

Rudolf Frisius

Diesseits und jenseits des (Musik-)Werkes

Anmerkungen zu Prozeß- und Werkcharakter bei Josef Anton Riedl und anderen



J. A. Riedl: *Für Trommeln III* (Seite 1)

I

»Struktur spielen – Struktur wiederholen sowie nach und nach bis zur Unkenntlichkeit verändern«:

Diese Anweisungen finden sich auf dem ersten Notenblatt eines Schlagzeugstückes von Josef Anton Riedl, das den Titel *Für Trommeln III* führt. Die »Struktur« ist ein sehr kurzer und sehr unregelmäßiger, komplexer Rhythmus – »monodisch« fixiert in traditioneller Rhythmusnotation. Alle weiteren Einzelheiten werden mit Worten festgelegt:

»Struktur *spielen*: Struktur *wiederholen*

sowie nach und nach

bis zur Unkenntlichkeit *verändern*:

Schlägel mit Holzkopf verschiedene Schlägel

2f: crescendo: 2p-2f

Große Trommel verschiedene Fellinstrumente Anschlagstelle gleichbleibend

marcato«.

Genau fixiert sind der Ausgangsrhythmus und die musikalischen Merkmale, mit denen er sich beim ersten Auftreten verbinden soll:

Klangfarbe : Instrument (große Trommel)

Spielweise (Schlägel mit Holzkopf, Anschlagstelle gleichbleibend)

Lautstärke: ff

Artikulation: marcato.

Global fixiert ist der Formprozeß, in dem die Musik sich Schritt für Schritt, in zunehmend variierten Wiederholungen

der »Struktur«, von den Ausgangsbestimmungen lösen soll: übergehend von einem Schlägel zu verschiedenen Schlägeln; von fester zu veränderlicher Lautstärke; von einem Instrument zu mehreren Instrumenten.

Komponiert ist eine planmäßige Auflösung des Fixierten, gleichsam seine Auflösung ins Ephemere, von Aufführung zu Aufführung Variable: Im Verlauf der Aufführung darf der Spieler sich Schritt für Schritt von den notierten Details entfernen.

Die Partitur des Stückes umfaßt vier Blätter. Jedes von ihnen beginnt mit einem traditionell notierten Rhythmus, dem verbale Anweisungen zur musikalischen Konkretisierung bzw. Ausgestaltung dieser »Struktur« folgen. Die vier Blätter unterscheiden sich nicht nur in den Notenwerten ihrer Rhythmen, sondern auch in den Ausführungsanweisungen.

Die Tendenz, Fixiertes in unvorhersehbar Veränderliches zu verwandeln, bestimmt nicht nur das erste Blatt, sondern offensichtlich auch die Abfolge der ersten beiden Blätter: Während das erste Blatt von einem farblich, dynamisch und in der Artikulation konstanten Rhythmus ausgeht, sind auf dem zweiten Blatt schon für den Ausgangsrhythmus vielfältige Veränderungen vorgeschrieben:

»Struktur spielen: jeder Anschlag mit anderem Schlägel
>anderer Dynamik: 4f-5f
auf anderem Fellinstrument
bzw. auf anderer Anschlagstelle
eines Fellinstrumentes«.

Auch in den folgenden Anweisungen zeigt sich die Tendenz zu stärkeren Veränderungen:

»Struktur wiederholen: von Wiederholung zu Wiederholung
>irgendwelche« Impulse der Struktur weglassen;
letzte Wiederholung
Stille in der Länge der Struktur«.

»Struktur wiederholen: Originalgestalt plötzlich
frei variiert in allen Aspekten,
jedoch so schnell als möglich«.

Auch hier finden sich, ähnlich wie in der Verarbeitung der 1. Struktur, allmähliche Veränderungen im Sinne einer planmäßigen Auflösung des fest Vorgegebenen. Der notierte Rhythmus soll Schritt für Schritt durchlöchert, schließlich in totaler Stille ausgelöscht werden. Anschließend, wenn die Originalgestalt, stark beschleunigt und anderweitig variiert, wiederkehrt, ergibt sich eine markante plötzliche Veränderung und außerdem eine verstärkte Bezugnahme auf zuvor Gehörtes. Beides hat Bedeutung auch für den weiteren Verlauf.

