

Gisela Nauck

Warum keine Geigen, Flöten, Oboen...?

Gedanken zu Josef Anton Riedls *Paper Music I* und *II*

1 Cornelius
Hirsch,
*Virtuosität im
20.
Jahrhundert –
Ein Beitrag zur
Radiophonie
'Schall-Kunst-
Stücke' von
Josef Anton
Riedl,*
Typoskript. o.J. ↑

2 Hans G.
Schürmann,
*Programmheft
Frankfurter
Feste 1984, S.
67.* ↑

3 Rudolf
Frisius,
*Diesseits und
jenseits des
(Musik-)
Werkes, in:
Positionen 20,
S. 16.* ↑

4 Michael
Hirsch, *Sieben
Bemerkungen
zu Josef Anton
Riedl,
Programmheft
Frankfurter
Feste 85:
Musik, Poesie,
Aktion, o.S.* ↑

5 Michael
Hirsch,
*Einführungstext
zu Paper
Musik II,
Programmheft
zur Münchener
Aufführung bei*

»Die Virtuosität der Musik des 20. Jahrhunderts liegt in der Erforschung, in der Technik des Suchvorganges neuer Möglichkeiten, liegt im Erstellen neuer Klangmöglichkeiten, liegt im Erstellen eines neuen Klangkonzepts, in der Findung neuen Klangwollens, neuer Kompositionsmotivationen, nicht in der Vervollkommnung persönlichkeitsbezogener Instrumentaltechnik.«¹ Wohl kein anderer europäischer Komponist hat diese Erforschung, dieses Suchen und Finden seit den frühen 50er Jahren bis heute so konsequent betrieben wie der Münchener Josef Anton Riedl. Nach dem sich in der Mitte dieses Jahrhunderts offenbarenden Ende der Innovationskraft des bis dahin gültigen tonalen und temperierten Tonsystems war solch ein «Weg der kompositorischen Ausschöpfung des ganzen Arsenal und Potentials experimenteller Klangerzeugung»² eine notwendige Reaktion, die in der 2. Jahrhunderthälfte in vielerlei kompositorische Richtungen führte. Bei Riedl erfolgte diese experimentelle Erkundung aus einem zutiefst kompositorischen, weniger visuellen, akustischen, haptischen oder performerischen Denken und Wollen heraus. Solche Aspekte einer unkonventionellen Klangarbeit kamen erst in den 60er Jahren, vor allem mit der Fluxusbewegung hinzu, noch konsequenter dann seit den 80er Jahren mit den Klanginstallationen, Audio Arts oder wie immer man diese Arbeiten im Zwischenbereich von Bildender Kunst, Musik, Architektur und Landschaft auch nennen will. Doch Riedl ist weder Fluxist noch Klangkünstler – er ist seit seinem möglicherweise ersten Stück für zwei Klaviere von 1941 Komponist, allerdings mit einem Faible für die strenge, ornamentlose Organisation der rhythmischen, dynamischen, farblichen und, ja, energetischen Aspekte von Klängen, mit einem besonderen Sinn für die Erforschung und Freilassung ihrer Eigenarten und nicht zuletzt mit einer künstlerischen Ader fürs Multimediale. Er gehört zu jenen Komponisten, die musikalische Zeit nicht, gleichsam von außen, primär als strukturierte, sondern im eigentlichen Sinne, gleichsam von innen, als Klangzeit organisieren. Was schon in den präparierten Klängen seiner Klavierstücke der 40er/50er Jahre und in den frühen Schlagzeugstücken begann, in elektronischer, konkreter Musik sowie in akustischen und optischen Lautgedichten weitergetrieben wurde, kulminierte in jenen Stücken, die das Material – nicht mehr den Kompositionsakt – in den Mittelpunkt stellen: *Paper Musik I* (1961), *Metallophonic Raum – Klangwerkstatt* (1974) *Glas-Spiele 1* (1974-77), *Paper Music II* (1988), *Glas-Spiele 2* (1995). All diesen Stücken ist eine unabgelenkte Konzentration auf die klanglichen Aspekte des Materials ebenso eigen wie sie dessen Eigenarten zum Ausgangspunkt für kompositorische Ideen nehmen. Und zugleich vergegenwärtigen sie immer auch durch im kreativen Sinne spielerisch zu nennende Konstruktionen visuell-künstlerische Möglichkeiten des verwendeten Materials – Musik, Klang und visuelle Kunst bedingen einander. Das ist ebenso ein wesentlicher Bestandteil von Riedls Arbeiten im und am Material wie die Reduktion auf nur ein bestimmtes Material wie Papier, Metall, Glas – dies aber in seiner ganzen Vielfalt. Lediglich in den jeweils zweiten Arbeiten der *Paper Musik* wie auch der *Glas-Spiele* kamen Vokalklänge Riedlscher Lautgedichte oder auch Körperklänge hinzu.

