

LAUTPOESIE NACH 1945

Michael Lentz (München)

I. Poesie? Musik? Lautpoesie!

[1. Beispiel: Josef Anton Riedl: aus *Lautgedichtfolge g*), live gesprochen von Michael Lentz]

Sie hörten Lautgedichte aus der *Lautgedichtfolge g*) des in München lebenden deutschen Komponisten Josef Anton Riedl. Riedls *Lautgedichtfolge g*) entstand in den Jahren 1979 bis 1998.

Wie bei keiner anderen Form von Poesie sind in der Lautpoesie die Stimme und der Körper von zentraler Bedeutung.

Das im folgenden zu hörende Beispiel mit dem Titel *Avril déjà. Crirythme dédié à Gil J. Wolman (April bereits. Schreirhythmus, Gil J. Wolman gewidmet)* des Franzosen François Dufrière aus dem Jahr 1960 macht deutlich, daß die lautpoetische Stimme keineswegs vom ausgebildeten Gesang herkommen muß, dies ist in der Geschichte der phonetischen oder Lautpoesie sogar eher die Ausnahme.

[2. Beispiel: François Dufrière: *Avril déjà. Crirythme dédié à Gil J. Wolman*]

Die zentrale Bedeutung der Stimme in der Lautpoesie hat schon immer die Frage aufgeworfen, ob Lautpoesie nicht ‚eigentlich‘ doch Musik sein. Josef Anton Riedl, von dem eingangs Lautgedichte zu hören waren, versteht seine Lautpoesie als „Lautmusik“ und als „Musiksprechen“. François Dufrière bezeichnete seine *Crirhythmes (Schreirhythmen)* als „Musique concrète vocale“ („vokale konkrete Musik“). Die Geschichte der Musik dieses Jahrhunderts hat demgegenüber gezeigt, daß man sich vom herkömmlichen Musikbegriff verabschieden muß: Tonalität bzw. das temperierte System wird in der Musik des 20. Jahrhunderts

bis an ihre Grenzen getrieben oder gänzlich aufgehoben, wie z.B. in den Geräuschkompositionen der *Musique concrète* (*Konkreten Musik*) der französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry oder in der elektronischen Musik z.B. Karlheinz Stockhausens. Auch ist die Hervorbringung von Musik nicht mehr allein konventionellen Musikinstrumenten vorbehalten. Josef Anton Riedl z.B. arbeitet in seiner *Paper Music* (*Papier Musik*) mit verschiedenen Sorten von Papier oder ließ für eine andere Komposition riesige Konstruktionen aus Glasröhren bauen, durch die kleine Glaskugeln rollen.

Was also ist Lautpoesie, und was ist Musik? „Mit richtiger Musik hat dieser Mißklang nun wirklich nichts zu tun, schimpfen auch heute noch viele Besucher eines eben nicht mehr ‚klassischen‘ Konzerts – das sie dann auch fluchtartig verlassen.

John Cage antwortete einmal auf die Frage eines Zuhörers, ob das Stück, das soeben von ihm zu hören war, überhaupt noch Musik sei: Wenn man denke, dies sei keine Musik, könne man es ja anders nennen. Cage stellte die entscheidende Frage bewußt nicht. Nämlich: Was nützt eine andere Bezeichnung, verändert doch auch diese die ästhetischen Irritationen nicht.

Und die Poesie bzw. Literatur?

