

Autonomie im Dialog

Anmerkungen zu Josef Anton Riedls Musik für den Film

Weder einer der vier Filme noch die Filme insgesamt als Block werden vertont oder mit Musik begleitet« so Josef Anton Riedl im Werkkommentar zu *vollicht aust es sa, III*, einer audiovisuellen Komposition aus dem Jahr 2002, die bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde. »Die Filme stellen mit vier Sprechern und Instrumentalisten live sechs autonome Abläufe dar, die unabhängig voneinander beginnen und enden. Sprecher und Instrumentalisten interpretieren in den Filmen (hör- und sichtbar) vokale und instrumentale Lautgedichte, die äußerst verschieden in ihrer Dauer sind und die jeweils in den Filmen nach bestimmten Gesichtspunkten zur Verteilung kommen.«¹ Riedl skizziert hier nicht nur den Aufbau eines seiner jüngeren Werke, sondern benennt drei Bausteine einer ästhetischen Strategie, die für alle seine Arbeiten mit den Medien Film und Musik gelten: 1. die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen sinnlichen Ebenen eines Kunstwerks, die autonom behandelt werden, 2. die Komposition verschiedener Grade an Interaktion (zum einen zwischen den Beteiligten, aber auch zwischen den Beteiligten und den verschiedenen Medien) und 3. die wiederholte Verwendung von Lauten eines Textfragments aus Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*: »Vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so« als Sprachmaterial, aus dem sich jedes seiner Lautgedichte generiert.

Dass für Riedl immer schon das Performative und Multimediale im Vordergrund stand, ist keine Neuigkeit. Man denke an die *KLANG-LICHT-DUFT-SPIELE* (1963/73), die Installation *KLANG-LEUCHT-LABYRINTH – Tropfenabläufe/Verspannung* (1976), ausgeführt von seinem eigens gegründeten Ensemble *MUSIK-/FILM/DIA/LICHT-Galerie* oder auch an Aktionen in der Natur wie die *Klangexkursion*. Weit aus mehr überrascht, dass Riedl im Zeitraum von 1958 bis 1980 insgesamt mehr als vierzig Filme klanglich gestaltete. Hauptsächlich handelt es sich dabei um experimentelle Industrie- und Dokumentarfilme, die zwischen 1958 und 1965 entstanden sind, zum einen im Zusammenhang mit der Firma Siemens, zum anderen in künstlerischer Zusammenarbeit mit dem international anerkannten deutschen Filmemacher und Autor Edgar Reitz. Im

Bereich Kunstfilm arbeitete Riedl Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre mit dem kroatischen Maler und Filmemacher Vlado Kristl (1923-2004) und dem polnischen Grafiker und Plakatkünstler Jan Lenica (1928-2001) zusammen. Schließlich sind noch zwei Stummfilme zu erwähnen, eine vom Bayerischen Rundfunk in Auftrag gegebene Musik zu *Thunder over Mexico*, einem Stummfilmklassiker des Russen Sergej Eisenstein, sowie zu Luis Buñuels *Un chien andalou* im Jahr 1980.

Mit Ausnahme der Filme *Geschwindigkeit* (1963) und *Hundert Blatt Schreibblock* (1968), für die Riedl jeweils für Schlagzeug komponierte, handelt es sich um elektronische Musik, die er, teilweise auch auf Basis von natürlichen, konkreten, Instrumental- und Sprachklängen, in dem von ihm geleiteten »Siemens Studio für elektronische Musik« München zwischen 1958 und 1967 entwickelt hat. Neben frühen Studien entstanden hier beispielsweise seine *Kompositionen für elektronische Klänge* Nr. 2 (1963/65), Nr. 3 (1965/67) und Nr. 4 (1969) sowie die *Klangsynchronien I und II* (1965). Aus diesen zumeist autonomen Werken generierte Riedl für seine Musik zu Filmen immer wieder Ausschnitte, verarbeitete sie weiter, entwickelte Neues. Neben diesem reichhaltigen elektronischen Materialfundus, auf den Riedl immer wieder zurückgreifen konnte, verwendete er zum Teil aber auch Spieluhrenmusik, musikalische Zitate, Fragmente klassischer, populärer und folkloristischer Musik, Jazz, zum Teil auch verfremdet. Die musikalische Gestaltung von Filmen war für ihn eine von mehreren Möglichkeiten, sich kompositorisch auszudrücken. Dabei wollte er bewusst nicht zu direkt auf die Filmvorlage eingehen, nichts verdoppeln, nichts überfrachten: »Wenn man etwas sieht und hört, ist es bereits abgeschlossen«, so Riedl. Dies erklärt, warum der Komponist das Wort »vertönen« ablehnt, denn es würde eine dienende Funktion der Musik suggerieren. Tatsächlich spricht seine musikalische Gestaltung, ob a-synchron oder synchron zum Filmgeschehen, eher für eine intensive Auseinandersetzung mit der Filmmaterie, die sich subtil äußert und durch sparsam eingearbeitete Berührungspunkte von musikalischer Substanz und filmischem Sujet bemerkbar macht. Etwa, wenn sich die Atmosphäre des Films in der Musik widerspiegelt, diese Akzente setzt, inhaltliche Spannungsbögen antizipiert beziehungsweise nachklingen lässt oder durch ihre Abwesenheit eine noch stärkere Präsenz von Bild und Ton erzeugt.

