufgaben der künftigen Cage-Forschung zu sein. Auf diese einzigartige Verbindung im Werk eines „son of an inventor“, wie Cage sich selbst einmal bezeichnete, des „Sohns eines Erfinders“, hingewiesen zu haben, ohne dabei dieser Musik auch nur ein Stückchen ihrer Schärfe genommen zu haben, ist zu allererst das Verdienst von Heinz-Klaus Metzger.

Literatur:

Heinz-Klaus Metzger, „John Cage oder Die freigelassene Musik“, in: John Cage, hrsg. v. *Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*. München: text + kritik (Musik-Konzepte; Sonderband), 1978, S. 5–17.

ders., „Cage's Variations VIII: Kein Erfahrungsbericht“, in: *Cage box: Originalbeiträge*, zusammengestellt von Hans Rudolf Zeller. Bonn: Kulturamt der Stadt Bonn, 1979, S. 22–25.

ders., „Das Altern der jüngsten Musik“, in: ders., *Musik wozu: Literatur zu Noten*, hrsg. v. Rainer Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp; 684), 1980, S. 113–128.

Martin Erdmann was born in 1960 and studied musicology as well as Chinese and Japanese literature at Bonn University in Germany and currently works as a freelanced writer and musician in Bonn. His dissertation deals with the complete works of John Cage.