

In campo aperto

Heinz-Klaus Metzger zum 70. geburtstag

■ nzwischen scheint ruhe eingekehrt zu sein. Der kontinent musikalischen denkens und kompositorischer praxis ist aufgeteilt, die lauten streitigkeiten sind beendet und wenn es so etwas wie eine musikhistorische oder musikpraktische normalität gibt, dann scheint sie nunmehr wieder eingezogen zu sein. Nach mehr als einhundert jahren heftiger auseinandersetzungen bleiben die grenzen zwar gezogen; müßte man einen ausdruck aus der politischen sphäre gebrauchen, so ließe sich der zustand zwischen »klassischer« und »neuer«, zwischen sogenannter »u-sparte« und sogenannter »e-musik« am ehesten unter den begriff der »friedlichen koexistenz« bringen. Man respektiert einander, die stacheldrahtzäune und minenfelder sind geräumt; allenfalls herrscht die sorge, den eigenen vorgarten so unverwechselbar wie möglich zu halten, scheint es doch allein solche unverwechselbarkeit zu sein, die noch den anspruch auf ein stückchen land, ein quentchen aufmerksamkeit zu rechtfertigen vermag.

Selbiges gilt auch für jene unterabteilung musikalischen denkens und ihrer praxis, von der man einhundert jahre lang meinte, sie sei ausgezogen, die gesamte musik zu revolutionieren. Die philosophischen systeme, ja, noch ihre ideologischen derivate in der grundierung politischen kampfes, die einst die häuser, ja, schlösser abgaben, an denen das musikalische denken und die kompositorischen strategien der »neuen musik« gleichsam als verzierende erker hingen, deren vorbau oder nebengelaß sie waren, solche systeme sind zurückgeschrumpft zu ornamenten der gartengestaltung oder auch nur der hausnummer der anwesen, deren inhaber schon deshalb ihre umgebung mit wachsender sorge mustern, weil sie fürchten, daß ihr ornament, ihr markenzeichen übersehen oder gar kopiert wird.

Die kunstwerke der zukunft liegen hinter uns und wenn es jemand unternimmt, sich allzuweit über den gartenzaun seines areals in der kleingartenkolonie der zeitgenössischen musik hinauszulehnen, um eine neue heilslehre für die ganze kolonie zu verkünden, so darf er sich eines ungläubigen staunens sicher sein. Natürlich gilt solches verhalten auch als etwas despektierlich – man kündigt schließlich nicht ungestraft die regeln friedlichen zusammenlebens –, schwerer aber wiegt doch das

sichere gefühl, daß nicht allein das unzeitgemäße des anspruchs, sondern der gerade mit dem anspruch der antizipation und bestimmung zukünftiger kompositorischer praxis heftig kollidierende, rückwärtsgewandte versuch, noch einmal die geschichte der musik zur zwanghaft folgerichtigen, einlinigen höherentwicklung um- und zurechtzubiegen, es ist, der diesem versuch sein scheitern gleichsam schon auf der stirne kenntlich macht.

Es mag sein, daß ein solcher zustand allen an kompositorischer, an interpretatorischer praxis, den an der vermittlung der ergebnisse solcher praxis beteiligten recht komfortabel erscheint, auch wenn nur allzu offensichtlich ist, wie groß die unterschiede für die – um im bilde zu bleiben – verschiedenen parzellen der musikausübung bei den verfügbaren ressourcen wie in der öffentlichen wahrnehmung sind. Aber gerade in den bis dato wenig beachteten bereichen wie der mittelalterlichen, der außereuropäischen musik, ja, besonders innerhalb der neuen musik wurde in den letzten jahren der beweis angetreten, daß schon eine relativ rudimentäre beherrschung der techniken des marktes ausreicht, um aus der gegenwärtigen situation der musik einigen, nicht zuletzt persönlichen nutzen zu ziehen.