Auch die dritte Struktur, zu der der Spieler »direkt übergehen« soll, beginnt wieder mit einem fixierten Rhythmus; dessen Ausführung erscheint weniger starr fixiert als in der ersten Struktur, aber strenger fixiert als in der zweiten Struktur. Die dann folgenden Anweisungen zu Veränderungen der Struktur legen Zusammenhang und Abwechslung genauer fest als zuvor: Einerseits sollen bestimmte Charakteristika unverändert bleiben (»Dynamik wie zuvor«; »Mittel wie zuvor«, d. h. Beibehaltung von Instrumenten bzw. Instrumentalkombinationen, Schlägeln und Anschlagstellen); andererseits sollen aber auch neue Charakteristika in den Vordergrund treten:

»Freie Fortsetzung der Struktur: stark »verziert, dekoriert«: Vorschläge, Schleifer, Praller, Triller«.

Auf diese im Groben vorgegebene neue Charakteristik, die stärker in konkrete Einzelheiten geht als auf den vorausgegangenen Blättern, beziehen sich weitere Abwandlungs-Anweisungen und Abwandlungs-Vorschläge

Riedls:

»Mittel wie zuvor
unter Einbeziehung von Schlägelstiel(en) auf Fell, Rahmen,
Schlägelstiele zusammenschlagen u. a.
Dynamik wie zuvor«.

In der Abfolge der vier Strukturen artikulieren sich Prozesse des mehrfachen Wechsels und der mehrfachen Verwandlung im Spannungsfeld zwischen Fixiertem und sich Auflösendem, zwischen Werk und Prozeß, zwischen Komposition und Improvisation, zwischen Definitivem und Ephememem.

II

Wenn man verschiedene Kompositionen von Josef Anton Riedl miteinander vergleicht, stößt man immer wieder auf zyklische Gruppierungen, die bald Zusammenhänge zwischen verschiedenen Stücken herstellen, bald Zusammenhänge des scheinbar fest Gefügten oder strukturell Verwandten aufbrechen. Oft ist zu beobachten, daß bestimmte Laut- oder Klangmaterialien in vielfältig wechselnden Konstellationen wieder aufgegriffen, mit Gleichartigem oder Andersartigem amalgamiert, gemischt oder konfrontiert werden. Die Auswahl von Klangmaterialien sowie die vielfältige Differenzierung der entsprechenden Klangerzeuger und Spieltechniken erscheinen dabei oft wichtiger als die eindeutige, womöglich exakt reproduzierbare Fixierung eines musikalischen Resultates. So erklärt es sich, daß in Riedls Œuvre häufig nicht nur verschiedene Arbeiten für gleiche oder ähnliche Klangmittel zu finden sind, sondern auch unterschiedliche kompositorische Ausarbeitungen eines übergeordneten kompositorischen Problems. Riedl selbst hat diese instruktiv erläutert am Beispiel seiner *Paper Music*. Stichworte zur Entwicklung dieses Werkprojekts über mehr als drei Jahrzehnte hinweg hat er notiert unter der Überschrift: »*paper music*, stadien und richtungen«.

Als erstes Stadium der Ausarbeitung erwähnt Riedl die 1960 entstandenen »musiken mit papier, wasser etc. für harold pinters *der hausmeister*/münchener kammerspiele«. 1970 folgte, mit Ergänzungen von Mike Louis und Michael W. Ranta, die Uraufführung der *Paper Music* bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik. Zwischen 1970 und 1986 entstanden weitere Versionen für verschiedene Besetzungen. Riedl erwähnt:

- eine Fassung für vier Interpreten (»Quartett«) und bezeichnet diese Version als »Spezielle »kammermusikalische« Fassung«. In seinen Anweisungen geht er von relativ stark fixierten Details aus, für deren formale Anordnung den Interpreten relativ weitgehende Freiheiten zugestanden werden:

»Jeder wählt sich strukturen aus
und bringt sie in einen eigenen ablauf.
strukturveränderungen (tempo, artikulation etc.) sind nicht vorgegeben.
synchronisation der abläufe frei«.

eine »orchestrale« Fassung für »sechs bis acht interpreten und große papiermengen in bögen etc., die auf verschiedenen hohen und breiten leichtmetallrohrgeräten hängen«.

