

# Introducing the first German performance of **BLOCK BEUYS**



**Musicologist Martin Erdmann**

Musicologist Martin Erdmann introducing the first German performance of the entire cycle BLOCK BEUYS (Darmstadt, 7 May 2000)  
publication: Reihe XX. Jahrhundert 1, Eine Tagung im Hessisches Landesmuseum Darmstadt

## **Block Beuys**

Im Werkverzeichnis von Richard Rijnvos finden sich mehrfach Arbeiten, die die Grenze zu anderen Kuensten ueberschreiten; unter anderem hat er an dem Film *Atlantique* und an der Dia-Tonband-Produktion *for Samuel Beckett* mit dem Kuenstler Frank Zweers mitgewirkt. Er hat auch eine eigene Fassung von Samuel Becketts Hoerspiel *Rough for radio* hergestellt, in der er die Stimme von John Cage verwendete. Es liegt ihm also nicht fern, das zu schreiben, was man im deutschen Sprachgebiet seit Kurt Weill mit dem Begriff "Angewandte Musik" bezeichnet, also Musik, deren aesthetische und stilistische Vorgaben sich an einem anderen Medium, einer anderen Kunstform als der Musik selbst orientieren. Im Fall der Komposition BLOCK BEUYS, entstanden 1995-2000, handelt es sich allerdings nicht um angewandte, sondern um autonome Musik, also Musik, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht. Natuerlich ist die Komposition von Rijnvos durch die Installation von Joseph Beuys inspiriert worden und reagiert auch sehr praezise auf diese, aber gerade weil der Titel so offensichtlich die visuelle Vorlage der Musik praesentiert, muss darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Richard Rijnvos' Komposition *Block Beuys* nicht gleichsam um eine 1:1-Umsetzung des Werks von Joseph Beuys handelt. Rijnvos' Musik ist nicht deskriptiv; sie antwortet vielmehr auf die von Beuys mit Objekten bestueckten Raeume, indem sie ihrerseits virtuelle Raeume konstruiert; und dies tut sie mittels einer musikgeschichtlich ziemlich praezis lokalisierbaren Anknuepfung an Vorbilder, unter anderem an die Musik von John Cage, wie gleich noch weiter ausgefuehrt werden soll.

Wenn man sagt, Musik sei eine Zeitkunst, dann ist diese Aussage seit ueber dreissig Jahren nur mehr bedingt richtig. Natuerlich kann sich Musik nur innerhalb der Zeit abspielen und wahrgenommen werden. Das bedeutet: in der Musik gibt es Prioritaetsverhaeltnisse. Wenn ich Prioritaeten setze, dann moechte ich, dass eine bestimmte Sache zuerst geschieht und andere erst spaeter; und ich moechte das, weil nur die eine Sache, welche die erste werden soll, am wichtigsten erscheint. In der Musik nennt man eine solche Sache haeufig ein 'Thema', also ein Gesetztes, eine Setzung. Nach dem Thema gibt es dann vielleicht eine 'Ableitung'; das zuerst kommende Thema und das als zweites kommende werden auch 'Hauptsatz' und 'Nebensatz' genannt; die musikalische Terminologie ist voll von solchen Spiegelungen von Prioritaetsverhaeltnissen.

Ein Komponist, der von Anfang an auf andere Weise an die Musik heranging und auf den sich Rijnvos in seiner Arbeit *Block Beuys* mehrfach bezieht, war John Cage. Nachdem bereits stellenweise bei Claude Debussy und vor allem bei Erik Satie, auf den Cage sich nachdruecklich berief, eine andere Konzeption von musikalischer Zeit aufgeschienen war, war Cage dejernige Komponist, der hartnaeckig und mit aller Konsequenz das Ziel verfolgte, eine Musik zu schreiben,