„Das Verständnis dessen, was Literatur sein kann, scheint mir gegenwärtig völlig offen. Diejenigen, die mit Sprache arbeiten, werden sich von keiner ängstlichen Definition am Weiterarbeiten hindern lassen“, schrieb der deutsche konkrete und Lautpoet Franz Mon 1985. John Cage pointiert die Frage nach der definitorischen Abgrenzung künstlerischer Produktion folgendermaßen: „Der ganze Wunsch nach Definitionen stammt aus der Renaissance, in der man Klarheit verlangte und sie bekam. Wir leben nun in einer anderen Epoche, und derartige Definitionen sind für uns nutzlos geworden“.¹

Hören wir von Franz Mon ein Lautpoesie-Stück aus den Jahren 1962 und 1971 mit dem Titel *erge erect*. Über die Entstehung von

¹ John Cage, in: Richard Kostelanetz *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Köln: DuMont Buchverlag ²1991, S. 99.

erge erek2 merkt Franz Mon an: *erge erek2* (1962) liegt keine Partitur zu Grunde. Das Stück wurde ‚nur‘ mit Mikrophon, Aufnahmegerät und meiner Stimme produziert.³ Im Studio hatte Franz Mon sich ediglich auf die beiden Lautfolgen „erge“ und „erek2“ festgelegt, die gesamte Artikulation entwickelte er aus einer Art Variation dieser in keinem Lexikon zu findenden ‚Wörter‘.

Das ca. 2 Minuten 30 Sekunden lange Tonbandstück *erge erek2* ist vom Anfang bis zum Ende und umgekehrt vom Ende bis zum Anfang abgespielt identisch: Mon artikulierte 1962 ca. 75 Sekunden auf Tonband. Diese Artikulationen wurden 1971 im Studio rückwärts, das heißt, vom Ende zum Anfang, aufgenommen. Diese rückwärts abgespielte Sequenz wurde dann an das von Mon 1962 artikulierte Stück angehängt. Nicht nur Sie, auch deutschsprachige Zuhörer werden von *erge erek2* kein einziges Wort verstehen können. Bereits der Titel *erge erek2* hat wie gesagt keine konventionelle Wortbedeutung. Manches, was zu hören ist, klingt allerdings dem Deutschen ähnlich. An einer Stelle meint man z.B. das deutsche Wort „Kuckucksuhr“ zu hören. Das Lautgedicht *erge erek2* erinnert überdies an eine Reihe von anderen Sprachen, wie z.B. das Arabische. Franz Mon: *erge erek2*:

[3. Beispiel: Franz Mon: *erge erek2*]

Mit Bernard Heidsieck, einem Pionier der Tonbandpoesie bzw. „poésie sonore“, läßt sich verallgemeinernd feststellen: „Durch die Benutzung von Tonbandmaschinen oder überhaupt elektroakustischer Mittel dringt die Lautpoesie ins Gebiet der Musik vor, die dieselben Praktiken in Anspruch nimmt.“ Zu betonen ist überdies, daß es in der Lautpoesie und in der neueren Vokalkunst analoge stimmliche Praktiken gibt, wobei gesagt werden kann, daß Lautpoeten die Stimme noch radikaler von allen hörgewohnheitsmäßigen Konventionen befreit haben als Komponisten. Letztere

² Franz Mon: „erge erek2“, auf: Franz Mon (Hrsg.): *Phonetische Poesie*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1971. LP.

³ Aus einem bislang unveröffentlichten Interview des Verfassers mit Franz Mon, Tutzing, 16.09.1995.

haben sich in ihren Kompositionen sogar vielfach lautpoetische Stimmpraktiken angeeignet.

Im folgenden möchte ich die Frage nach den Grenzen und Gemeinsamkeiten von Poesie – bzw. Sprache – und Musik nicht weiter vertiefen – der Hörer als letzte Instanz, und zwar jeder für sich, mag entscheiden, welches Stück für ihn Musik und welches Poesie ist.

Auch werde ich in meinen Ausführungen zur Lautpoesie nach 1945 nicht weiter auf deren Vorgeschichte eingehen, für die der russische und italienische Futurismus ebenso steht wie insbesondere der Dadaismus von 1916 bis ca. 1923. Dadaistische Lautpoeten waren u. a. Hugo Ball und Raoul Hausmann. Kurt Schwitters schrieb bzw. komponierte seine weltberühmte *Ursonate*, als der Dadaismus bereits seinen Höhepunkt überschritten hatte.

