

Mit der Zweitveröffentlichung dieses Textes – erstmals erschienen in der von Stephan Wunderlich herausgegebenen Zeitschrift für experimentelle Musik, Heft 2, München März 1985 (=Dokumentation der 1. Münchener Sommer-Werkstatt für experimentelle Musik) – machen wir einen der maßgeblichen Texte des Musikdenkers Heinz-Klaus Metzger wieder leichter zugänglich. Wir veröffentlichen ihn in den Positionen Nr. 82 und 83 in zwei Teilen, die originale alte Rechtschreibung wurde beibehalten. Wir danken Rainer Riehm für den Hinweis auf diese längst ausstehende Zweitveröffentlichung und Stephan Wunderlich, der uns den Text auf unkomplizierte Weise zugänglich gemacht hat (Die Redaktion)

Ich spreche heute nicht über experimentelle Musik. Davon werden andere Vortragende sehr konkret handeln, so daß diese Materie auch in ihrer Vielfalt – all das, was unter den Begriff des Experimentellen fällt oder fallen könnte – anschaulich werden wird. Sondern ich habe mir vorgenommen, einiges Kritische über den Begriff des Experimentellen in der Musik zu sagen, und dies vor allem deshalb, weil immer noch in der Tradition der konventionellen Musikkritik Schindluder mit diesem Begriff getrieben wird dergestalt, daß alles, was diese schiere Konvention verletzt, mit dem Etikett »experimentell« versehen wird. Dieser Begriff ist also immer noch im Sprachgebrauch des Fachjournalismus zu bescheiden gefaßt, wobei die jeweils verletzte Konvention, die das einzige Definitionskriterium der meisten Musikkritiker zu sein scheint, natürlich selbst eine geschichtliche Variable ist, deren fortschreitende Varianten ich ein bißchen nachzuzeichnen versuchen will.

Schönberg hat 1909 in seinem Opus 16, den *Fünf Orchesterstücken*, an einer Stelle vorgeschrieben, daß das Becken mit einem Cellobogen zu streichen sei. Das ist damals von den Kritikern als ein »experimenteller« Gebrauch des Schlagzeugs »gewürdigt« worden. Nun gewiß ist anzunehmen, daß Schönberg den Effekt vorher ausprobiert hat, bevor er ihn verwendete. Vielleicht hat er ihn sogar von einem anderen Komponisten übernommen. Ich muß gestehen, daß ich nicht weiß, wann und wo zum erstenmal ein mit Cellobogen gestrichenes Schlagzeug eingesetzt wurde.

Im selben »Geiste« ist dann die ganze Atonalität damals als experimentell bezeichnet und vor allem auch gescholten worden, weil sie doch »riskant« zu sein schien. Es schien den Beurteilern nicht gesichert, ob Sinn und Zusammenhang von Musik herstellbar sei ohne das Bezugssystem der tonalen Musiksprache und der tonalen Grammatik, und das

Heinz-Klaus Metzger †

Zum Begriff des Experimentellen in der Musik (Teil 1)

nannte man dann halt »experimentell« wegen des zeitweiligen Risikos solcher Mittel.

Dann kamen Komponisten wie Julián Carrillo und Ivan Wyschnegradsky und Alois Hába mit ihrer Erprobung von Mikrointervallen, also von Tonhöhenintervallen, die kleiner als der Halbton sind, und auch das nannte man dann experimentell. Das waren die »Experimente« mit den »neuen Tonsystemen«. Man sprach sogar von »experimentellen Musikinstrumenten«. Das Vierteltonklavier, das Hába bei der Firma Förster in Prag konstruieren ließ, galt als »experimentelles Instrument«, desgleichen die Vierteltonklarinetten, die damals gebaut wurden, das Sechstelton-Harmonium der Firma Förster oder jene erstaunliche Sechzehntelton-Harfe Carrillos, die er selbst gebaut hat und mit der wir einmal mit dem Ensemble Musica Negativa bei der Aufführung einer seiner Kompositionen praktische Erfahrungen gemacht haben. Das ist in der Tat eine erstaunliche Sache. Sie können sich nicht vorstellen, wie Glissandi auf einem solchen Instrument klingen, kleine Glissandi zum Beispiel über einen Halbton. Da sind dann acht distinkte Tonstufen drin und bei einem Ganzton sind's schon sechzehn. Und bei einer großen Terz sind es vierundzwanzig. Das ist nicht zu vergleichen mit einem Portamento oder Glissando auf einem Streichinstrument über so kleine Intervalle, wo das kontinuierlich ist, sondern man hört, wie bei einem Klavierglissando, diese vielen Töne alle. Das kleine Intervall wird dadurch ein Riesenschritt, der durch viele Zwischenstufen artikuliert ist. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß Carrillo sehr hat experimentieren müssen, auch im rein handwerklichen, artisanalen Sinn, bevor er dieses Instrument in einer brauchbaren Form bauen konnte, aber das Instrument selbst ist ja nun nicht experimentell, sondern es ist ein zuverlässiges, geeichtes Instrument, das sich im übrigen nicht einmal leichter verstimmt als ein normales Klavier. Es ist erstaunlich, wie das Ding die Stimmung hält.