Riedls Interesse am Film begann früh. Als kleiner Junge verfolgte er die Dreharbeiten zu Spielfilmen wie *Sergeant Berry* (1938) und *Carl Peters* (1940/41) mit Hans Albers, die mit

¹ Werkkommentar zu *vollicht aust es sa, III* von Josef Anton Riedl, Programmheft der Donaueschinger Musiktage, 18.10.-20.10.2002.

aufwendiger Tricktechnik in den Isar-Auen bei Schäftlarn stattfanden. Riedl lebte damals in der Nähe in einem benediktinischen Kloster, in dem ihn seine Eltern vor den Nazis versteckt hatten. Bevor er über Südfrankreich (Marseilles und Avignon) nach Algerien flüchten konnte, besuchte er die zahlreichen Filmtheater Münchens und sah sich so groteske Filme an wie *Das Bad auf der Tenne* (1943), einen der ersten Farbfilm, den Josef Goebbels als »ordinären Bauernfilm« verboten hatte, weil zwei Mädchen nackt von hinten zu sehen waren. Riedl war zwar noch zu jung, aber relativ groß, so dass er beim vorgeschriebenen Eintrittsalter schummeln konnte. Nach seiner Rückkehr nach München 1947 war seine Filmneugier ungebrochen und er besuchte trotz der immensen Kriegsschäden wieder Kinovorführungen, beispielsweise Antikriegs- und Spielfilme des damals bekannten deutschen Regisseurs und Schauspielers Helmut Käutner (1908-1980).

Musikalisches Experiment im Industriefilm

Der Industriefilm *Impuls unserer Zeit* (1959) aus dem »Hause Siemens« war in mehrfacher Hinsicht für Riedls künstlerische Entwicklung bedeutend. Zum einen konnte er sich erstmals seinen Wunsch erfüllen, im Bereich Filmproduktion tätig zu werden, zum anderen wurde mit dieser Arbeit der Grundstein für das spätere Siemens Studio für elektronische Musik München gelegt, das Riedl fortan bis zu dessen Schließung 1967 künstlerisch leiten sollte. Hier konnte er seine Ideen auf dem Gebiet der



elektroakustischen Musik mit innovativsten Techniken umsetzen. Carl Orff, den man zunächst für die Komposition der Filmmusik angefragt hatte, lehnte ab, empfahl stattdessen den jungen Komponisten Josef Anton Riedl. Da sich das Thema des Films auch konsequent in der Musik widerspiegeln sollte, beschloss die Firma Siemens, sich einem musikalischen Experiment zu öffnen und Riedl mit der Komposition einer elektronischen Musik für ihren Jubiläumsfilm zu beauftragen. Für die Entwicklung dieser Musik hatte man Riedl das Labor 345² in Gauting zur Verfügung gestellt,

in dem er ab 1955/56, relativ unbeobachtet vom Konzern und mit einem ersten Blick auf das Film-Manuskript, seine Studien mit Hilfe eines ganzen Teams unter der technischen Leitung von Alexander Schaaf betreiben konnte. Er setzte Geräte aus der Nachrichtentechnik ein, beispielsweise einen Vocoder und einen Frequenzumsetzer, arbeitete mit künstlichem Nachhall und begann mit der Entwicklung der sogenannten Lochstreifentechnik, indem die Klänge nicht mehr mit dem aufwendigen Bandklebprinzip generiert, sondern automatisch, mit codierten Lochstreifen, gesteuert wurden. Nachdem Frank Leberecht und Ferdinand Khittl das Drehbuch für die Firma Siemens abgeschlossen hatten, stellte Riedl schließlich seine Komposition, die *Elektronische Musik Studie II* (1959) fertig, wobei es ihm wichtig war, die ohnehin schon starken Bilder nicht musikalisch zu überfrachten. »Eine Stille ganz anderer Art verbreiten Riedls körperlose Klänge, welche das Schweigen der Maschinen eher noch vertiefen, als ihre massive Präsenz zu betonen.«³ Aufgrund des damaligen großen Erfolgs des Filmprojekts wurde der junge Experimentalfilmer Edgar Reitz auf Riedl aufmerksam, woraus eine mehrjährige künstlerische Zusammenarbeit hervorging.