Lautpoeten nach 1945 haben die Lautpoesie in unzähligen Ausdrucksformen fortentwickelt. Sie sind hierbei zu Ergebnissen gelangt, die nur sehr bedingt mit den Lautgedichten vor dem Zweiten Weltkrieg verglichen werden können. Ein gemeinsamer historischer Prototyp von Lautgedicht, auf den alle Strömungen im Bereich der Lautpoesie zurückzuführen wären, ist nicht auszumachen. Insbesondere das Aufkommen neuer Medien wie das bereits erwähnte Tonbandgerät trieb nach 1945 Entwicklungen voran, die vorher undenkbar gewesen wären.

II. Entgrenzung des konventionellen Literatur- und Musikbegriffs

Klaus Schöning prägte zur Bezeichnung auch hinsichtlich der kreativen Verwendung elektro-akustischer Medien avancierter, grenzüberschreitend orientierter Kunst den Begriff der „Akustischen Kunst“ – ein Terminus, der als Oberbegriff der verschiedenen hier vorgestellten lautpoetischen Strömungen gelten kann. Zitat Schöning:

Die Tradition der akustischen Kunst reicht zurück bis zum intermedialen Aufbruch der Künste Anfang dieses Jahrhunderts. In der akustischen Kunst verbinden sich Entwicklungen der Deliterarisierung und Loslösung von der Schriftsprache, wie sie in der oralen Poesie

und Lautpoesie zum Ausdruck kommen, mit Entwicklungen im Bereich der Musik, insbesondere im Einbeziehen von Umweltgeräuschen und elektronisch erzeugten Klängen in die akustische Komposition, sowie mit Entwicklungen avancierter elektro-akustischer Technik. Ebenso sind Montagetechniken des Films und das Prinzip Collage der Bildenden Kunst wie auch Verfahrensweisen der Performance-Kunst in den ästhetischen Formenkanon der akustischen Kunst aufgenommen.

Soviele Autoren und Komponisten die traditionellen Pfade der Poesie, Musik und Sprachvertonung verlassen und sich so autonomen wie radikalen Bereichen zugewendet haben und immer noch zuwenden, soviele Benennungen für ihre Arbeiten haben sie auch gefunden, ob es sich nun um den italienischen und russischen Futurismus, den Dadaismus, den Lettrismus oder insbesondere die nach 1945 mehr oder weniger lose assoziierten Lautpoeten in der ganzen Welt handelt.

Daß diese Benennungen selbst wieder klingende Namen sind, die zu einer lautpoetischen Verarbeitung herausfordern, soll im folgenden Beispiel demonstriert werden. Die zu hörenden Wörter sind ausschließlich Genrenamen aus dem Bereich der Lautpoesie, die ich zu einer Art lautpoetischem Potpourri zusammengestellt habe:

[4. Beispiel: Begriffs-Potpourri]

III. Lautpoesie als Grenzerfahrung

Innerhalb des Spektrums der akustischen Literatur vermittelt insbesondere das lautpoetische und lautmusikalische Experimentierfeld nach 1945 mit seiner 'Revolution' von Stimme und Schrift ästhetische Grenzerfahrungen. Grenzerfahrungen, die nicht zuletzt bewußt machen, „an welcher Art Grenzen Sprache überhaupt verläuft: semantische, phonetische, akustische, rhythmische, rhetorische“ (Franz Mon).