In den 50er Jahren nannte man dann »experimentell« die damals aufkommende Tonbandmusik: *musique concrète*, elektronische Musik. Übrigens hat es schon in den 20er Jahren ähnliche Versuche – noch mit Schallplatten – gegeben, erstaunlicherweise von Hindemith 35

und dem heute leider ganz vergessenen Ernst Toch. Aber in den frühen 50er Jahren, dieser unvergeßlichen Pionierzeit, ging es bei solchen Tonbandexperimenten um die Suche nach noch nicht gehörten Klängen und um die Realisation von für Menschen unausführbaren Rhythmen – und natürlich um die *Organisation* solcher Materials. Hier kommt es dem, was man rechtens unter experimentell verstehen könnte, schon ein wenig näher. Ich denke vor allem an die Realisation solcher Rhythmen, die instrumental oder vocal von keinem Menschen exakt ausgeführt werden können; wobei die reinen Geschwindigkeitsprobleme uninteressant sind. Die Geläufigkeit und alles, was die Muskulatur oder vielleicht die Mechanik eines Instruments, – zum Beispiel die Repetitionsmechanik beim Klavier – nicht leistet sind rein physische, quantitative Dinge. Bei Nancarrow hat die erwünschte größere Geschwindigkeit des Ablaufs dann halt dazu geführt, daß er eben ein mechanisches Klavier verwendete. Sondern ich meine jene komplexen Rhythmen, die für menschliche Ausführung nicht unbedingt Geläufigkeitsprobleme darstellen müssen, sondern die qualitativ so kompliziert sind, daß sie die Fähigkeiten des menschlichen Hirns übersteigen, weil es nicht möglich ist, sich die rhythmischen Proportionen exakt vorzustellen. Das ist ein großes Problem zum Beispiel in den ersten Klavierstücken von Stockhausen gewesen, und mit dem Tonband, wo sich solche Proportionen einfach in Zentimeter übersetzen und mit der Schere schneiden ließen – man hat mit Schere und Leimtopf komponiert –, da war das Problem dann lösbar. Hier kommt schon ein ernsthaft experimenteller Charakter deshalb hinein, weil das, was ein Mensch sich vorstellen kann, etwa als Verhältnis zweier Dauern zueinander, überschritten wird. Das ist ein wesentliches Kriterium, auf das ich noch zu sprechen kommen werde. Ich fahre fort mit der Aufzählung: Als experimentell galt Cages präpariertes Klavier, als es erstmals präsentiert wurde: ein Klavier, in das Fremdkörper eingeführt, dem zum Beispiel Gummis oder Schrauben zwischen die Saiten geklemmt werden. Sodann die Weiterentwicklung zum totalen Klavier, wo alle *möglichen* Spielarten auf dem Instrument endlich emanzipiert sind, also pizzicati, battuti und alles, was man machen kann, und auch *alle Teile* des Instruments benutzt werden, mithin nicht nur die Tastatur und der Mechanismus, der die Saiten anschlägt, sondern auch die hölzernen und metallenen Teile, das Gehäuse, der Metallrahmen, auf den die Saiten gespannt sind.

Eigentlich sind das alte Dinge, denn Fremd-
36 körper, die man zur Modifikation des akusti-