Nun bedarf es keiner besonderen hell-sichtigkeit zu bemerken, daß dieser zustand nicht nur alles andere als gesichert ist, auch seine fundamente sind kaum tönerner füße. Autoren müssen heutigentags gar nicht einmal allzusehr die kompositorische wurst nach der speckseite vorgeblichen publikumsgeschmacks werfen, um eines freundlichen beifalls sicher zu sein. Gewöhnung und nicht zuletzt die überflutung mit jederlei krach, gegen den die klänge von Stravinskys *Sacre* nur eine laue brise sind, mit reizen deftigster art, gegen die der tanz um's goldene kalb in Schoenbergs oper *Moses und Aron* nachgerade rührend wirkt, sie reichen völlig aus, um noch die verzweifeltsten versuche, durch tabubruch aufmerksamkeit zu erregen, mit gehöriger deutlichkeit zum scheitern zu verurteilen.

Wie beim publikum durch gewöhnung, so scheint der streit unter den musikern, nicht zuletzt den komponisten nicht durch entscheidung, sondern lediglich durch erschöpfung aufgehört zu haben. Die ästhetische auseinandersetzung, ja, der die ganze künstlerische existenz betreffende streit ist bei der sicherung von marktanteilen kaum von nutzen, ja, soweit sie über die kenntlich machende abgrenzung zum kollegen/konkurrenten hinausgeht sogar hinderlich. Ein grund mehr, die kriegsbeile zu begraben und die

grundfragen musikalischer existenz heute nur mehr als werbefähige (steuerlich absetzbare) abzeichen ans revers zu heften.

Dennoch bleibt merkwürdig, daß die verunsicherung nicht größer ist. Denn folgendes muß gerade in solcher situation unmißverständlich festgehalten werden: Zum einen: die fragen, die die kompositorische praxis des zwanzigsten jahrhunderts an die musik abendländischer tradition und die menschliche kultur insgesamt gestellt hat und stellt, sind mitnichten erledigt, sie sind auch keine marginale fußnote auf dem weg zu einer allgemeinen globalisierten, gleichgeschalteten kakophonie im kampf um das grellste werbeplakat und die technisch avancierteste vermarktungsstrategie. Zum anderen: die fragen, die aus dem ungunstigen gefühl sich speisen, daß es wohl kaum nun einfach »immer so weitergehen« wird wie bisher, daß die traditionen musikalischer kultur des menschen gerade gut genug sind, um steinbruch und baumarkt für die talmi-zierate an den konsumtempeln der zukunft abzugeben, diese fragen werden von den gesetzen des marktes kaum beantwortet werden. Sollte dies nicht die künstlerische existenz im ganzen betreffen?

Diese formulierung allein reicht aus, um das unzeitgemäße der frage in allerhellstes licht zu rücken. Dabei ist es noch gar nicht so lange her: fast auf den tag vor 25 jahren wurde in osteuropa, in prag mit der *charta 77* erneut nicht zuletzt auch dies klargelegt, wovon eine künstlerische existenz in der zweiten hälfte des 20. jahrhunderts unweigerlich bestimmt ist. Wie wir wissen, war ein wesentlicher anlaß für die gründung und veröffentlichung der erklärung der *charta 77* die verhaftung und der prozeß gegen musiker der gruppe plastic people of the universe. Zur überraschung des regimes solidarisierten sich schriftsteller, politiker und intellektuelle mit der band gerade unter hinweis darauf, daß mit den mitgliedern dieser band eben nicht politische gegner, sondern ein vom verordneten ideal abweichender lebensstil vor gericht stehe. Ist es also nicht weit mehr als eine merkwürdige (weithin unbekannt) fußnote der geschichte, daß der terminus dissident zum ersten mal auftaucht in den dokumenten des 4. laterankonzils¹ der römisch-katholischen kirche, wo zur denunziation derer aufgerufen wird, die sich im geheimen treffen oder in lebensstil, sprache und sitte vom üblichen abweichen? Man muß ja nicht gleich bis ins dreizehnte jahrhundert christlicher zeitrechnung zurückgehen, um vor augen zu haben, welche verheerung zwangssysteme und ideologien jeglicher couleur gerade auch künstlern zugefügt



haben. Auch die jüngeren unter uns müßten doch noch das bild jener vor augen haben, deren gesichter unübersehbar von den schrecken und von den verbrechen des 20. jahrhunderts gezeichnet waren.