Performatives Mega-Ereignis

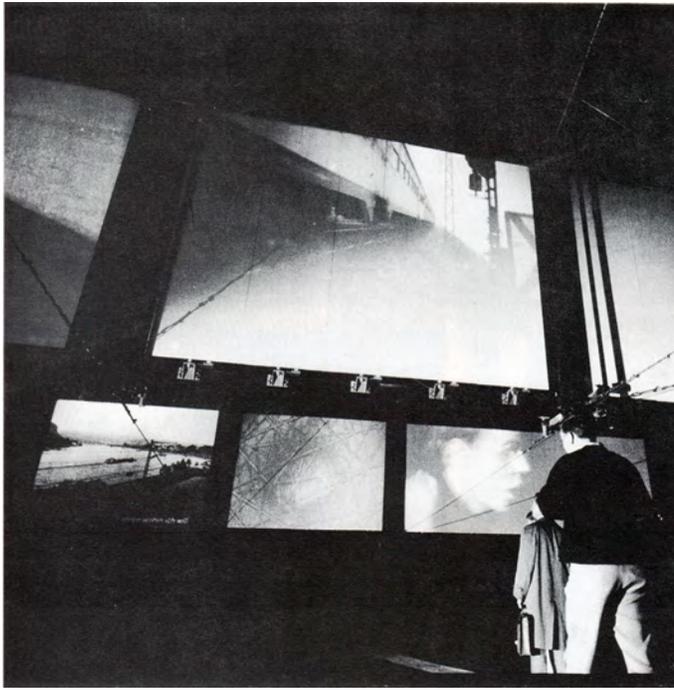
Während die Entwicklung der elektronischen Musik zu *Impuls unserer Zeit* eher versuchsorientiert, das heißt im Wortsinn experimentell ablief, da sich die Gerätschaften und Produktionsweisen, mit denen Riedl gearbeitet hatte noch in der Entwicklungs- und Erprobungsphase befanden, zählt die *Komposition Nr. 2* bereits zu denjenigen Werken, die Riedl als autonome Kompositionen bezeichnet. Aus dieser Musik stellte er eine achtzehnminütige Version für *VariaVision. Unendliche Fahrt – aber begrenzt* (1964/65) zusammen. Von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden damals als »Extrem an Experiment« bezeichnet, wurde das Projekt in einer Gemeinschaftsproduktion von Insel-Film, dem Architekten Paolo Nestler und Edgar Reitz in Zusammenarbeit mit der Deutschen Bundesbahn während der *Internationalen Verkehrsausstellung* 1965 in München gezeigt. Ziel war es, während eines Zeitraums von einhundert Tagen zu zeigen, »welche ›Zukunftsmusik‹ bereits in den gegenwärtigen Möglichkeiten der Bahn und des Reisens erkennbar sind.«⁴

Dies versuchte man mit einer Kombination aus Film, Musik und Sprache. In einer Halle spannten sich vier lange Leinwandbänder über fast dreißig Meter Länge quer zum Publikumsweg. Die vier großen Leinwände

3 Dirk Schaefer, *Heavy Metal – Vom Stahlwerk ins Studio. Musikalische Experimente im Industriefilm um 1960*, in: *The Vision behind. Technische und soziale Innovationen im Unternehmensfilm ab 1950* (Hg. Beate Hentschel und Anja Casser für das Siemens Arts Program), Berlin 2007, S. 37.

2 Das Labor 345 war eine Art ausgelagertes Laboratorium der Firma Siemens und glich einem »vorübergehenden Versuchsaufbau«, in dem so gut wie alle technischen Geräte des späteren Siemens Studios für elektronische Musik vorhanden waren (vgl. hierzu Stefan Schenk, *Avantgardistische Experimente mit ungeahnten Folgen. Das Siemens Studio für elektronische Musik um 1960*, in: *Musik in der Geschichte – zwischen Funktion und Autonomie*, (Hrsg.: Inga Mai Groote), München, 2011, S. 157.