die ohne Prioritätsverhältnisse auskommen würde, eine Musik, in der das aufgelöst wäre, was man in der Musikwissenschaft kompositorischen Zusammenhang nennt. Er erreichte schliesslich auch sein Ziel in den Jahren um 1950, indem er - sehr verkürzt gesprochen - alles, was an Sprachähnlichkeit in der Musik liegt abschaffte, das heisst vor allem jegliche Figurbildung und jegliche Formen von Setzung, Ableitung oder Schlussbildung, von denen eben die Rede war. Deshalb hat man einerseits bei Cages Musik so oft das Gefühl von Zeitlosigkeit, andererseits ist es möglich, diese Stücke wie einen musikalischen Raum zu hören, in dem man sich nach Belieben von einem Gegenstand zum anderen bewegen kann. Letzteres gilt natürlich besonders, wenn man diejenigen Stücke gut kennt, in denen die Musiker die zeitliche Anordnung des musikalischen Materials von Aufführung zu Aufführung selbst verändern können. Man erkennt dann ein Stück wieder, obwohl man nicht seinen zeitlichen Ablauf kennt.

Eines der kompositorischen Mittel, das John Cage häufig gebrauchte und an das Richard Rijnvos in *Block Beuys* anknüpft, ist das Mittel der Zeitklammer. Bevor aber die Funktionsweise solcher Zeitklammern erläutert werden soll, werfen wir erst einen Blick auf die Gesamtstruktur von Rijnvos' *Block Beuys*:

Die Komposition umfasst vier Teile, die auch einzeln aufgeführt werden können. Diese Teile tragen die Titel *Block Beuys - Raum 1*, *Block Beuys - Raum 2*, *Block Beuys - Raum 3* und *Block Beuys - Raum 4 bis 7*. Damit haben wir eine erste Analogie zur Darmstädter Sammlung von Beuys, die aus sieben Räumen besteht, wobei die Räume 4 bis 7 je eine offene Schmalseite haben, so dass sie durch einen Gang miteinander verbunden sind. Für alle Teile der Komposition ist die Gleichzeitigkeit mehrerer musikalischer Ebenen oder Schichten charakteristisch. Eine dieser Schichten hebt sich immer dadurch von den anderen ab, dass sie permanent als ein Kontinuum gespielt wird - auch wenn sie nicht immer permanent zu hören ist -, während die anderen Schichten in sich bewegter und deutlich in verschiedene Abschnitte unterteilt sind. Das Kontinuum, wie es der Komponist selbst uebrigens auch bezeichnet, wird in jedem der vier Teile klanglich anders realisiert: im ersten Teil hören wir ein Tonband mit Klavierklängen, bei denen die Saiten des Klaviers mit Schnüren angestrichen werden; im zweiten Teil wird ein Positiv benutzt - das ist eine Orgel mit nur einem Manual und ohne Pedal -, auf dessen Tasten kleine Gewichte gelegt werden. In *Block Beuys - Raum 3* ist ein Instrument namens Aquaphon für das Kontinuum zuständig; dabei werden mit einem Bogen angestrichene Metallstäbe in Wasser getaucht. Im letzten Teil, *Block Beuys - Raum 4 bis 7* schliesslich, spielen zwei Schlagzeuger stets die gleiche rhythmische Sequenz, aber in ständig wechselnder Klangfarbe.

Da das Kontinuum in *Raum 1* durch ein Tonband repräsentiert wird, das von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung durchläuft, sind die zeitlichen Verhältnisse in dieser musikalischen Schicht unveränderbar. In den live gespielten Teilen jedoch werden die eben erwähnten Zeitklammern verwendet. Die Spieler müssen innerhalb eines bestimmten Zeitraums mit einem bestimmten Abschnitt beginnen und diesen auch innerhalb eines bestimmten zweiten Zeitraums beenden. Technische Voraussetzung für diese Art

kompositorischer Zeitgestaltung ist die Verwendung von Stoppuhren, die jeder Spieler bei sich hat.

So schalten die Spieler am Beginn von *Raum 1* mit dem dritten Ton des Tonbands ihre Stoppuhren ein, und die Streicher koennen zwischen 00'05" und 01'05" mit ihrem Abschnitt beginnen; die Pianisten und Schlagzeuger sind noch etwas freier in ihrer Wahl 'ihres' Zeitraums. Das kompositorische Mittel der Zeitklammer ist also dazu geeignet, innerhalb einer Musik, in der die zeitlichen Beziehungen (die Prioritaetsverhaeltnisse) zwar nicht abgeschafft, aber doch aufgeweicht sind, eine Kontrollinstanz fuer die Dichte eines Abschnitts und natuerlich auch fuer seine Harmonik zu liefern.