Natürlich kann man resigniert mit den schultern zucken angesichts der frage, was ein gesicht wie das von Iannis Xenakis beweist gegen den zynismus vorgeblich tabubrechender spaß- und marktkultur. Deren kaum zu übertreffende krasse inkompetenz zeigt sich ja ehestens dann in geradezu schmerzhafter deutlichkeit, wenn der markt statt spaß zur abwechslungs betroffenheit zur unterhaltung einfordert. Es ist nur zu offensichtlich, daß diese inkompetenz ihre herrschaft mitnichten gefährdet. Es fällt mir nicht schwer, das gewissermaßen etwas altmodische solcher betrachtungen in vollem umfang einzuräumen. Auch solch altmodisches rasonieren fände sein – wenn auch ein wenig abgelegenes – kämmerchen und dürfte, unter der rubrik »kulturkritik« hin und wieder sogar im gehobenen feuilleton sein haupt erheben.

Heinz-Klaus Metzger beim unterzeichnen der Gründungsurkunde der »John-Cage-Orgel-Stiftung Halberstadt«, was gleichsam der Grundsteinlegung für das visionäre Projekt *John Cage Organ²/ASLSP* in St. Burchardi von Halberstadt entsprach.

1 Concilium lateranense IV, const. 3, in: *Conciliorum oecumenicorum decreta*, 1962, s. 211.

4 Ich möchte dem jubilar nicht unterstellen, diese behauptung bezöge sich auf die tatsache, daß die »Methode der komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« von Schoenberg so genannt wurde. Es sei weiter angemerkt, daß der spezifische gebrauch des terminus »ton« und sein inhalt einer weit eingehenderen untersuchung würdig wäre, als es bisher geschehen ist.

Die dringlichkeit der in den blick genommenen fragen, nicht zuletzt aber die ernsthaftigkeit der arbeit des jubilar, gerade wo sie diese und die konditionen künstlerischen denkens im grundsätzlichen bedenkt, versagt solchen rückzug. Respekt und notwendigkeit gebieten es vielmehr, sich auf den – vermutlich schmerzhaften – weg der frage nach der mitverantwortung künstlerischer praxis und künstlerischen bzw. kunsttheoretischen denkens oder seinem mangel zu begeben.

Ich möchte das tun wie ein schüler der von Heinz-Klaus Metzger so verehrten jüdischen tradition. Das erlaubt mir, das fragmentarische und – nicht zu letzt den äußeren bedingungen geschuldete – notwendig bruchstückhafte meiner fragen und kommentare zu rechtfertigen im kontext des gesprächs eines imaginären lehrhauses, das nicht der abschließenden synthese der dialektik, sondern der offenen weiterführung des dialogs verpflichtet ist.

Ich beziehe mich auf einen text des jubilar, der in bemerkenswert konzentrierter weise einen großteil dessen enthält, was inhalt der arbeit und des nachdenkens von Heinz-Klaus Metzger über die jahre geblieben ist. Unter dem dem nachgelassenen werk Kants entliehenen titel *Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?*² hat Metzger in erfreulicher deutlichkeit nicht zuletzt jenem klaren ausdruck verliehen, was hier gegenstand erster anfragen sein soll. Um welche anfragen aber handelt es sich? Zwei – es könnten ihrer weit mehr sein – seien genannt:

Existieren grundbedingungen für die musik, deren mißachtung musik als kulturelle praxis der menschen in frage stellt, ja zerstört?

Gibt es außerhalb der musik selbst liegende anforderungen oder gesetzmäßigkeiten, die in anspruch nehmen dürfen, inhalt und gestalt musikalischer praxis zu bestimmen?