4 Aus dem Vorwort der Begleitbroschüre zu *VariaVision*, S. 5, Dokumentationsmaterial von Edgar Reitz.



Filmstill aus *VariaVision*.
Unendliche Fahrt – aber be-
grenzt (Quelle: Edgar Reitz
Filmstiftung)

bestanden jeweils aus vier Einzelleinwänden, die wiederum auf drehbare Lamellen aufgezogen waren, so dass sich die Bildinhalte programmiertechnisch variieren ließen. Auf den insgesamt sechzehn Leinwänden, die über den Köpfen der Besucher hingen, waren sechzehn verschiedene Filme unterschiedlichen Formats (schwarz-weiß, bunt, normal und cinemascope) zu unterschiedlichen Themen des Bahnreisens zu sehen, wie *Abschied*, *Entfernung – Städte*, *Von City zu City*, *Ankunft*, *Jahreszeiten*, *Geschwindigkeit*, *Schlaf*, *Schienen* und viele mehr. Das Filmgeschehen wurde mit der bereits erwähnten Version der *Komposition Nr. 2* verbunden, die Riedl sechzehnkanalig, nach einer vorher festgelegten Ablaufdramaturgie zuspilte. Bestimmte musikalische Akzente passten dabei genau zu ausgesuchten Filmstellen.

Auf dem Fußboden waren grüne Kreise eingezeichnet, die dem Besucher den Ort für zugespielte Sprache signalisierten. Es handelte sich dabei um skurril-poetisches Textmaterial von Alexander Kluge, das auf das Thema »Bahnreisen« Bezug nahm, wie etwa: »Noch nie war sie so schön gewesen. Er war ganz verwirrt durch ihre Freundlichkeit. Sobald er die Tür des Zuges geschlossen hatte, fuhr er auch schon an, brachte ihn seinen Geschäften, der Realität, näher. Seine Gedanken verblassten.« oder »In der Bewegung saß er und dachte, im Denken befand er sich in Bewegung. Mittags in Hamburg, schon abends in Basel.«⁵ Kluges Texte waren nicht nur zu hören, sondern teilweise auch als Schriftzug auf den Leinwänden zu lesen. Dieses integrative Konzept aus Bild, Wort und Ton war ein Wagnis, ein Versuch. Es

32 konnten vor allem auf technischer Seite nicht

alle Vorstellungen umgesetzt werden. Dies schmälert allerdings nicht die künstlerische Bedeutung dieses Multi-Media Projekts, das heute so gut wie in Vergessenheit geraten ist.

Schönheit der Geschwindigkeit

Die Darstellung von Wirklichkeit, das Spiel mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit, die Auseinandersetzung mit dem technischen Zeitalter, beschäftigten Josef Anton Riedl und Edgar Reitz bereits zwei Jahre zuvor in Film und Musik zu *Geschwindigkeit* (1962/63). Anders aber als bei *VariaVision* gab es hier kein multimediales Meta-Konzept, sondern jeder setzte sich auf seine Weise künstlerisch mit dem Thema auseinander. Der schwarz-weiß Ultrascope-Film hatte eine Dauer von dreizehn Minuten und enthielt dabei 347 Bildeinstellungen auf einer Bandlänge von 350 Metern. Filmisch dargestellt war zunächst die Natur, dann das Eindringen technischer Fortbewegungsmittel in die Natur und schließlich die Verzerrung von Wirklichkeit als mögliche Konsequenz. Riedl hatte die insgesamt zwölfmonatigen Dreharbeiten intensiv verfolgt, zuletzt mit Edgar Reitz viel Zeit am Schneidetisch verbracht, bevor er seine Musik für Schlagzeug komponierte: »Ich habe vier Wochen an dieser Partitur für dreizehn Minuten Filmmusik gearbeitet. Sie ist nicht nur Darstellung des musikalischen Verlaufs, bei dem der Schlagzeuger live den Film begleitet, sondern hier sind auch die Details des Filmschnitts in die Partiturdarstellung einbezogen. Erstrebt wurde (...) eine Synchronität, obwohl die Musik autonom und unabhängig vom Film entstanden ist.«⁶

