

Hans Rudolf Zeller

## Schrift-Musik im Extrem

Josef Anton Riedls Optische Lautgedichte

1 in: *die Reihe,*  
*Junge*  
*Komponisten*, Nr.  
4/1958, Bo Nilsson, S.  
85 ff. 

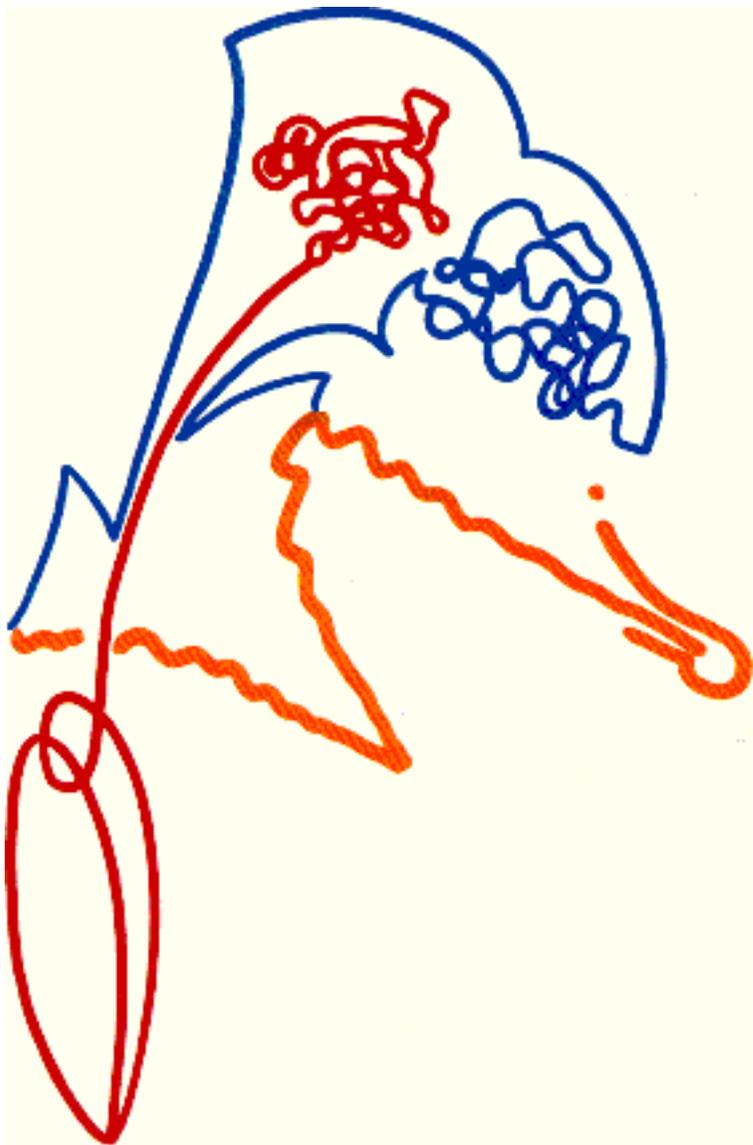
Die ersten *Optischen Lautgedichte* von Josef Anton Riedl entstanden 1960 und gehörten dennoch nicht ohne Einschränkung zu dem Genre, das damals gerade am wirkungsvollsten unter dem Titel »Musik und Graphik« propagiert wurde. Zwar gab es nun erstmals keine normative Notenschrift mehr, aber die Stücke, die jeweils schon graphisch ihr eigenes Gesicht hatten, waren immerhin noch für Solisten oder Ensembles komponiert und unterschieden sich zumindest in diesem Punkt nicht von allen zuvor ebenso primär schriftlich fixierten Kompositionen der traditionellen Schrift-Musik. Mehr als je zuvor dienten alle graphischen Erfindungen dazu, Klangvorstellungen – seien es die des Komponisten oder nun auch die der Interpreten – zu verwirklichen, allerdings weitaus variabler als je zuvor. Gerade diese tief verwurzelte Konvention setzten Riedls *Optische Lautgedichte* unübersehbar und paradigmatisch außer Kraft. Mehrfarbige Zeichnungen auf weißem Papier wandten sich ohne jegliche Vermittlung direkt an den Betrachter/Hörer und erfüllten, was sich in der Tradition der Schrift-Musik nie realisieren ließ: je ernster man sie nimmt, desto mehr schließt sie jede Aufführung aus.