Metzgers text durchgehend finde ich einen ersten lehrsatz: »Die Wiener atonale Revolution zu Anfang des jetzt ausgehenden Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung, beruhend auf der jüdischen Erfindung der Gleichberechtigung der Töne, läßt sich *technisch* kaum anders deuten denn als vorweggenommener *imaginärer Überbau* einer geschichtlich fällig gewesenen Revolution, die bis heute ausblieb.«³

Ich möchte mich auf nur zwei aspekte dieses lehrsatzes beschränken, der an mehreren stellen von Metzgers text, auf die zu kommen sein wird, gleichsam weiterformuliert wird. Ich verzichte deshalb auf nachforschungen zu der merkwürdigen these, es sei eine *jüdische* 32 erfindung gewesen, den »tönen« »gleich-

berechtigung« einzuräumen.⁴ Ich unterstelle weiter, daß dieser lehrsatz seine diskussionswürdigkeit nicht durch den hinweis auf eine »geschichtlich fällig gewesene Revolution« verliert. Metzger selbst weist in seinem text mehrfach auf die probleme hin, die die einföhrung dieses verweises mit sich bringt. Schwerer wiegt die frage danach, was es bedeutet, daß Metzger ausgerechnet an dieser entscheidenden stelle, der stelle nämlich, die die relation künstlerischer arbeit zur sozialen umgebung, ja zur »welt« bezeichnen soll, einen terminus aus der marxistischen trivialphilosophie nicht scheut: den terminus »überbau«. Zudem würde der satz eher einen verständlichen sinn ergeben, wenn er lautete, daß die »atonale Revolution« überbau einer imaginären basis, überbau also eines zustandes, der eben (noch?) nicht eingetreten ist sei. Denn sollen wir meinen, die atonale revolution sei »imaginär« – d.h. in der realität abwesend, ihr zumindest inkommensurabel oder soll »nur« gesagt werden, daß mit der relation des »überbaus« die relation zur wirklichkeit eine bloß noch imaginäre sei?

Ich möchte keine antwort versuchen, ja, ich möchte die fragen des schülers hier abrechnen mit der verstörenden beobachtung, daß gerade an der stelle, wo das für Metzger und seine lehrmeister so bestimmend wichtige verhältnis zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher praxis, zwischen ästhetischem denken und denken der welt, eine verschwommenheit, ja ein seltsam unentschiedenes zurückziehen platz greift, das zum ursprünglichen impetus in unübersehbarem widerspruch steht. Sollte hier doch die frage nach der revolution – Metzger greift sie in seinem text unmittelbar nach dieser passage mit dem hinweis auf die berühmte briefnotiz Schoenbergs an Kandinsky auf⁵ – unausweichlich werden?

Wie das prekäre verhältnis zur »welt« so bezeichnet die beachtenswerte stelle, an der der terminus »technisch« auftritt, eine unklarheit, die sich nun auf die künstlerische praxis selbst bezieht. So, wie Metzger den sachverhalt formuliert, tritt »technisch« als attribut der »deutung« auf, d.h. als attribut der ästhetischen theorie, nicht ästhetischer praxis. Dies steht in beträchtlicher spannung zu den folgenden ausföhrungen, nach denen die »zwölftontechnik« objektiv aus der »nötigung, durch organisatorische maßnahmen die Akquisitionen der Revolution zu sichern« gefolgt sei, wie zu denen, die der fortentwicklung der »zwölftontechnik« im voll entfaltenen serialismus der frühen fünfziger jahre attestieren, »radikalste Verwirklichung von Vernunft« zu sein⁶. Die frage des schülers ist hier kaum eine andere

2 *Musik-Konzepte 100* (hrsgg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), *Was heißt Fortschritt?*, München 1998, s. 57 ff.

5 Metzger, a.a.O.; Schoenberg hatte das werk Lenins und Trotzkis »fluchwürdig«(!) genannt, »denn wer an solche Dinge rührt, darf nicht irren.« Sollte dies nicht auch gegenüber der berufung auf solche und ähnliche politische praxis – die chinesische sogenannte »kulturrevolution« etc. – gelten?