Kurz und prägnant lassen sich lautpoetische und lautmusikalische Hörstücke als auditive Experimente beschreiben, die unser gewohntes Hören und Verstehenwollen irritieren. In besonderem Maße wird in der Lautpoesie die Aufmerksamkeit des Zuhörers

auf die grundlegenden auditiven Parameter Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe, sowie Tempo, Rhythmus, Entfernungseindruck, Raumklang oder Position im Stereoraum gelenkt. Was hören wir? Stimmen, Klänge, Geräusche, fremdartige oder erfundene Sprachen? Hören wir nicht auch die völlige Auflösung von Sprache, die höchstens ansatzweise und dann auch nur für kurze Momente die nationale Herkunft des Lautpoeten verrät? Sind in den irritierendsten lautpoetischen Stücken nicht plötzlich Stimme, Klänge und Geräusche gleichwertig, und erscheint es nicht als eine fast unlösbare Aufgabe, zu unterscheiden, was von dem Gehörten Stimmklang ist und was von einer ganz anderen Schallquelle als der Stimme herrührt?

Das folgende Beispiel stammt von dem Engländer Bob Cobbing, dem mit 79 Jahren ältesten noch lebenden Lautdichters der Welt. Wir hören einen Ausschnitt aus *15 Shakespeare-kaku*⁴ (*15 Gedichte für Shakespeare*; „kaku“, jap. 'Gedicht'), einem 1974 produzierten lautpoetischen Tonbandstück, in dem verschiedene Geräusche und Klänge vokaler und elektronischer Herkunft wie Rauschen bzw. Frequenzstörungen eines Radiogerätes sowie Sinustöne und andere Klangspektren eines Synthesizers miteinander kontrastieren.

[5. Beispiel: Bob Cobbing; aus: *15 Shakespeare-kaku*]

IV. Was also ist Lautpoesie?

Die Geschichte der internationalen Lautpoesie bzw. ihrer international unterschiedlichen Namengebung (im Englischen: *sound poetry*, im Französischen: *poésie sonore*, im Italienischen: *poesia sonora*, ...) ist auch die Geschichte ihrer Definitionsversuche.

Betrachtet man die wissenschaftliche und auch poetologische Geschichte des Begriffs *Lautpoesie*, so kann von einer allgemei-

⁴ Bob Cobbing, Lawrence Casserley: "15 Shakespeare Kaku" (1975). London, Electronic Music Studio, Synthesizer Music Service, auf: *futura. POESIA SONORA*. Antologia storico critica della poesia sonora a cura de Arrigo Lora-Totino. CRAMPS RECORDS/Milano 1989, Cramps Records, CRSCD 091-095./5 CDs/ Mit Booklet/ CD 4.

nen Übereinstimmung, einem definitonischen Konsens hinsichtlich seiner Abgrenzung gegenüber anderen Formen von Literatur bzw. Musik keine Rede sein.

Innerhalb des internationalen Definitionsspektrums von Lautpoesie wird diese auch als Wiederentdeckung oraler und ethnopoetischer Traditionen oder z.B. als Intermedium, als neue Gattung ‚zwischen den Künsten‘ betrachtet.

Für den holländischen Stimmkünstler Jaap Blonk ist Lautpoesie ihre akustische Realisation. In seinem Beschreibungsversuch ordnet er der Lautpoesie als Sprach- bzw. Lautmaterial und stimmliche Realisierungsmöglichkeiten verschiedene sprachliche Ebenen und Artikulationsweisen zu. Zitat Jaap Blonk:

Lautpoesie wird nur lebendig, wenn man sie hört. [...] Einen weiten Bereich zwischen gewöhnlicher Sprache (gewöhnlichem Sprechen/Reden) und Singen umfassend, kann sie viele Gestalten annehmen: Gedichte in Phantasie-Sprache, geschriebener Text in selbsterfundnen Symbolen/Zeichen, oder Geräusche der Stimme, die überhaupt nicht notiert werden können.