Für die Verwirklichung seiner Ideen zum Film *Geschwindigkeit* hatte Reitz extra drei neue technische Verfahren entwickelt: »ein Kameraverfahren, das Aufnahmen mit wechselnder, genau bestimmbarer Frequenz gestattet, und zwei neue kopiertechnische Verfahren, bei denen aus einer chronologisch aufgenommenen Szene die einzelnen Bilder entweder nach periodischen oder nach statistischen (also zufällig) ausgewählt und neu zusammengesetzt werden, wodurch aus einem kontinuierlichen Vorgang ein diskontinuierlicher wird.«⁷ Riedl entschied sich für einen musikalischen Kontrapunkt: Die Musik wurde nicht Be- oder Entschleunigungsprozessen unterworfen, sondern blieb konstant. Der Schlagzeuger setzte sich von Beginn an über das Filmgeschehen hinweg, spielte von Anfang an schnell und dynamisch. Obwohl Riedl eine Synchronität beabsichtigte, gab es keine direkten Synchronisationsstellen, auf die der Schlagzeuger hätte achten müssen, wobei der Schwierigkeitsgrad der Musik nach einer exakt auskomponierten

6 Josef Anton Riedl im Gespräch mit Rudolf Frisius, *Hören und Sehen: Zwei Sinnesbereiche und ihre Bedeutung für das aktuelle Musikleben*, in: *Hören und Sehen – Musik audiovisuell. Wahrnehmung im Wandel. Produktion – Rezeption – Analyse – Vermittlung* (Hg. Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt), Mainz 2005, S. 204.

7 Helmut Schwimmer, Kommentar zu *Geschwindigkeit* aus einer gleichnamigen Broschüre, Dokumentationsmaterial von Edgar Reitz.

5 Ebd., S. 24.



Partitur mit einem Instrumentarium aus über dreißig Idiophonen und Membranophonen (verschiedene Trommeln, Pauken, Tom-Toms, Stabspiele, Glocken, Peitsche, Ratsche etc.) ohnehin eine Herausforderung darstellte. Die Musik-/Film-Partitur, die Riedl und Reitz zu Dokumentationszwecken – oben alle Filmparameter, darunter ein Ausschnitt der musikalischen Notation – herstellten, war hinsichtlich ihres Themas wörtlich zu nehmen: »Geschwindigkeit« als Grundbegriff der klassischen Mechanik, der angibt, welche Wegstrecke ein Körper innerhalb einer bestimmten Zeitspanne zurücklegt. Die »Schönheit von Geschwindigkeit«, wie es die Futuristen proklamierten, fand sich hier sowohl technisch als auch ästhetisch verwirklicht. Bei Reitz auf dekompositorische Weise vom konkreten Bild bis zur völligen Abstraktion, bei Riedl durch eine gleichbleibende Konsistenz und Konkretheit.

Synchronisation – beabsichtigt und zufällig

Kurz nachdem sich Riedl mit Stefan Meuschel einem dokumentarischen Projekt über elektronische Musik (1966/67) gewidmet hatte, ergab sich die Möglichkeit, einige experimentelle Filme von Vlado Kristl und Jan Lenica klanglich zu gestalten. Für *100 Blatt Schreibblock* etwa, einen 28-minütigen schwarz-weiß Film aus dem Jahr 1968 von Kristl, konzipierte Riedl eine Musik für elektronisch verstärkte Trommel und Schreibgriffel. Michael Ranta »schrieb« hierfür mit einem Holzstick verschieden lange Texte auf die Oberfläche einer kontaktmikrofonierten Tumba. Zuvor hatten sie verschiedene Trommeln ausprobiert, um das penetranteste Geräusch für die Schreibrhythmik zu gewinnen und zwar passend

Nr. der Szene	057	58	59	60	61
BILDINHALT (Erfassung)	REIFER, SPINNEBILD	KÖRPER AUF SCHWÄRZEL TOTALE	MENSCHENMENGE SCHWÄRZELGANGBANKREIF	MIT WIRPELLEN GESCHWÖRTE STRASSE	PARASOLPLANTAGE (TIFFEL) SCHWENKT NACH OBEN
BILDDYNAMIK	FAHRT UNTER DAS SPINNEBILD	5P MIT SCHWENK	55P	FAHRT	FAHRT UND SCHWENK NACH OBEN
KAMERA	FAHRT				
KAMERA	SCHWENK				
LICHT	HELLHEIT				
SAUER (INSTRUMENT)	47	71	83	84	