3 Metzger, a.a.O. S. 57, hervorhebungen vom verfasser.

6 A.a.O. s. 58 und 59.

als die eben gestellte: Wenn die Bindung an eine bestimmte (revolutionäre) gesellschaftliche Praxis oder die Erfindung eines gleichsam solcher Praxis korrelierenden ästhetischen Verhaltens das Kunstwerk rechtfertigen kann, so soll offenbar ebenso eine bestimmte »Technik« ein »System« kompositorischer Strategien bei strenger Observanz seiner Regeln die Gestalt, wenn nicht das Kunstwerk selber legitimieren. Wie aber ist dann der erste auf den zweiten Teilsatz zu beziehen? Und – in aller Bescheidenheit – warum ist gerade die Vision eines integralen Kunstwerks mit seiner totalen Durchorganisation als »geschichtliches Telos« anzusehen, die Regeln des Serialismus »radikalste Verwirklichung von Vernunft«?⁷

Wie nebenbei steht ein Satz im Text von Metzger, der – wäre er nicht so beiläufig eingefügt – fast wie eine Bündige Antwort auf die Fragen des Schülers gelten könnte: »Was der Kunst fehlt, ist lediglich die Wirklichkeit.« Mit Hegels und Adornos Ausführungen im Hinterkopf ließe sich unterstellen, Metzger postuliere hier das längst erfolgte Ende der Kunst. Was Kunst sei, sei nur noch das Metakünstlerische nachdenken, denn »Kunst selbst« habe keine »Wirklichkeit« (mehr?), d.h. sie ist unwirklich, imaginär. Was aber, so darf doch wenigstens ein Schüler fragen, klingt dann eigentlich? Was klingt in Nonos polnischem Tagebuch, in Cages *number pieces*, ja selbst »in« Mozart oder Bachs Werk?

Probleme ganz anderen Zuschnitts warten auf den Schüler angesichts eines zweiten und für Metzgers Denken und Arbeiten schlechterdings zentralen Lehrsatzes, der Forderung nach strengstmöglicher Beachtung des »mosaischen Bilderverbotes, eine(m) der einschneidendsten überhaupt denkbaren zivilisatorischen Fortschritte«. Metzger scheut sich nicht in aller Offenheit zu postulieren, daß dieser »radikale Zivilisationsprung ... zur rechten Zeit die Menschheit samt ihre(n) natürlichen Voraussetzungen hätte retten können«. Und er weiß auch den (zumindest) hauptschuldigen für die Mißachtung dieses zivilisatorischen Fortschritts zu benennen: »das Christentum, dessen störrisches Festhalten am Bilderwesen, bis hin zu dessen Heiligung, ja mitnichten sein einziges heidnisches Relikt darstellt«. Dieser »Abfall ... vom monotheistischen Kerygma in seiner unverkürzt jüdischen Gestalt«, diese »abendländische Apostasie« also führe in das »unausweichliche Verhängnis, welches gleichermaßen Sein und Bewußtsein in einen Vernichtungsprozeß treibt«⁸. Angesichts der sich hier auftürmenden Probleme am Schnittpunkt theologischer und historischer Fragen würde der Schüler nur allzugern ohne kom-

mentar zum nächsten Punkt forteilen. Aber gerade die Tradition des Lehrhauses befiehlt an dieser Stelle ein kategorisches »Halt!«. Dieses »Halt!« – nichts anderes als das hebräische »Sachor!« (Erinnere Dich!) – ist unausweichlich wegen des ersten von Metzger gewählten Wortes. Um das mosaische Bilderverbot nämlich handelt es sich weder im Buch *Exodus* noch bei seiner Wiederholung im Buch *Deuteronomium*. Das Bilderverbot, als zweites Gebot, ist nur und kann nur gültig sein in Relation, in Beachtung des Gebotes 1. Nicht Mose spricht, sondern der Herr selbst ist das Subjekt des Sprechens. »Ich, der Herr, bin dein Gott, als welcher ich dich aus dem Lande Ägypten herausgeführt habe.« Es ist niemandem benommen, das Verbot von Götzenbildern, das strenge Verbot, die strikte Trennung von Schöpfer und Geschöpf durchbrechen zu wollen, für einen »einschneidenden zivilisatorischen Fortschritt« zu halten. Aber jeder sollte sich – wie immer er sich am Ende entscheidet – über eines jedenfalls klar sein: eine Berufung auf dieses Gebot hat unausweichlich eine klare und durch keine Dialektik (schon gar keine Sophistik) zu relativierende Entscheidung zum Inhalt des ersten Gebotes (übrigens auch zu den übrigen) zur Folge.