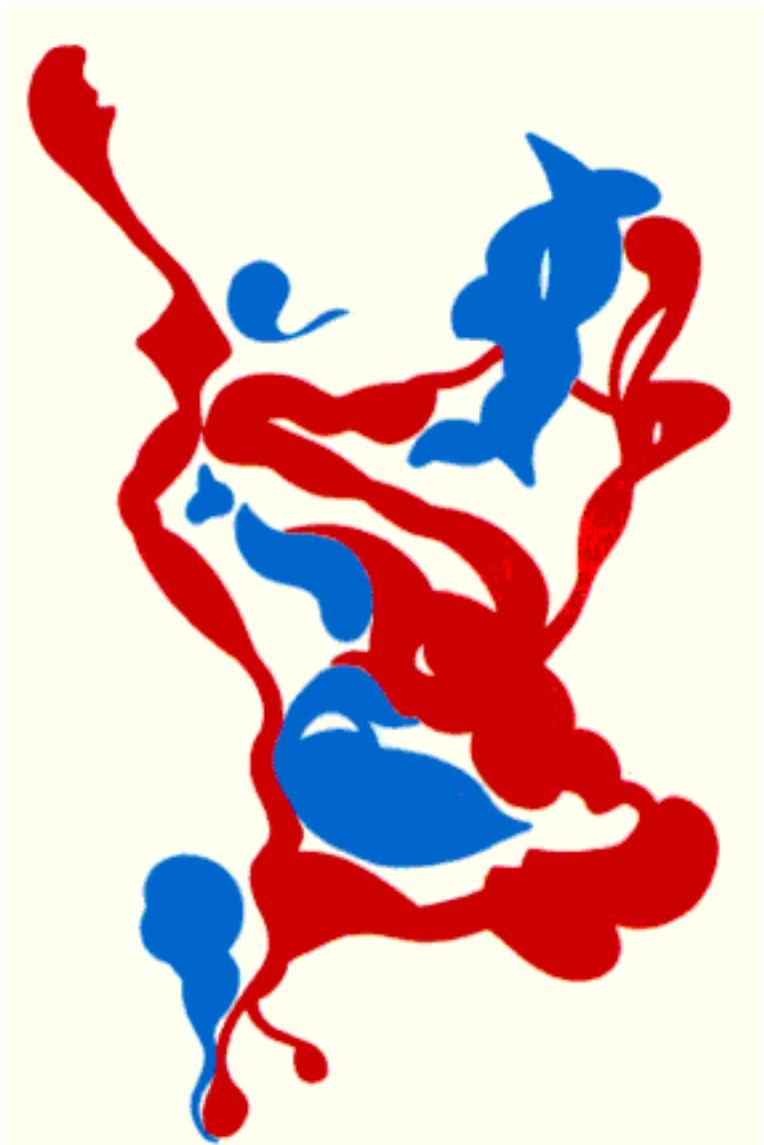
Riedls radikaler Einspruch gegen die bloße Dienstbarmachung der Schrift mag aufs engste mit den Erfahrungen zusammenhängen, mit denen er sich seit Anfang der 50er Jahre beim Komponieren von Stücken für konkrete und elektronische Klänge konfrontiert sah. Schon diese Stücke bedurften keiner Interpreten mehr, aber was sich zuvor schon verändert hatte, war die Funktion der Schrift bei ihrer Realisation im Studio. Statt Notenköpfe und -hälse waren Frequenzen, also Ziffernreihen in Tabellenform zu notieren, wenn auch wenigstens das Zeichnen von Lautstärkekurven anregender gewesen sein mag als das von Bindebögen. Partituren indes, nach altem Brauch vorweg geschrieben, erwiesen sich – wie Gottfried Michael Koenig einmal detailliert nachwies<sup>1</sup> – als praxisferne Schreibtischarbeit, mit der nicht allein ihr Urheber kaum etwas anfangen konnte. Die eigene Handschrift war angesichts der Modi apparativer Realisierung nicht mehr unbedingt vonnöten, damit eine wesentliche Ausdrucksform des Komponierens amputiert. Andererseits reizte die Möglichkeit, sogar die Alternative, das Schreiben vom Aufschreiben befreien zu können, nachdem diesen Part die elektromagnetische Aufzeichnung übernommen hatte.