schen Phänomens appliziert, kennt man bei Streich- und Blasinstrumenten seit langem. Die Dämpfer sind ja nichts anderes. Und auf der Geige, die schließlich auch nicht als Zupfinstrument, sondern als Streichinstrument gebaut ist – das sieht man schon an dem gekrümmten Steg –, sind Pizzicato- und Battutoeffekte längst gebräuchlich. Aber sie verstießen einmal gegen die Konvention. Ich möchte daran erinnern: Als Monteverdi im Streichorchester das Tremolo einführte, hat die Hofkapelle des Herzogs von Ferrara dagegen rebelliert und behauptet, das sei nicht ausführbar, außerdem klinge es abscheulich, wenn man es versuche. Und unter den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen war das Problem natürlich so lösbar, daß Monteverdi den Herzog bat, das gesamte Orchester ins Gefängnis zu sperren. Er ist dann da von Zelle zu Zelle gegangen, und jeder Streicher durfte erst raus, wenn er das Tremolo konnte. So kann man natürlich leider mit den Münchner Philharmonikern heute nicht verfahren, wenn sie irgendwelche Effekte, die ein heutiger Komponist verlangt, nicht spielen können oder wollen, obwohl sie zweifellos eine Strafe verdienen, wenn auch nicht gerade den Celibidache. Die Folge ist ja auch, daß solche Werke gar nicht erst ins Programm genommen werden. Das alles galt als »experimentell« nur weil es ungewohnt war. Wobei ich zugebe, daß all das, was ich bisher angeführt habe, im Einzelfall gründliche Experimente voraussetzte, die dem Komponieren vorhergehen mußten oder sogar heute noch müssen. Aber die Musik selbst, die von derartigen Möglichkeiten Gebrauch macht, ist nicht notwendig experimentell, sondern oft genug auf die *gesicherten Ergebnisse* eben dieser Experimente gegründet. Die Experimente wurden also gerade *deshalb* gemacht, damit die Musik *nicht* experimentell wird. Und noch als Cage 1941 von Moholy-Nagy zum Professor für Experimentelle Musik an der Chicago School of Design, einer Nachfolgeorganisation des Bauhauses, ernannt wurde, sah das Fach, das er dort lehren sollte, in übereinstimmender Auffassung, nämlich aus der Sicht der Schule und aus seiner eigenen, schlicht so aus, daß er dort Schlagzeug unterrichtete. Denn die reine Geräuschkunst ohne Tonhöhen galt eben noch als experimentell. Also selbst hier meinte der Begriff des Experimentellen einfach das Ungewöhnliche einer Musik, mit der man noch nicht so viel Erfahrungen hatte wie mit der gebräuchlicheren.

Zu einer strengeren Definition des Begriffs des Experimentellen, sogar zu einer sehr strengen, ist es dann erst anfangs der 50er Jahre gekommen. Ich meine die Definition von

Cage, der ex cathedra formuliert: experimentell ist eine Musik, deren Ergebnis nicht voraussehbar ist. Und mit dieser Definition möchte ich mich jetzt ein wenig befassen. Ich lasse dabei bewußt das Gebiet der Improvisation beiseite. Die Improvisation ist natürlich die älteste Form einer nicht vorhersehbaren Musik. Und sie ist soviel älter als die geschriebene, fixierte, kodifizierte Musik, daß man sagen kann: Der größte Teil aller Musik, der je gemacht wurde, seit es die Menschheit gibt, war Improvisation, also experimentelle Musik insofern, als die Ergebnisse im einzelnen nicht voraussagbar waren. Diesen Spezialfall, der von außerordentlicher Ehrwürdigkeit ist – einmal in Anbetracht seiner ungeheueren Geschichte, mit der verglichen die geschriebene Musik ja nur einen Bruchteil ausmacht, andererseits auch wegen seiner Aktualität –, behandle ich hier nicht. Das ist ein anderes Thema.

Ich spreche also über den Begriff des Experimentellen in der nicht-improvisierten Musik. Zunächst ein Beispiel dafür. In der *Music for Piano* von Cage, die aus vielen Teilen besteht – vielleicht werden noch weitere Teile folgen, begonnen wurde sie 1952 –, ist das Prinzip der Komposition dieses: Cage hat Papier genommen und jedes Papier hat seine Unregelmäßigkeiten, kleine »imperfections« wie er es nennt: Vertiefungen und andere Irregularitäten. Kein Papier ist eine ebene Fläche, die es wahrscheinlich auf der Welt nicht einmal gibt. Und er hat nun eine Anzahl derartiger Unregelmäßigkeiten durch Punkte auf dem unbeschriebenen Blatt markiert. Das war der erste Arbeitsgang. Wieviele solcher Punkte er markierte, hat er sich von dem Orakel des *I Ging* vorgeben lassen, das er also befragte und Zahlen bekam. Und so viele Zahlen er bekam, so viele Punkte hat er auf eine Seite gezeichnet, dort wo das Papier zufällige Unregelmäßigkeiten aufwies. Der nächste Arbeitsgang war, die in der herkömmlichen abendländischen Notenschrift gebräuchlichen Fünfliniensysteme darüberzuziehen: regelmäßig, also ohne Rücksicht auf die Punkte, sondern nach einem regulären Schema, wodurch das Papier zum Notenpapier wurde. Damit gerieten die fixierten Punkte alle in irgendwelche Relationen zu diesen Notensystemen. Entweder fielen sie hinein oder sie waren außerhalb, dann wurden sie durch Hilfslinien auf das nächste dieser fünf Liniensysteme bezogen. Der dritte Arbeitsgang war: auszuwürfeln in welchem Schlüssel jede dieser Noten zu lesen sei. Baß- oder Violinschlüssel ergaben sich also durch Münzenwerfen. Und dann die beiden letzten Würfelfolgen: eine trinäre Entscheidung zunächst für jede Note, ob sie ein ♯, ein ♭, ein ♮