Ich stimme mit Metzger uneingeschränkt darin überein, daß es nicht zuletzt die heidnischen Relikte im Christentum waren, die Christen und Kirchen befähigten zu Untaten des Geistes und Untaten des Körpers, deren Opfer auf Totenfeldern der gesamten Ökumene, der ganzen bewohnten Welt zum Himmel schreien. Dennoch muß Metzgers Theorie über das »Bilderwesen« und seine Entwicklung im Christentum widersprochen werden. Ich kann diesen Widerspruch hier nicht begründen. Wollte man diese Diskussion einmal führen – und sie ist nötig! – so käme man sicher an den vielfältigen (und zum großen Teil erhaltenen) Dokumenten des sog. »Bilderstreits« in der östlichen Kirche des achten und neunten Jahrhunderts und seiner Rezeption im Machtbereich Karls d. Gr. nicht vorbei. Man würde in diesem Zusammenhang z.B. die – angesichts des auch bei Metzger sich Bahn brechenden Geschichtsbildes – einigermaßen überraschende Feststellung machen, daß Karl 794 eigens eine Synode in Frankfurt gegen die bilderefreundlichen Beschlüsse des ökumenischen Konzils von Nicaea 787 (und gegen die »Griechen«) die Ablehnung des »Bilderwesens« hat beschließen lassen! Alles andere als nur terminologischer Natur sind auch die Probleme, die sich aus Metzgers Gebrauch des Terminus »monotheistisches Kerygma in seiner unverkürzt jüdischen Gestalt«, ergeben. Der Begriff »Monotheismus« ist der antike gänzlich

7 Es sei wenigstens am Rande angemerkt, daß die strenge Observanz der Regeln eines vollendeten Serialismus notwendigerweise zu klanglichen Phänomenen führen muß (eine gewisse zeitliche Ausdehnung vorausgesetzt), die von solchen, die durch parametrisch bezogene Zufallsoperationen entstanden, ununterscheidbar werden. Es läßt sich dies mathematisch ohne großen Aufwand in aller Klarheit zeigen.

8 a.a.O. s. 60 f.

9 Es gibt allenfalls einige wenige spätantike belege für das wort $\mu\omicron\nu\theta\epsilon\iota\iota\alpha$ aus dem 5.- 8. Jahrhundert.

fremd⁹, da der griechische terminus (als plural!) geläufig ist für die olympischen götter, als singular führt die septuaginta das griechische wort $\theta\epsilon\omicron\phi$ übersetzung des hebr. »elohim«, ein zusatz wäre an dieser stelle undenkbar. Der offenbar von Metzger intendierte gebrauch des wortes ist nachreformatorischen datums und soll (recht unklar!) die gemeinsamheit zwischen judentum, christentum und islam bezeichnen. Den begriff zur unterscheidung einer angeblich reineren lehre vom Einen Gott im judentum gegenüber der trinitätslehre der christlichen kirche zu benutzen, scheint historisch wie inhaltlich nicht zu haltbaren ergebnissen führen zu können.¹⁰

Unversehens hat der schüler seinen platz verlassen und sich gegenüber der lehrkanzel aufgestellt – dieser dialog ist ohne den einspruch des gegenüber nicht weiterzuführen. Der platz des ersten Gebotes ist keiner, den der schüler einzufordern hätte; die frage nach diesem zu stellen allerdings – dies sei wiederholt – ist unausweichlich.