In der »orchestralen« Fassung erklang die *Paper Music* am 8. Mai 1980 als Schlußstück eines Münchener Konzertprogramms unter dem Titel *Musik für Atem Wasser Steine Zweige Papier* (vorher waren Schnebels *Maulwerke*, Riedls *Vielleicht-Duo*, sowie *Sticks* und *Stones* aus der *Prose Collection* von Christian Wolff zu hören). Von dieser Veranstaltung ist ein Programmheft-Exemplar erhalten geblieben, in dem Riedl den Abdruck ausführlicher Auszüge aus seinen Aufzeichnungen zur *Paper Music* ergänzt hat durch handschriftliche und maschinenschriftliche Korrekturen bzw. Zusätze. Dieses Handexemplar ist ein besonders charakteristisches Beispiel dafür, wie weit Riedls kompositorische und aufführungspraktische Ideen sich in vielen Fällen vom Modell einer definitiven Partitur entfernen.

Josef Anton Riedl *Paper Music*

Papier verschiedener Sorten:

Seiden-, Krepp-, Transparent-, Pack-, Ölpack-, Ölpackpapier mit Gewebe, Grau-, Holz-, Wellpappe, Rauschgoldfolie, Cellophan, Ultraphan, Gutagena, Lampionpapier, Alufoile, etc.

Größe:

70 x 100 cm (Bogen Zeichenpapier) etc.

Stärke:

300 gr/qm (Bogen Zeichenkarton)
3,9 mm (Bogen Zeichenkarton)
1 mm (Bogen Ultraphan) etc.

Verarbeitung:

Bogen, Stücke, Platten, Robre, Schachteln, Beutel, Tüten, Säcke, Dosen, Kugeln, Rollen etc.

verschieden hängend
liegend

auf Gestelle(en) zum Wäschtrocknen etc.
auf Tisch(en), Stuhl (Stühlen), Boden etc.

wird von 6-8 Interpreten 1-6-8

zerfetzt; ange-, zersägt; verbrannt; ge-, zerrissen; geworfen (auf Boden, Papier hochgeworfen und aufgefangen, Interpreten bewerfen sich); gekratzt; gebogen und losgelassen; ge-, zerknittert; beschrieben, ge-, zerschnitten; zerknüllt; geschüttelt; gewedelt; ge-, zertreten; zertrampelt; gestrichen (an Kante mit Streichinstrumentenbogen); durchstoßen, -schlagen; ge-, zerschlagen; gewickelt (Interpreten wickeln sich stehend, liegend, knieend selbst, gegenseitig ein); geschleift, gezogen (über Boden); auf-, zugerollt; geschleudert; geraschelt; ange-, überzogen (Papiersack über Kopf) etc.

nach rhythmisch-dynamischen Strukturen, die von ihnen ausgewählt, aneinandergesetzt, mechanistisch starr, verschnellert, verlangsamt, so schnell als möglich, ergänzt, verkürzt, verlängert ausgeführt werden können bis zum völligen Aufgebrauchtsein des Materials

Ausschnitt aus Aufzeichnungen „Paper Music“

= stereo-Aufnahme;

Interpreten reagieren auf das Tonband mit den Möglichkeiten von vorhin

= Aufführung.