In der *Paper Music I* dient ein klanglich so vielfältiges wie vielgestaltiges Material als Instrumentarium, vom Seidenpapier bis zur Alufolie, Bögen an Gestellen hängend zum Zerreißen, Papprollen zum Schlagen, Schachteln zum Zerknüllen, Papierrollen zum Entrollen, Verwickeln, Umwickeln... (siehe das Konzept S. 10). Seine Idee ist die der Zerstörung, die auch das Verhalten der zwei bis fünf Spieler zueinander organisiert. Es ist also eine wilde, energetische, turbulente, radikale Musik. Dem Zerstörungsvorgang liegen rhythmisch-dynamische Strukturen zugrunde, flüchtig auf lose Blätter notierte. Mehrere solcher «reinen Rhythmusnotationen haben sich auf separaten Blättern erhalten»³,

den Klang-
Aktionen 91, o.
S. ↑

6 Katalog 2.
Biennale der
Papiermusik
Düren, S.
148. ↑

7 Hans G.
Schürmann,
Komponierte
Natur. Zur
Musik von
Josef Anton
Riedl, in:
Programmheft
Frankfurter
Feste (Alte
Oper) 1984, S.
67. ↑

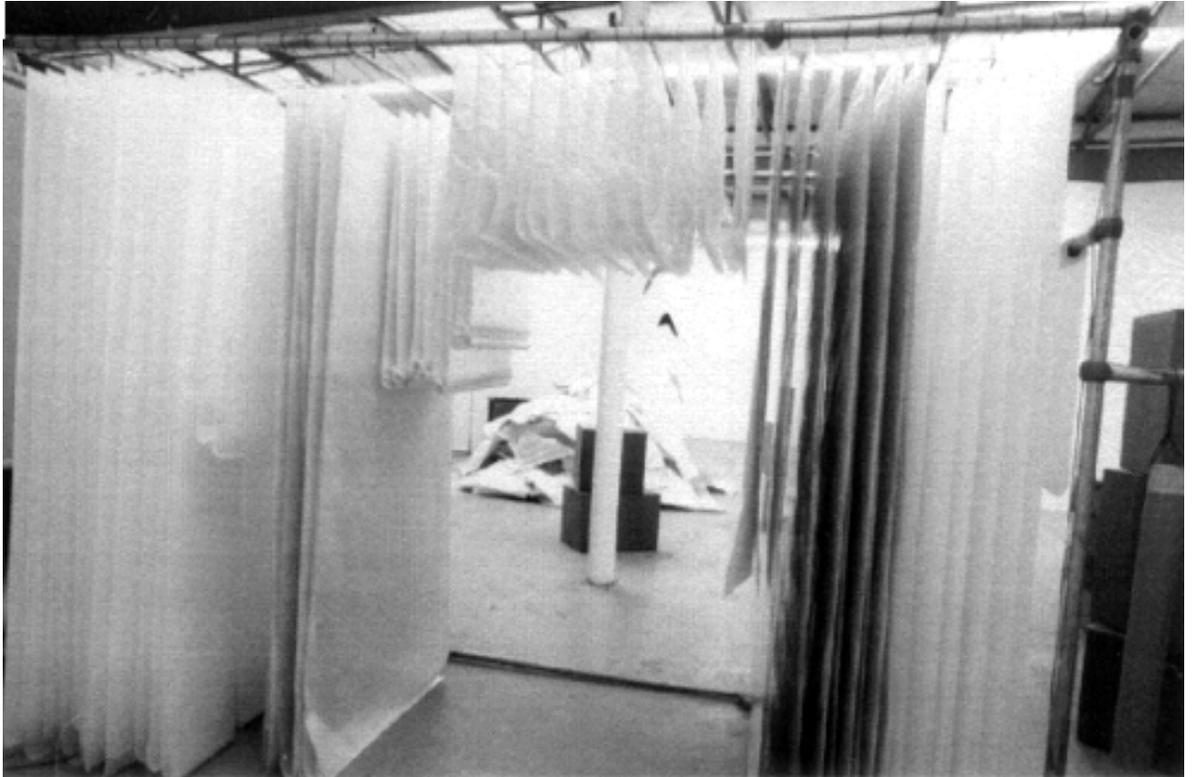
8 Heinz Klaus
Metzger in der
Sendung
Fesoj Notna
Ldeir von
Helmut Rohm
im Bayrischen
Rundfunk,
1995. ↑