Rijnvos entschied sich fuer ein Komponieren mit mehreren gleichzeitig ablaufenden musikalischen Schichten, um den Gegensatz zwischen den vorgegebenen Raeumen der Installation mit ihren Decken, Waenden und Fussboeden und den von Beuys in diese Raeume platzierten beweglichen Objekten musikalisch brauchbar zu machen. Das Kontinuum repraesentiert dabei die gebaute Struktur der Raeume. Und darin liegt eine zweite Analogie zwischen Rijnvos' und Beuys' Werken; denn entsprechend der Tatsache, dass die gebaute Struktur von Raeumen desto weniger sichtbar wird, je mehr man hineinstellt, kann man das Kontinuum in Rijnvos' *Block Beuys* halt mehr oder weniger gut hoeren, weil es von anderen Ereignissen ueberlagert wird.

Der Gegensatz zwischen Kontinuum und anderen Schichten bei Rijnvos spiegelt uebrigens auch die Verhaeltnisse zwischen umbautem Raum und Anzahl der in diesem Raum versammelten Objekte bei Beuys: Zum Beispiel praesentiert der erste Raum, der mit 125 m<sup>2</sup> der bei weitem groesste ist, nur 5 Objekte, der zweite hingegen, bei nur 96 m<sup>2</sup>, 33 Objekte. Diese Dichteproportionen spiegeln sich in Rijnvos' Komposition darin, dass der erste Teil viel grosszuegiger mit der musikalischen Zeit verfaehrt und ruhiger ist als der zweite, in dem fast ohne Pause irgendetwas geschieht und die Ereignisse sich schnell abwechseln. In *Raum 4 bis 7* wird auf eine besonders strikte Art auf die Beuysschen Objekte reagiert, indem naemlich der Komponist seine Abschnitte als 'Vitrinen' bezeichnet - analog den unter Glas ausgestellten Objekten in Beuys' Raeumen 4 bis 7 - und dem Kontinuum der beiden Schlagzeuger und einer weiteren Schicht eine dritte hinzufuegt, die aus sehr kurzen Tonhoehen besteht. Die Anzahl der von Beuys innerhalb einer - realen - Vitrine zusammengestellten Objekte entspricht der Anzahl der von Rijnvos komponierten kurzen musikalischen Einheiten. Diese Splitter sind in der Lautstaerke deutlich gegenueber den anderen Schichten herausgehoben.

Damit sind wir schon sehr nahe an der letzten und fundamentalen Analogie, die zwischen Rijnvos und Beuys besteht: Richard Rijnvos setzte bei den Grunderfahrungen von Bildender Kunst und Musik an, der Raeumlichkeit und der Zeitlichkeit. Er hat die Grundflaechen der sieben Raeume von Beuys' Installation gemessen und die Proportionsreihe, die sich aus den Quadratmeterangaben ergibt, umgedeutet in eine Proportionsreihe von Dauern, also von Minuten und Sekunden. Diese Proportionsreihe bestimmte von Beginn der kompositorischen Arbeit an die Laenge der vier Teile des Werkes. So ist zum Beispiel das Verhaeltnis der Grundflaechen des ersten und zweiten Raums, also 125 geteilt

durch 96, bis auf ein Hundertstel genau auch das Verhaeltnis der Dauern von Rijnvos' *Raum 1* und *Raum 2*:  $24 \frac{1}{3}$  Minuten zu  $18 \frac{1}{2}$  Minuten. Nur da Musik, wie Rijnvos sie schreibt, die zeitliche Gerichtetheit der alten Musiksprache nicht besitzt und durch eine Quasi-Raumlichkeit ersetzt hat, ist sie in der Lage, sogar in ihrer Grundstruktur sich nach einem anderen, bereits existierenden Kunstwerk zu richten, ohne ihren Autonomieanspruch aufzugeben.