Ein dritter, vielleicht der wichtigste punkt steht noch an, wenigstens erwähnt zu werden. Metzger macht ihn überzeugend klar am übergang der symphonik Bruckners zu der Mahlers. Im sinne der ersten der am beginn genannten anfragen – von der zweiten wurde gerade gehandelt – nennt er es »dieses Moment inwendiger Negativität, die immanente kritische Komponente, die den vermeintlichen Fortschritten in diversen Domänen materieller Utilität so grausam zu fehlen pflegt ...«¹¹ Der schüler gesteht – etwas zaghaft –, daß ihm die folgerung »Kunst hätte ... die Funktion, Erkenntnis nicht nur zu produzieren, sondern zu vollstrecken«, nicht nur angesichts des »vollstreckens« mit dem er (andere weit mehr) schlechte erfahrungen gemacht hat; auch die frage nach der »produktion« der erkenntnis fügt sich einem materialismus, der dem kritischen ansatz merkwürdig quer steht. Ungeachtet dessen: es ist zweifellos ein verführerischer gedanke, die notwendigkeit der kunst gleichzeitig mit ihrer abgrenzung von wissenschaftlicher arbeit darin zu sehen, daß sie die einzige menschliche tätigkeit sei, die ihre eigene kritik, ihre eigene in-frage-stellung in sich selbst enthalten könne. Dennoch wagt der schüler auch hier zwei fragen: wie anders als im scheitern soll ein kunstwerk seine eigene kritik formulieren können? Die weit häufiger postulierte als durchgeführte aufhebung abendländischen begriffs des kunstwerks in musikalischer praxis ist keine konsequenz aus der immanenten kritik des kunstwerks an sich selbst, d.h. an seinem scheitern oder seiner

34 semantischen unsinnigkeit. Sie wäre allenfalls

die flucht vor solcher kritik oder die flucht vor der frage danach, wie eine semantik der kunst aussehen könne, die all das erlebt hat, was oben allenfalls angedeutet wurde.

Und weiter: ist diese verlegung der »kritik« in das kunstwerk selbst, oder mindestens doch das postulat, noch die kritik in das kunstwerk zu verlegen nicht ein merkwürdiges korrelat zu jenem versuch der ermächtigung des autors über sein werk, dem wir schon oben angesichts der technischen seite der angelegenheit begegnet sind? Anders gesagt, deutet sich hier nicht an, daß »das offene feld«, das feld der erforschung der tradition, das feld der erforschung des hörens immer noch als allzu bedrohlicher ort des unbekanntem empfunden wird? Sollten wir wirklich die freiheit des hörens der trügerischen sicherheit von »systemen« opfern und die angreifbare integrität künstlerischer tätigkeit den zirkelschlüssen aus kritik, metakritik und selbstkritik?

Dies ist nicht als lizenz zum laissez-faire, nicht als rechtfertigung von disziplinlosigkeit mißzuverstehen. Die freiheit, von der hier die rede ist, ist nichts als die kehrseite der achtung vor dem, womit der künstler umgeht. Es zählt zu den keineswegs geringsten verdiensten der musik des 20. jahrhunderts, die achtung vor den musikern für komponisten neu ins bewußtsein gehoben zu haben. Eine solche achtung gilt es aber auch dem gegenüber zu entwickeln, was gern als »das material« etwas abschätzig zur verfügungsmasse des künstler erklärt wird. Wenn denn von erkenntnis die rede ist, dann gehört die einsicht in die ohnmacht dem eigenen werk gegenüber zu den ersten voraussetzungen ästhetischer arbeit. Zu ihr gehört das zeugnis für eine tradition, die mehr ist als nur eine tradition der töne, sondern als wahre tradition dasjenige und diejenigen umgreift, deren schrei verhallt oder was sich nie hat artikulieren können.

Es ist dem jubilar, es ist Heinz-Klaus Metzger zu danken, daß er uns – seine schüler oder nicht – immer wieder und mit nicht nachlassender deutlichkeit daran erinnert hat, was maß und grenze dieser tradition ist: der respekt vor der unübersteiglichen grenze, die schöpfer und geschöpf trennt. ■

10 Die jüdische lehre von den sephirot geht teilweise weit über das hinaus, was die (alte) kirche in bezug auf die trinität lehrt!

11 A.a.O. s. 63.