Auf den Vorrang der visuellen Dimension und mithin der Schrift bezieht sich auch

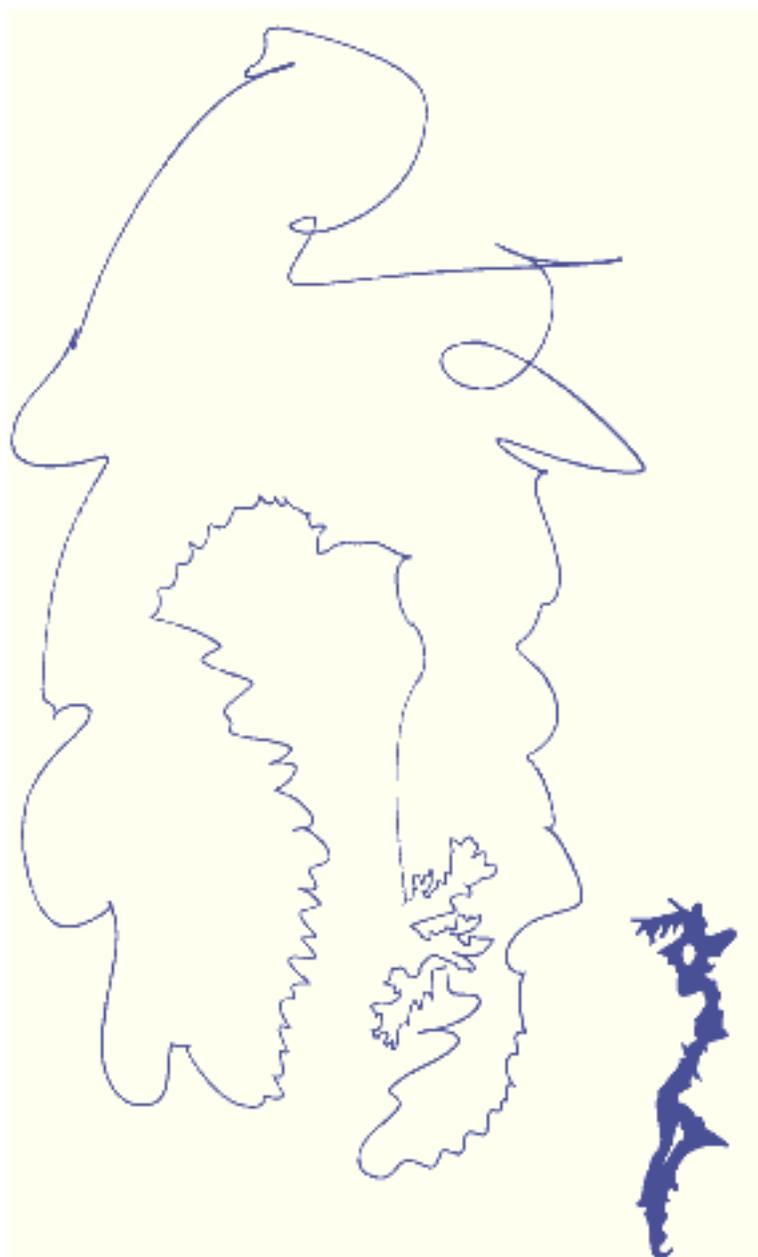
der Titel *Optische Lautgedichte*, durch den sie sich vorab von den auf Tonband fixierten *Akustischen Lautgedichten* von 1959 und 1963 unterscheiden. Kann man bei letzteren nur mutmaßen, wie die mit Hilfe der Studioteknik aufgezeichneten Stimmen schriftlich, in Partiturform notiert werden könnten, bleibt bei ihren optischen Pendanten die Ausgestaltung der auditiven Dimension jedem Rezipienten selbst überlassen. Seine Aufgabe ist jener vergleichbar, der man sich bei Dieter Schnebels *MO-NO* von 1969, der *Musik zum Lesen* gegenüberstellt, besonders in den »Kompositionen«, die Parameter der Musik in Gestalt von Symbolen der Notenschrift für Dauern, Lautstärken, Pausen oder »Silenzen«, allerdings ohne Tonhöhen thematisieren.