KLEINE TRUMMEL

PAUKEN

MEMBRANPHON

SCHÄDEL MIT WEICHEN FÜLLKOPF

10

14

18

22

26

30

34

38

42

46

50

54

58

62

66

70

74

78

82

86

90

94

98

102

106

110

114

118

122

126

130

134

138

142

146

150

154

158

162

166

170

174

178

182

186

190

194

198

202

206

210

214

218

222

226

230

234

238

242

246

250

254

258

262

266

270

274

278

282

286

290

294

298

302

306

310

314

318

322

326

330

334

338

342

346

350

354

358

362

366

370

374

378

382

386

390

394

398

402

406

410

414

418

422

426

430

434

438

442

446

450

454

458

462

466

470

474

478

482

486

490

494

498

502

506

510

514

518

522

526

530

534

538

542

546

550

554

558

562

566

570

574

578

582

586

590

594

598

602

606

610

614

618

622

626

630

634

638

642

646

650

654

658

662

666

670

674

678

682

686

690

694

698

702

706

710

714

718

722

726

730

734

738

742

746

750

754

758

762

766

770

774

778

782

786

790

794

798

802

806

810

814

818

822

826

830

834

838

842

846

850

854

858

862

866

870

874

878

882

886

890

894

898

902

906

910

914

918

922

926

930

934

938

942

946

950

954

958

962

966

970

974

978

982

986

990

994

998

1002

1006

1010

1014

1018

1022

1026

1030

1034

1038

1042

1046

1050

1054

1058

1062

1066

1070

1074

1078

1082

1086

1090

1094

1098

1102

1106

1110

1114

1118

1122

1126

1130

1134

1138

1142

1146

1150

1154

1158

1162

1166

1170

1174

1178

1182

1186

1190

1194

1198

1202

1206

1210

1214

1218

1222

1226

1230

1234

1238

1242

1246

1250

1254

1258

1262

1266

1270

1274

1278

1282

1286

1290

1294

1298

1302

1306

1310

1314

1318

1322

1326

1330

1334

1338

1342

1346

1350

1354

1358

1362

1366

1370

1374

1378

1382

1386

1390

1394

1398

1402

1406

1410

1414

1418

1422

1426

1430

1434

1438

1442

1446

1450

1454

1458

1462

1466

1470

1474

1478

1482

1486

1490

1494

1498

1502

1506

1510

1514

1518

1522

1526

1530

1534

1538

1542

1546

1550

1554

1558

1562

1566

1570

1574

1578

1582

1586

1590

1594

1598

1602

1606

1610

1614

1618

1622

1626

1630

1634

1638

1642

1646

1650

1654

1658

1662

1666

1670

1674

1678

1682

1686

1690

1694

1698

1702

1706

1710

1714

1718

1722

1726

1730

1734

1738

1742

1746

1750

1754

1758

1762

1766

1770

1774

1778

1782

1786

1790

1794

1798

1802

1806

1810

1814

1818

1822

1826

1830

1834

1838

1842

1846

1850

1854

1858

1862

1866

1870

1874

1878

1882

1886

1890

1894

1898

1902

1906

1910

1914

1918

1922

1926

1930

1934

1938

1942

1946

1950

1954

1958

1962

1966

1970

1974

1978

1982

1986

1990

1994

1998

2002

2006

2010

2014

2018

2022

2026

2030

2034

2038

2042

2046

2050

2054

2058

2062

2066

2070

2074

2078

2082

2086

2090

2094

2098

2102

2106

2110

2114

2118

2122

2126

2130

2134

2138

2142

2146

2150

2154

2158

2162

2166

2170

2174

2178

2182

2186

2190

2194

2198

2202

2206

2210

2214

2218

2222

2226

2230

2234

2238

2242

2246

2250

2254

2258

2262

2266

2270

2274

2278

2282

2286

2290

2294

2298

2302

2306

2310

2314

2318

2322

2326

2330

2334

2338

2342

2346

2350

2354

2358

2362

2366

2370

2374

2378

2382

2386

2390

2394

2398

2402

2406

2410

2414

2418

2422

2426

2430

2434

2438

2442

2446

2450

2454