bekommt, dann ob sie normal zu spielen oder zu zupfen oder mit dem Finger auf der Saite abzdämpfen, gleichsam zu »ersticken« ist. Das ist ein Kompositionsprozeß, der bereits von der Komposition her experimentell ist, denn der Komponist konnte unter diesen Umständen das Resultat nicht voraussehen.

Für den Ausführenden ist diese Musik nicht experimentell, sondern ein verbindlicher Notentext, genauso wie jeder traditionelle Notentext. Die Zeitrelationen werden gelesen durch die Positionen der Punkte, von links nach rechts. Ein größeres Raumintervall ist also ein größerer Zeitabstand. Es gibt genaue Regeln für die Lektüre und eigentlich nur *eine* richtige Aufführung, so wie bei Beethoven. Wenn man Beethoven versteht, gibt es da auch nur *eine* richtige und keineswegs mehrere mögliche Interpretationen, ganz im Gegensatz zur herrschenden Meinung, die eher annimmt, da könnten Interpreten ihre »Individualität« austoben. Also: für den Ausführenden kein Experiment, aber für den Komponisten. Die Übertragung dieses experimentellen Charakters von der Komposition auch auf die Aufführung ist dann ein weiterer Schritt gewesen. Ich erwähne hier kurz als Symbolwerk das Klavierkonzert von Cage, 1957/58 entstanden. Das ist die erste moderne Ensemblekomposition gewesen, die auf der Abschaffung der Partitur beruht, also den Zusammenhang zwischen den Stimmen und jede Ordnung des Zusammenspiels negiert. Notiert sind nur einzelne, voneinander absolut unabhängige Stimmen: die Klavierstimme, die verschiedenen Orchesterstimmen – das Orchester ist solistisch besetzt – und auch eine Dirigentenstimme, denn auch der Dirigent hat keine Partitur. Ich weiß nicht, ob Ihnen das Werk bekannt ist, oder ob ich erläutern soll, wie das gemacht ist. (Stimme aus dem Publikum: »Bitte erläutern!«) Der Klavierpart ist in 84 verschiedenen Notationssystemen komponiert, wobei hier jeweils Notationssystem und Kompositionstechnik identisch sind, weil nämlich das Komponieren in diesem Fall als der physische Akt des Schreibens definiert ist. Es kommt sogar die traditionelle Notenschrift vor, aber es erscheinen eben außerdem 83 andere von Cage erfundene Notationen, die selbst mehr oder minder experimentell entstanden sind, also verschiedene Grade der Vorhersehbarkeit hatten und wiederum verschiedene Grade der Determination der auszuführenden Aktion oder des zu erzielenden Ergebnisses für den Interpreten signifizieren. Man muß hier zunächst zwei Kategorien von Schriften unterscheiden: Aktionsschriften und Resultatschriften. Bei einer Beethoven-Sonate ist zum Beispiel das *Resultat* notiert, das der Interpret erzielen muß. Wenn da »legato« 37