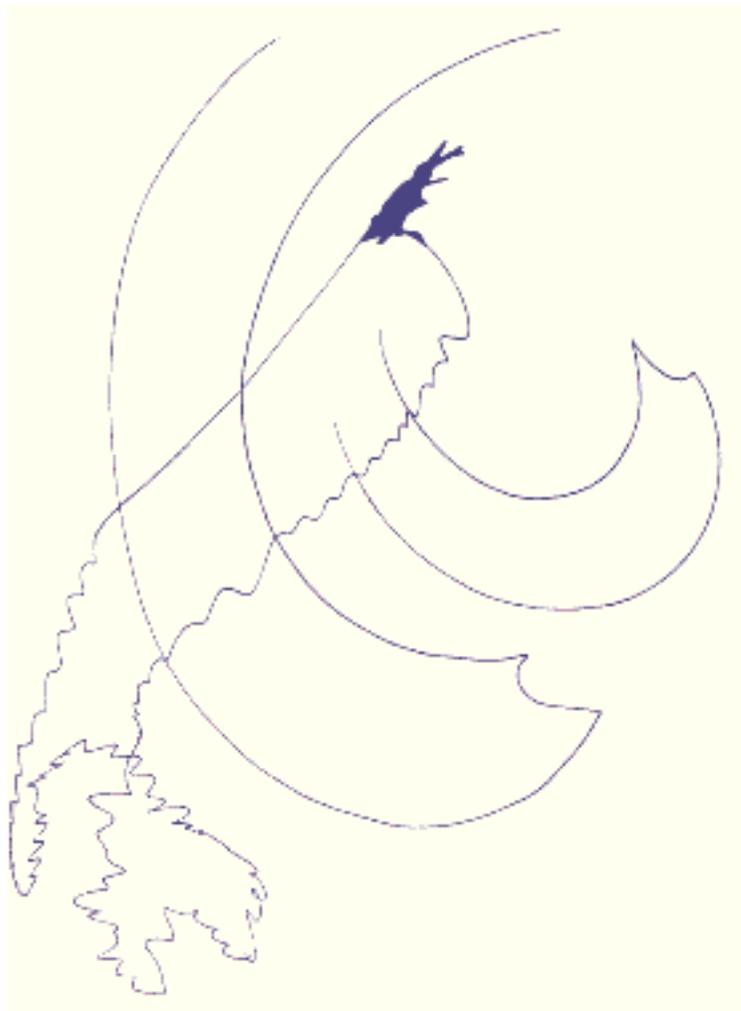












Riedl hingegen versagte sich selbst die geringste Anspielung auf die visuellen Erkennungszeichen von Musik, paraphrasierte weder Noten noch Schlüssel oder Akzidentien. Immerhin verwendete er aber Farben, vor allem rot und gelb, worin man eine Anspielung auf die Frühzeit der musikalischen Notation, auf die f- und c-Linien bei Guido von Arezzo, sehen könnte, würde ihr nicht Riedls leidenschaftliche Beziehung zur Malerei der Moderne die Waage halten. Was in diesem Fall von besonderer Bedeutung ist, sind die Farben doch zumeist auch Linien, denen wie bei Kandinsky jeweils ein »innerer Klang« entspricht. Damit verglichen fixiert selbst das experimentelle Komponieren vorwiegend äußere, das heißt im Raum wahrnehmbare Klänge, und es hieße die Klangwelt der *Optischen Lautgedichte* verfehlen, würde man ihre abstrakten Figurationen, wenn auch nur in Gedanken, wieder in äußere, instrumental, vokal oder technisch erzeugte Klänge übersetzen.