2458

2462

2466

2470

2474

2478

2482

2486

2490

2494

2498

2502

2506

2510

2514

2518

2522

2526

2530

2534

2538

2542

2546

2550

2554

2558

2562

2566

2570

2574

2578

2582

2586

2590

2594

2598

2602

2606

2610

2614

2618

2622

2626

2630

2634

2638

2642

2646

2650

2654

2658

2662

2666

2670

2674

2678

2682

2686

2690

2694

2698

2702

2706

2710

2714

2718

2722

2726

2730

2734

2738

2742

2746

2750

2754

2758

2762

2766

2770

2774

2778

2782

2786

2790

2794

2798

2802

2806

2810

2814

2818

2822

2826

2830

2834

2838

2842

2846

2850

2854

2858

2862

2866

2870

2874

2878

2882

2886

2890

2894

2898

2902

2906

2910

2914

2918

2922

2926

2930

2934

2938

2942

2946

2950

2954

2958

2962

2966

2970

2974

2978

2982

2986

2990

2994

2998

3002

3006

3010

3014

3018

3022

3026

3030

3034

3038

3042

3046

3050

3054

3058

3062

3066

3070

3074

3078

3082

3086

3090

3094

3098

3102

3106

3110

3114

3118

3122

3126

3130

3134

3138

3142

3146

3150

3154

3158

3162

3166

3170

3174

3178

3182

3186

3190

3194

3198

3202

3206

3210

3214

3218

3222

3226

3230

3234

3238

3242

3246

3250

3254

3258

3262

3266

3270

3274

3278

3282

3286

3290

3294

3298

3302

3306

3310

3314

3318

3322

3326

3330

3334

3338

3342

3346

3350

3354

3358

3362

3366

3370

3374

3378

3382

3386

3390

3394

3398

3402

3406

3410

3414

3418

3422

3426

3430

3434

3438

3442

3446

3450

3454

3458

3462

3466

3470

3474

3478

3482

3486

3490

3494

3498

3502

3506

3510

3514

3518

3522

3526

3530

3534

3538

3542

3546

3550

3554

3558

3562

3566

3570

3574

3578

3582

3586

3590

3594

3598

3602

3606

3610

3614

3618

3622

3626

3630

3634

3638

3642

3646

3650

3654

3658

3662

3666

3670

3674

3678

3682

3686

3690

3694

3698

3702

3706

3710

3714

3718

3722

3726

3730

3734

3738

3742

3746

3750

3754

3758

3762

3766

3770

3774

3778

3782

3786

3790

3794

3798

3802

3806

3810

3814

3818

3822

3826

3830

3834

3838

3842

3846

3850

3854

3858

3862

3866

3870

3874

3878

3882

3886

3890

3894

3898

3902

3906

3910

3914

3918

3922

3926

3930

3934

3938

3942

3946

3950

3954

3958

3962

3966

3970

3974

3978

3982

3986

3990

3994

3998

4002

4006

4010

4014

4018

4022

4026

4030

4034

4038

4042

4046

4050

4054

4058

4062

4066

4070

4074

4078

4082

4086

4090

4094

4098

4102

4106

4110

4114

4118

4122

4126

4130

4134

4138

4142

4146

4150

4154

4158

4162

4166

4170

4174

4178

4182

4186

4190

4194

4198

4202

4206

4210

4214

4218

4222

4226

4230

4234

4238

4242

4246

4250

4254

4258

4262

4266

4270

4274

4278

4282

4286

4290

4294

4298

4302

4306

4310

4314

4318

4322

4326

4330

4334

4338

4342

4346

4350

4354

4358

4362

4366

4370

4374

4378

4382

4386

4390

4394

4398

4402

4406

4410

4414

4418

4422

4426

4430

4434

4438

4442

4446

4450

4454

4458

4462

4466

4470

4474

4478

4482

4486

4490

4494

4498

4502

4506

4510

4514

4518

4522

4526

4530

4534

4538

4542

4546

4550

4554

4558

4562

4566

4570

4574

4578

4582

4586

4590

4594

4598</

Filmstill aus Vlado Kristls Farb-Ton-Zeichentrickfilm *Die Utopen* (Quelle: Internationale Kurzfilmwoche Oberhausen).



wirkt künstlich und kalt. Charakteristisch ist die an- und abschwellige Dynamik, die asynchron zum Filmgeschehen verläuft.