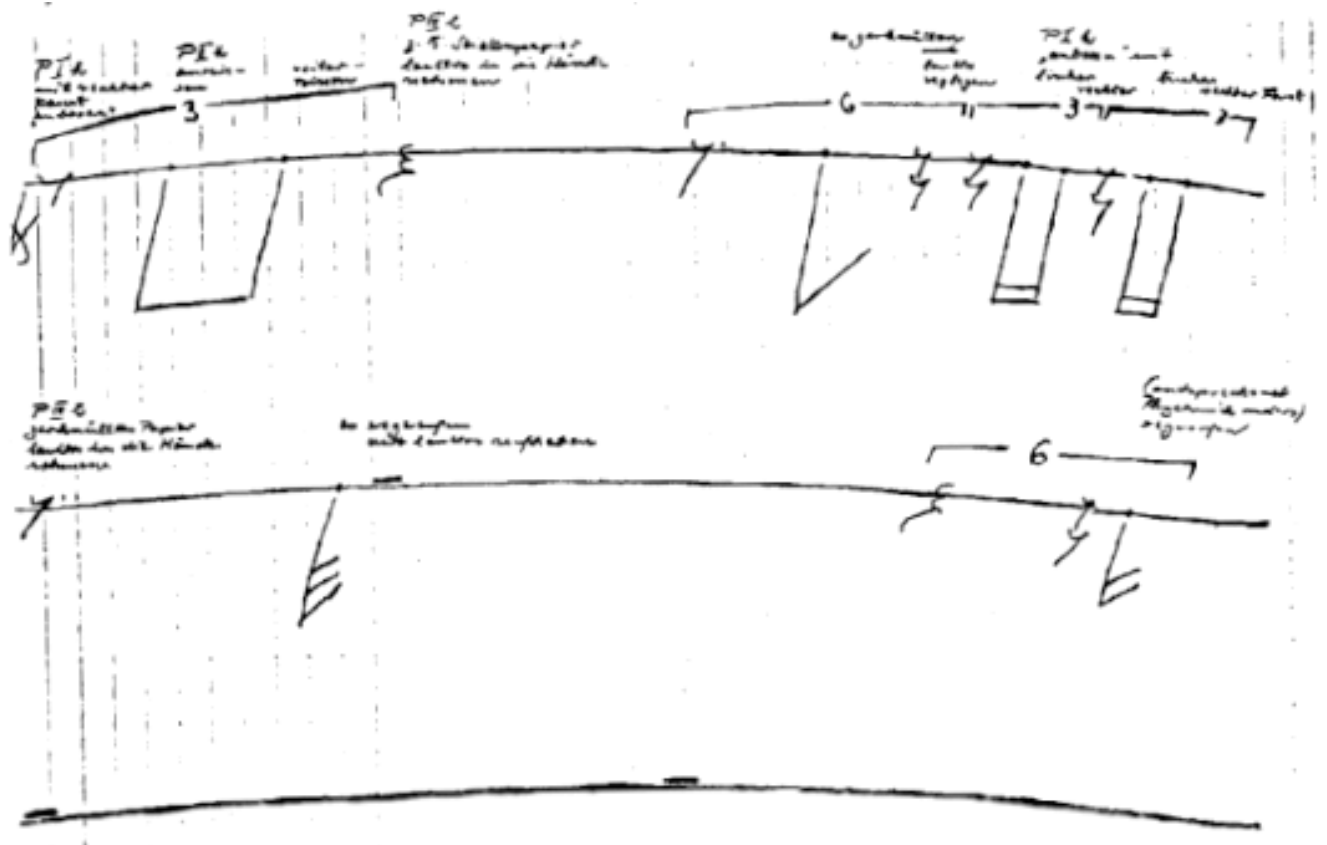
J. A. Riedl: *Paper Music*, Programmnotiz mit Korrekturen und Zusätzen des Komponisten

Im gedruckten Programmtext werden zwei bis fünf Interpreten genannt, was Riedl handschriftlich abgeändert hat in »6-8«. Auffällig ist, daß alle Angaben der Partitur ausdrücklich nicht als Ausführungsvorschriften formuliert sind, sondern als Ausführungsvorschläge, die Riedl jeweils mit »etc.« abschließt und so die Interpreten zur selbständigen Ergänzung ausdrücklich auffordert.

Die von Riedl erwähnten Strukturen waren zunächst nur in ihren rhythmischen Werten festgelegt. Mehrere solcher reinen Rhythmusnotationen haben sich auf separaten Blättern erhalten. Auf einem der Blätter findet sich eine handschriftliche Ergänzung Riedls:

»dynamische Angaben kamen später hinzu (nach Druck des Programmheftes)«.

In einem »Instrumentationsbeispiel einer rhythmischen Struktur« hat Riedl die rhythmischen Werte für Anschläge und Pausen ergänzt durch ihnen korrespondierende klingende und »lautlose« Aktionen.