andere sind verlorengegangen. Die Anwendung dieser Rhythmen kann wiederum relativ frei gehandhabt werden kann. Es handelt sich hier also nicht nur um ein Klang-, sondern zugleich auch um ein Kommunikationsstück, möglicherweise zum gefahrlosen Abreagieren von Aggressionen. *Paper Music I* ist zu Ende, wenn sein Instrumentarium aufgebraucht ist. Das zerstückelte, aufgerissene, zerfetzte, durchstoßene, geschleuderte usw. Papier bleibt am Schluß als skulpturales Environment zum Anschauen stehen. Allerdings ist dieser destruktive Impuls, mit dessen Hilfe ein ganz besonderer klanglicher Aspekt aus dem Material hervorgetrieben wird, an einen zweiten, friedlichen und freiheitlichen gekoppelt, wie aus folgender Beschreibung von Michael Hirsch, einem der Interpreten zahlreicher Riedl-Stücke, hervorgeht. Das Agieren bei *Paper Music* ist «das produktive (fast utopisch wechselseitig sich befruchtende) Zusammenwirken von äußerster Freiheit und äußerster Disziplin ... Die Rhythmen der *Paper Music* können von den Interpreten – laut Riedlscher Vorgabe – »ausgewählt, aneinandergeschnürt, mechanisch starr, verschnellernd, verlangsamt, so schnell als möglich, ergänzt, verkürzt, verlängert« ausgeführt werden, und (was nicht in den Anweisungen steht, aber in den von Riedl einstudierten Aufführungen so praktiziert wird) sie können von den Interpreten auch wieder vergessen werden, es kommt also gar nicht wirklich darauf an, daß sie wirklich ausgeführt werden, sondern nur auf die Verinnerlichung ihres Gestus. Starrer Rhythmus emanzipiert sich hier zum lebendigen Gestus...»⁴ Freigesetzt wird also außer dem in seinem Wesen stummen Material zugleich die Kreativität der Interpreten.

Das gleiche gilt für *Paper Music II*. Allerdings ist diese nicht auf Zerstörung gerichtet, sondern sucht dem Papier auf behutsamere, wenn auch deshalb klanglich nicht weniger konzentrierte und überraschende Weise sein Klangpotential zu entlocken. So wirkte sie auf mich bei einer Aufführung, die ich im Dezember 1991 im Carl-Orff-Saal des Münchener Gasteigs erlebte, spielerischer, inhaltlich noch zweckfreier, durchsichtiger, auch behutsamer und auf ihre eigenwillig Art harmonischer als ihr Vorläufer (den ich nur von einer Videoaufzeichnung kenne). Nicht die «anarchische Explosivität sowohl des musikalischen als auch gestischen Geschehens» ist hier charakterprägend, sondern *Paper Music II* ist eine Musik, «die aus der Stille heraus entwickelt wird und erst gegen Ende an Massivität zunimmt», wobei «jedes einzelne Klangereignis nachvollziehbar und identifizierbar» ist⁵. Hinzu kommen in *Paper Music II* mit Lautgedichten auch Sprachklänge, die mit den Papierklängen verschiedene Beziehungen eingehen.

Warum aber eine Musik mit und aus Materialien, warum keine Geigen, Flöten, Oboen und Trompeten, ein Instrumentarium, das in Riedls gesamtem kompositorischen Schaffen eine absolut sekundäre Rolle spielt? Zur Erstaufführung der *Paper Music II* im Rahmen der 2. Biennale der Papierkunst in Düren begründete Riedl: «Papier ist ein dankbares Material, um Dinge auszudrücken, die ich mit traditionellen Instrumenten nicht ausdrücken kann.»⁶ Doch es geht natürlich nicht um Ausdruck, Expression, um die Darstellung von Emotionen, Zuständen oder Situationen in Klang, sondern letztlich immer wieder um das Finden eines unverwechselbaren musikalischen Gestus, dabei zugleich um Reinheit des Materials – wie schon in dem bezaubernden Duo, Quartett und Sextett für den unabgelenkt trockenen Klang der Claves (1951) –, um Konzentration, Vielfalt und Rigidität. Es wird nicht mehr für etwas, für ein Instrument komponiert, vielmehr fallen in diesen Stücken Klangvorstellung, Klangmaterial und Komposition zusammen, bilden eine Einheit, die wohl Riedls ästhetischen Intentionen am nächsten kommt. Solche Einheit war jedoch nur mit einem ästhetisch unvorbelasteten Klangmaterial möglich, dadurch aber auch der neue Gestus – und nicht zuletzt eine neue, unkonventionelle musikalische Schönheit. Und – das ist vielleicht die geheimnisvolle Seite bei all dem – deshalb immer auch Materialien, die dicht am Natürlichen liegen: Papier-Holz, Glas-Sand, Metall-Erz. Der erst kürzlich verstorbene Hans G. Schürmann machte auf diese Seite im Riedlschen Schaffen aufmerksam: daß in dem gewählten Klangpotential «die Natur und deren reine Materialien von Anfang an eine hervorragende Rolle spielen», womit er zu jenen Gegenwartskomponisten gehöre, «die mit spezifisch kompositorischer Intelligenz versuchten, eine mit der »konkreten« und elektronischen Musik neu entstandene Lage in der Beziehung von Musik und Natur durchgreifend zu definieren und für ihr Schaffen fruchtbar zu machen».⁷ (Wenn man mit Josef Anton Riedl in Murnau hinter seinem Haus, mit eingeschaltetem Rekorder beim konzentrierten Gespräch sitzt, kann es schon passieren, daß er dieses unterbricht und auf eine Grasmücke aufmerksam macht, die gerade erstmals in diesem Jahr zu singen angefangen hat.)