steht, dann soll das halt gebunden sein. Und ob man dies im gegebenen Einzelfall günstiger mit den Fingern macht oder mit dem Pedal, die *Aktion* also, ist dem Interpreten anheim gestellt; er wird sich da nach irgendwelchen Gesichtspunkten entscheiden, je nach der technischen Situation der betreffenden Stelle und natürlich auch entsprechend seinen ästhetischen Vorstellungen. Beethoven hat das *Ergebnis*, nämlich daß hier eine Bindung zwischen mehreren Tönen gehört werden soll, notiert, und die »Interpretation« ist in diesem Punkt jedenfalls unanfechtbar, wenn die Bindung tatsächlich als Ergebnis hörbar wird: unabhängig davon, durch welche *Aktion* der Pianist den Effekt hervorbringt. Das Gegenteil davon ist die Aktionsschrift, die dem Aufführenden vorschreibt, was zu *tun* ist. Da ist also die *Aktion* definiert. Das ist übrigens auch eine alte Sache, die Tabulaturen sind Aktionsschriften gewesen. Und im Extremfall kann eine Aktionsschrift das Ergebnis, das bei der Ausführung der Aktion entsteht, *offenlassen*. Eben dies ist bei den diversen Aktionsnotationen von Cage sehr oft der Fall. Solche Notationen sind dann experimentell deshalb, weil das Ergebnis nicht feststeht. Ein ganz simpler Fall: Wenn man eine Präparation im Klavier hat, also irgendein Objekt zwischen zwei Saiten geklemmt hat, und nun ist die Aktion vorgeschrieben, fortissimo auf dieses Objekt zu schlagen, zum Beispiel mit einem Schlägel, dann kann es passieren, daß die Präparation durchfällt und dann auf dem Resonanzboden liegt. Es kann auch passieren, daß sie hält. Welche dieser Alternativen sich realisiert, steht vorher nicht fest. Es gibt von Cages Schüler Christian Wolff Kompositionen, wo solche alternativen Ergebnisse einer vorgeschriebenen Aktion über den weiteren Formverlauf entscheiden. Wenn das eine passiert, muß der Aufführende in einen anderen Parcours der Notation überwechseln, und wenn das andere geschieht, verbleibt er in dem Parcours, in dem er schon war. Solche Dinge können in gewissen Kompositionen, die mit Alternativen dieses Schlages rechnen, Einfluß auf den weiteren Formverlauf nehmen.

Also 84 solcher verschiedener Notationen, die ebensoviele verschiedene Kompositionsmethoden *sind*, bilden den Solopart des Klavierkonzerts von Cage. Der Pianist braucht sie nicht alle zu spielen, sondern er kann zwischen den Seiten des Konvoluts, die er spielen will, beliebig wählen. Die Orchesterstimmen sind einfacher gehalten, eher in einer Methode gearbeitet, wie ich sie für die *Music for Piano* dargelegt habe. Der Unterschied zwischen »Solist« und »Orchestermusiker« besteht mithin

38 lediglich darin, daß dem Pianisten viel mehr

an Materialbewältigung zugemutet wird als den »Orchestermusikern«, die rücksichtsvoller behandelt werden. Das ist die ganze Differenz, die übrig geblieben ist vom Abbild einer autoritär hierarchischen Gesellschaftsstruktur, die sich ja einmal in der sehr bedenklichen Form des Solo-Konzerts mit Begleitung reflektiert hatte. Ein Zeitplan besteht von der Komposition her überhaupt nicht. Zunächst: die Orchestermusiker dürfen – wie der Pianist – auch Teile ihrer Stimme weglassen, ja sogar die ganze Stimme. Wenn das alle tun, wird logischerweise die Nicht-Aufführung des Werkes zu einer möglichen Version seiner Aufführung. Weniger radikal gesagt: man kann es klein oder groß besetzen.

Über den Sinn der Abschaffung der Partitur jetzt wenigstens ein Wort. Er ist nur zu begreifen, wenn man den Sinn, den Partituren hatten, verstanden hat: Partitur drückt ja die Koordination und Synchronisation von Stimmen aus, und die ist hier eben endlich abgeschafft. Das gehört fundamental mit zum *Sinn* dieses Gebildes *als eines positiven Modells von Anarchie*. Es besteht also kein gemeinsamer Zeitplan, keine Koordination. Jeder Aufführende macht sich *selbst* seinen Zeitplan für das Material, das er darstellen will. Vereinbart werden kann allenfalls eine gemeinsame Ausführungsdauer. Das braucht aber nicht zu geschehen. Wenn man jedoch eine gemeinsame Ausführungsdauer vereinbart – jeder kontrolliert seinen eigenen Part mit der Stoppuhr –, dann kann die Stoppuhr für die Einhaltung des je individuellen Zeitplans auch durch eine zusätzliche Arbeitskraft ersetzt werden: durch einen Dirigenten. Und dieser Dirigent dirigiert nach einer besonderen Stimme, die nichts als Abweichungen der Dirigierzeit von der Uhrzeit enthält. Dieser Dirigent, der wie eine Uhr agiert – mit Kreisbewegungen seiner Arme –, ist tatsächlich als Sekundenzeiger zu lesen, also als Ersatz der Stoppuhr. Der Dirigent ist aber »wesensmäßig« eine unregelmäßig gehende Uhr und modifiziert daher den Fluß der Aufführung, das »Tempo«. Man kann hier allerdings nicht eigentlich von Tempo sprechen, da der traditionelle Zusammenhang mit dem »musikalischen Charakter« nicht mehr besteht, sondern sollte den Sachverhalt schlicht und nüchtern »Geschwindigkeit der Aktion« nennen. ■

(Fortsetzung folgt in Positionen Heft 83)