J. A. Riedl: *Paper Music*, »Instrumentation« einer rhythmischen Struktur

Die Rhythmusnotation dieser Seite enthält – durch Pausen getrennt – teils einzelne Anschläge, teils Gruppen von zwei Anschlägen. Für die rhythmischen Zweiergruppen sind paarweise ähnliche Aktionen vorgeschrieben (»anreißen weiterreißen« oder »anboxen« mit linker mit rechter Faust). Die einzelnen Anschläge sind teils mit einzelnen Aktionen verbunden (z. B. »mit rechter Faust anboxen«), teils in zusammenhängende Aktionen im Wechsel zwischen Klang und Stille eingebunden:

- »z. B: Seidenpapier lautlos in die Hände nehmen ...
- ... es zerknüllen ...
- ... und lautlos weglegen.
- ...
- ... zerknülltes Papier lautlos in die Hände nehmen ...
- ... es wegwerfen ...
- ... und lautlos aufheben ...
- ... wegwerfen«

Wichtig ist, daß alle diese Aktionen streng in musikalische Rhythmen eingebunden sind - nicht nur die Klangaktionen, sondern auch die lautlosen, nur szenisch wahrnehmbaren Aktionen.

Während die rhythmischen Details exakt fixiert sind, bleibt den Interpreten größerer Gestaltungsspielraum für deren Anordnungen und Überlagerungen:

- »jeder wählt für sich strukturen aus
- und bringt sie in einen eigenen ablauf.
- strukturveränderungen (tempo, artikulation etc.)
- sind nicht vorgesehen.
- synchronisation der abläufe frei.«

In einem maschinenschriftlichen Zusatz zum Programmheft der Veranstaltung *Musik für Atem Wasser Steine Zweige Papier* hat Riedl festgehalten, daß die rhythmischen Konstellationen zusätzlich dadurch vertikal

verdichtet werden können, daß eine Realisation auf Band vorproduziert wird und bei der Aufführung dieses Zuspieldband und live-Aktionen sich überlagern. Auch auf diesem Wege wird es möglich, das ursprünglich Fixierte Schritt für Schritt aufzulösen: Die Musik überlagert sich mit sich selbst; es entsteht Musik zweiten Grades als Reaktion auf ihr eigenes klangliches Erscheinungsbild.

Das Spannungsverhältnis zwischen Fixierung und Veränderung prägt nicht nur das akustische, sondern auch das visuelle Erscheinungsbild der *paper music*. Für unterschiedliche Möglichkeiten visueller Präsentation hat Riedl verschiedene Möglichkeiten entwickelt, z. B.

»völlig abgedunkelter raum
und mit leuchtfarben besprühte gruppen
von papieren (bestimmter sorten),
die durch schwarzlicht sichtbar werden«.

oder:

»aufführungen bei ausstellungen bildender kunst.
environment *paper music* in ausstellungen bildender kunst:
zustand des instrumentariums nach einer aufführung
als autonomes visuelles gebilde«.

Der Prozeß einer Aufführung des Stückes läßt sich beschreiben als die Produktion eines die Aufführung überdauernden, visuellen Objekts, das seinerseits erst durch Störung und Zerstörung vorgegebener Material-Zusammenstellungen entstehen kann. Konstruktion und Destruktion bedingen sich wechselseitig. Fixiertes bildet sich, um sich anschließend in etwas Neues zu verwandeln. Prozeßcharakter und Objektcharakter sind in vielfältigen Zusammenhängen wechselseitig aufeinander bezogen. Die Wahrnehmung kann sich noch vorhandene ästhetische Begrenzungen bewußt machen mit dem Ziel, sie zu überwinden.

Das Kompositionsprojekt *Paper Music*, das die Polarität zwischen Werk und Prozeß aufbricht, stellt zugleich die Exklusivität der eigenen Konzeption in Frage, da es Alternativen zuläßt: In *Paper Music II* (1990) konfrontiert Riedl Papierklänge mit Sprachklängen, mit einer Auswahl aus der Werkgruppe seiner Lautgedichte:

»insgesamt 5 lautgedichte,
die längst vor der uraufführung *paper music II* existierten, enthält *paper music II*
und zwar in verschiedenen verbindungen
mit papiergeräuschen und -klängen«.