Die Auswahl des Materials orientiert sich dabei immer an der Idee des jeweiligen Stückes und die zeitliche und klangliche Organisation wiederum am Material. Solch integratives Denken führte aber nicht nur zu einem neuen musikalischen Gestus, sondern letztlich zur einer neuen Qualität und Richtung in Riedls Instrumentalschaffen. *Paper Music I* markiert den Beginn einer neuen Gattung, bei der, vermittelt durch die Verschmelzung von Klangmaterial und Komposition, auch Instrument und Werk, künstlerische Intention und komponiertes Objekt eins geworden sind. Die Komposition ist das Instrument und das Instrument ist die Komposition, beide sind einmalig, Unikate. Unverwechselbarkeit, Reinheit, Konzentration und Natur haben eine unverwechselbare künstlerische Form gefunden.



Paper Music München 1989 vor der Aufführung und danach (Fotos: Johannes Zechmeister)

Die Kehrseite davon ist – nicht weniger wichtig für jenes Arbeiten am Material und damit für den Ausdruck und Charakter von Riedls Musik –, daß die von ihm erfundenen rhythmischen, dynamischen,

klangfarblichen und energetischen Verläufe aus der Beschaffenheit des Materials selbst unweigerlich hervorgehen müssen. Es gibt keine Melodie **für** Flöte, keine Struktur **für** bestimmte von Holzbläsern zu erzeugende Klänge und keine errechnete Stille zwischen den klanglichen Ereignissen. Vielmehr formt sich der eigentliche Charakter des Rhythmus', die Eigenart der Dynamik, der Gestus eines Prozesses erst auf Grund der Eigenarten des Materials während der Aufführung. Das bedeutet es letztlich, wenn man davon spricht, daß sich der Komponist auf sein Material einläßt. So ist das Konzept zur *Paper Music II* auch erst während des Probenprozesses zur Uraufführung 1988 in Düren entstanden; als schriftliche Vorlage existiert davon nichts weiter als ein Foto und möglicherweise persönliche Aufzeichnungen der Interpreten. Der Komponist nimmt auf sein Material – und damit auch auf die Interpreten – Rücksicht, er achtet deren Eigenarten und preßt nicht das Letztmögliche aus beiden heraus. In dieser Gewährung von Freiheit – dem Material und den Interpreten gegenüber – ging Riedl einen entschiedenen Schritt weiter als alle Komponisten im europäischen Erneuerungsprozeß der Nachkriegsavantgarde, die der Musik neue Systeme auferlegten: Durch die Gleichzeitigkeit von materialer und interpretatorischer Offenheit – beim Beharren auf kompositorischer Verantwortung und Präzision –, enthält seine Musik eine Erneuerungsfähigkeit aus sich selbst heraus – selbst bei zugrunde liegendem gleichen (gleichen, niemals selben!) Material und damit ein künstlerisch und gesellschaftlich utopisches Potential. Heinz Klaus Metzger faßte diese soziale Seite einmal zusammen: «Was Riedl als Komponist produziert hat, nach dem Ende der Diktatur bis heute, beschreibt einen konsequenten Weg der Negation von Herrschaft, von Konventionen, von all jenen Faktoren, die, wenn sie in eine unglückliche Konstellation treten würden, einen neuen Faschismus ergäben.»⁸

Paper Music I und *II* haben in ihrer musikalischen Idee und Realisation unmittelbar nichts mit solcher ideologischen Interpretation zu tun. Aber sie enthalten in ihrem Wesen und im Gegensatz zur notengetreuen, festgelegten Reproduktion – gerade auch durch die Anstrengung einer authentischen Aufführung, die nicht in Klamauk abrutscht – immer ein Stück Utopie, etwas Unabgeschlossenes, Beunruhigendes, Uneingelöstes, Herausforderndes. Im variablen Klangmaterial selbst wie in den zugleich konkreten und offenen Anleitungen zum klanglichen Geschehen ist angelegt, daß nichts erstarren und niemand beherrscht werden kann. Der Inhalt solcher Musik erwächst aus ihrem Konzept, Gestus sowie den Charakteren der Interpreten.