Um so mehr interessiert zunächst das Verhältnis von Farbe und Linie, Zeichnung und Handschrift in den *Optischen Lautgedichten* aus den 60er Jahren. Da paarweise angeordnet, repräsentieren jeweils zwei Einzelblätter zugleich die Bewegung von einem Anfangs- zu einem Endzustand, von interner zu externer Differenzierung. So gehen etwa aus einem unbestimmt zerfließenden Gebilde aus roten Zonen und den von ihnen eingekreisten oder umgebenen blauen Inseln vier Farbfiguren mit teils scharf gezackten, teils kurvigen Konturen hervor, zwei davon überdies in den neuen Farben grün und gelb, wobei das Grün wiederum aus der Mischung von gelb und blau, der bereits zu Anfang exponierten Farbe zustande gekommen sein könnte, wäre nicht mit Farbstiften gearbeitet worden. Gleichzeitig sind aber aus einem in sich differenzierten Komplex vier selbständige, dennoch

aufeinander bezogene Komplexe entstanden. Eine andere Zweiergruppe – übrigens nur eine von vielen – zeigt indes jene Linien, die in Zeichnungen höchst selten vorkommen, wohl aber durchweg für die Handschrift charakteristisch sind. Zunächst erscheinen sie auf engstem Raum, wie flüchtig hingeworfene Versuche in Rot, Grün und Gelb, als Wellenlinie, Auf- und Abstriche, denen eine grüne, nach einem langen Bogen in mehrere Schleifen übergehende Figuration gegenüberliegt, die »in einem Zug«, in ständigem Kontakt des Stifts mit der Fläche, ausgeführt worden sein muß und zwar so, daß die vielfältig modellierte Bewegung am Ende wieder zum Anfang zurückkehrte, worauf beide mit einer Wellenlinie verbunden wurden. Auf dem Gegenblatt wechseln nicht nur die Farben, sondern wechselt auch die Stärke des Stifts, der von einem überdimensionalen roten Bogen aus einen weiten Bogen schlägt, aus dem er einen Knäuel von Verschlingungen wachsen läßt, neben dem schon ebenso unleserliche Verschlingungen in Blau warten, und auch die Wellenlinie erscheint vergrößert, wie ein Zeichen gestaltet und am Ende mit einem zusätzlichen Element versehen. Bei alledem hört man förmlich die Schabgeräusche des Stifts.

Selbst die rein skriptural gemeinten Schreibbewegungen konkretisieren sich zuweilen innerhalb einer von der Phonographie des Alphabets geprägten Schrift, die jedem Buchstaben einen Lautwert zuordnet, in einem ihrer Elemente, so sehr sie sich auch auf ihre visuelle Komponente zu konzentrieren suchen, die sie zugleich vor dem Rückfall in eine archaische Bilderschrift bewahrt. Der Überdruß am alltäglichen Gekritzel hingegen könnte sich jederzeit in der Erfindung neuer Zeichen einer unbekannteren Schrift entladen. Dann schwebt über einer Figuration, die wie halb verwischte, von der Spitze eines mächtigen Keils durchbohrte Signatur anmutet, eine Kalligraphie in Gelb, die sich auf dem Gegenblatt in Linien zwischen den Bögen einer äußerst prägnant gesetzten Zeichenkombination aufgelöst hat. Solcher Austausch zwischen zentral placierten Konstellationen findet man in den *Optischen Lautgedichten* aus den 90er Jahren selten, ebensowenig Anklänge an Schriftzeichen, und die Farben reduzieren sich auf blau und rot. Um so mehr intensiviert sich die Schreibbewegung, die nun zumeist die ganze Fläche beansprucht, was bedeutet, sie Punkt für Punkt abzutasten, mit dem Kugelschreiber zu wandern und an jedem Punkt neu zu bestimmen, wie der Weg verlaufen soll, welche Tempi zu wählen sind, ob zum Anfang oder in dessen Nähe zurückgekehrt werden soll. Daher illustrieren die Blattpaare sowohl intern wie im Zusammenhang stets auch variable, zunehmende oder abnehmende Geschwindigkeiten. Die blaue Ausbuchtung am ausziselierten Rundgang quer über die »schnellen« Bögen bedeutet derart nicht nur farbliche, sondern vor allem zeitliche Verdichtung, nehmen die minimalen Bewegungen mit dem Stift doch mehr Zeit in Anspruch als alles übrige zuvor. Und dies gilt noch weit mehr für das Gegenblatt, wo sich die Ausbuchtung zur noch filigraneren Insel emanzipiert hat. Auch die radikale, von allen gewohnten Zeichen und Klängen unabhängige oder sie reflektierende Schrift-Musik hat ihre Tempi.