In einer Programmnotiz hat Michael Hirsch darauf hingewiesen, unter welchen Prämissen sich hier und in anderen Fällen bei Riedl das scheinbar Gegensätzliche zusammenfindet: Als »entscheidende Prämisse« der kompositorischen Arbeit Riedls benennt Hirsch »die Entwicklung musikalischen Materials jenseits des temperierten Tonsystems«, und als Konsequenz dessen die »Präferenz eines Materials ohne bestimmte Tonhöhen«. Unter beiden Aspekten wird verständlich, daß, warum und inwiefern die Dialektik zwischen Bleibendem und Erkennbarem sowie die Positionsbestimmung zugleich diesseits und jenseits des (Musik)Werkes bei Riedl in immer wieder neuen und überraschenden Konstellationen in Erscheinung treten.

III

Die Totalität einer fixierten Werkkonzeption und deren Negation können sich wechselseitig in Frage stellen:

sei es, wie bei Pierre Boulez, auf der Suche nach dem vollkommenen Werk, die zu immer neuen Überarbeitungen des bereits Vorhandenen oder auch zu nur fragmentarisch erreichbaren Teillösungen des eigentlich integral

Vorgestellten führt;

sei es, wie bei John Cage, in der Sprengung des traditionellen Werkbegriffs, die gleichwohl über eine universelle Kompositionsmethode (auch in Zyklen konzeptionell verwandter Stücke wie der *Variations* oder der späten *number pieces*) sich wieder für übergreifende Zusammenhänge öffnet;

sei es, wie in der Verabsolutierung des Seriellen bei Karlheinz Stockhausen (vor allem in seiner »Multiformalen Musik«), in einer Übertragung des Konzepts der fixierten Reihe auf größere Formzusammenhänge – auf Werke und Werkzyklen, in denen gleichwohl Mehrdeutigkeiten der Abfolgen, Schichtungen, Klangmittel und Präsentationsformen bestehen bleiben können;

sei es, wie in der Verabsolutierung der Montageästhetik bei Pierre Henry, durch die Konzentration der kompositorischen Fixierung auf die einzelnen Klänge, die in stets wechselnden Dimensionen und Konstellationen auskomponiert werden können, so daß die Idee des variablen Gesamtwerkes in allen Dimensionen der kompositorisch-formalen Gestaltung dominant bleibt;

sei es, wie in Konzeptionen verschiedener, grundsätzlich autonom nebeneinander bestehender Werkstränge etwa bei Dieter Schnebel oder Josef Anton Riedl, in der offenen Konfrontation sich gegenseitig relativierender Ansätze;

sei es, wie in einer Art Synthese von Ansätzen der *musique concrète* und von John Cage, wiederum bei Riedl (und teilweise wiederum auch bei Schnebel), in der Dialektik zwischen der exakt fixierenden Zusammenstellung und Präformation des Materials einerseits (z. B. im Extremfall bei Tonbandproduktionen) und seiner variablen Ausgestaltung (z. B. in Montagevarianten) andererseits.

Eine universelle kompositorische Konzeption, die sich in der Vielfalt der Konkretisierung zu bewähren vermag, kann um so deutlicher darauf verweisen, daß selbst das aus einheitlichen Zellstrukturen Entwickelte die Vielfalt unterschiedlich wuchernder Zellbildungen keineswegs ausschließen muß. Beispiele eines auf umfassende Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit zielenden Musikdenkens, das sich dann letztlich doch nur offen, fragmentarisch und vieldeutig zu artikulieren vermag, gibt es offensichtlich nicht nur in früheren Jahrhunderten (Bachs *Kunst der Fuge*) oder in der klassischen Moderne (Schönbergs *Moses und Aaron*), sondern auch in der Musik nach 1945, vielleicht dort sogar auch in Bereichen des scheinbar unentwirrbar Chaotischen und in Ansätzen des Prozeßhaften und Unabgeschlossenen, die der Universalität gerade dadurch näher kommen könnten, daß sie unmißverständlich deutlich machen, in wie weiter Ferne sie einstweilen immer noch zu suchen ist.