Neue Dimensionen öffnen

Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der Musik zu *Adam 2* (1970) von Jan Lenica um eine von Riedls aufwendigsten Arbeiten für den experimentellen Kunstfilm. Lenica hatte für den Farbtrickfilm mit der »Cut-Out-Animation« gearbeitet, das heißt mit ausgeschnittenen Motiven aus Jugendstiltapeten, Holzstichen und Fotocollagen, die hin- und her bewegt wurden. Riedl traf sich häufig mit Lenica und dem Produzenten Boris von Borresholm in dessen Münchner Filmstudio, um die Details der Klanggestaltung gemeinsam abzustimmen. Er ließ sich von der eindringlichen Atmosphäre des Films inspirieren, in dem es um die »seltsame, gigantische, ungeheuerliche, ganz und gar unglaubliche und dennoch wahre Geschichte«⁹ des Adam geht. Lenica wollte bewusst auf herkömmliche Beziehungen von Film und Musik verzichten, da ihr Automatismus keinen Raum für die geringste Überraschung ließe. Das kam Riedl sehr entgegen. »Adam 2 ist ein »stummer« Film«, so Jan Lenica, »er enthält keinerlei Dialog. Die Rolle, die die Musik einnimmt, ist dabei umso wichtiger. Ich habe bewusst auf die gängigen Prozeduren der Synchronisation verzichtet. (...) Ihr Automatismus zerstört die immanente Spannung zur Handlung, sie lässt keinen Raum für die geringste Überraschung. Zusammen mit dem Komponisten Josef Anton Riedl habe ich mich gezwungen, auf den Dialog zwischen Ton und Bild zu achten, auf einen Kontrapunkt der zu der Entwicklung der Handlung eine neue Bedeutung hinzufügt, eine neue Dimension eröffnet.«¹⁰ Riedls Musik spiegelte die skurril-düstere Stimmung des Films wider: Er verwendete Sinustöne, baute Material aus der *Elektronischen Musik Studie 2* (Studie 62/II) und seinen vier frühen *Studien* (1959) ein und mischte sie teilweise mit perkussiven Geräuschen. Ungewöhnlich für Riedl: Eine immer wiederkehrende, lyrisch-zarte Melodie aus Debussys Flötenstück *Syrinx* wechselt sich

34 mit Zitaten, etwa amerikanischer Militärmusik

und Spielzeuguhrenromantik ab, verfremdete Klaviermusik mit Ausschnitten einer elektronischen Fassung des *Vielleicht-Duos*. Zum Teil arbeitete Riedl auch mit echter Synchronisation und imitatorischer Kulisse wie Klopf- und Regengeräuschen oder vorbeizischenden Autos.

Nach *Adam 2* vergingen ganze zehn Jahre, bis Riedl wieder mit dem Medium Film in Berührung kam. Während er für die Vertonung von *Thunder over Mexico* sehr sparsam vorging, nur wenige elektronische Akzente setzte – es handelte sich um einen schwarz-weiß Film aus dem Jahr 1933, der Teil eines unvollendeten Projekts von Eisenstein mit dem Titel *Que viva México!* hätte sein sollen, einem episodenhaften Portrait über die mexikanische Kultur und Politik in der Zeit vor der Conquista bis zur mexikanischen Revolution – konzipierte Riedl für den surrealistischen Film *Un chien andalou* (1928) von Luis Buñuel und Salvador Dalí im Jahr 1980 schließlich nochmals eine eigenständige elektronische Musik. Er wollte bewusst akkordischer, das heißt vielstimmiger arbeiten, als es in der musikhistorischen Vorlage geschehen war. Der Vorführungsraum glich einem interaktiven Musik-/Film-Environment: Während sich der Saal bei heller Beleuchtung mit Publikum füllte, ertönte über zwei mal zwei Lautsprecher live gespielte Synthesizermusik. Das Saallicht wurde allmählich ausgeblendet und übrig blieb nur die elektronische Musik, die sich nun bei totaler Dunkelheit ungehindert fortsetzte und in die *Klangsynchro nie II* mündete, bis zu einem bestimmten Zeitpunkt der Film begann. Film und Musik liefen dann eine Zeit lang parallel zueinander, bis der Film im Dunklen endete und die elektronische Musik weiterlief. Der Saal erhellte sich allmählich wieder und die Musik wurde ausgeblendet. Zudem setzte Riedl das Geräusch der Filmprojektoren dramaturgisch ein, indem er sie durch Luft- und Kontaktmikrofonie und Verstärkung während eines bestimmten Filmabschnittes an- und abschwellen ließ.

Josef Anton Riedl ist ein moderner Non-Konformist, für den die Autonomie der Musik zentrale Bedeutung hat. Gleichzeitig war er immer offen gegenüber anderen Ausdrucksweisen, wie der Sprache selbst und den Codes bewegter Bilder. Bei den facettenreichen Filmprojekten, den frühen Industrie- und Dokumentarfilmen oder auch Kunstfilmen der 1960er und 1970er Jahre, blieb Riedls Anspruch an die Musik immer transparent: Musik »funktioniert« nicht, ordnet sich nicht ein oder unter, bewegt sich im Kontrapunkt, versucht aber gerade im Dialog mit anderen Medien wie dem Film, das Neue, noch nie Gehörte zu erreichen. ■

9 Aus dem Vorspann des Films *Adam 2* von Jan Lenica.

10 Kommentar von Jan Lenica zu *Adam 2*, in: *Jan Lenica – Ausstellungskatalog Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Paris 1980, S. 85 (ins Deutsche übersetzt von der Verfasserin).