Gute Lautpoesie ist sehr direkte Kommunikation, die unmittelbar (laut) sprechende menschliche Stimme, die sich keine Gedanken macht über Bedeutungen. Der Phantasie des Zuhörers ist es erlaubt, frei umherzuschweifen, ohne durch Worte gelenkt zu werden.⁵

Als ein Paradigma der Lautpoesieforschung kann wohl die Problematisierung des Bedeutungsgehaltes, ihrer Semantik, bezeichnet werden. Es stimmt aber nicht, daß in der Lautpoesie überhaupt nur bedeutungsfreies Lautmaterial verwendet würde. Die Kategorisierung *asemantisch* (ohne inhaltliche Bedeutung) z.B. kann weder für die französische *poésie sonore* eines Henri Chopin durchgängig geltend gemacht werden, noch z.B. für die *sound poetry* Cobbings oder die *poesia sonora* Arrigo Lora-Totinos. Selbst in Josef Anton Riedls „Akustischen Lautgedichten“ wird partiell Verbalsemantik verwendet, wie wir zum Schluß des Vortrags noch hören werden.

⁵ Blonk: *Flux de Bouche*. STAALPLAAT. amsterdam, the netherlands 1992. CD. Textheft zur CD.

Was also bedeutet Lautpoesie? Bedeutet Lautpoesie etwas? Ge-setzt den Fall, Lautpoesie bedeutet etwas, können wir das Gehörte dann nacherzählen, in wohlverständlichen Worten wiedergeben? In manchen Fällen wie den nachfolgend zu hörenden Beispielen von Jaap Blonk mag dies noch gelingen. Blonk geht von einem vollständigen, in andere Sprachen übersetzbaren Satz aus, nämlich „Der Minister bedauert derartige Äusserungen“. Diesen Satz verfremdet er nach einer ganz bestimmten Methode und mit ausdrucksstarken stimmlichen Aktionen mehr und mehr, bis die Aussage des „Bedauerens“ ausdrucks-gestisch konkrete Gestalt annimmt. Blonk artikuliert dieses konkrete Lautgedicht in zwei Versionen. Bei der ersten läßt er nach und nach die Vokale, bei der zweiten die Konsonanten weg. Hören wir von Jaap Blonk das Stück „der minister bedauert derartige äusserungen“.

[6. Beispiele: Jaap Blonk:

der minister bedauert derartige äusserungen I
der minister bedauert derartige äusserungen II]

Im Hinblick auf das in der Lautpoesie verwendete Lautmaterial erweitert z.B. Franz Mon einen *vor* der Wortebene gesprochener Sprache ansetzenden Sprachbegriff durch Einbeziehung auch emotionaler und gestischer ausdrucks-sprachlicher Möglichkeiten, nonverbaler Artikulationen oder potentiell emotionsbesetzter „allerprimitivster Schallerzeugnisse“ wie z.B. Schnalzen, Räuspern, Husten, Stöhnen, Atmen, Hecheln, Gurgeln, Kreischen, Lachen und Schmatzen als „unterste Materialschicht“ des Sprechens.⁶

Mon zufolge werden in der Lautpoesie, die den ganzen artikulatorischen Spielraum des Menschen sprachfähig mache, somit „ansonsten nur im Alltag oder in sozialen Extremsituationen“ wirksame Ausdruckspotentiale erschlossen. Hier zeigt sich also, daß Lautpoesie als Artikulationskunst ganz und gar nicht bedeutungsfrei ist. Selbst noch die artikulatorische Gestik ist nämlich

⁶ Mon: „Literatur im Schallraum. Zur Entwicklung der phonetischen Poesie“, in: ders.: *Essays. Gesammelte Texte I*. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1994, S. 240-241.

bedeutungstragend. Ihr gestischer Charakter soll „im Vollzug unmittelbar erfahren werden“.⁷

Nach Gerhard Rühm, einem österreichischen Lautpoeten, Musiker und Künstler, gehören zur Sprache „nicht nur das Wort, der Begriff, sondern auch Lautbestand, Stimmklang, Artikulation, Ausdruck, Gestus“. „Die nuancenreichen Zwischentöne bei der Artikulation – bis hin zum Atem –, die beim normalen Sprechen der Aufmerksamkeit entgehen,“⁸ sind wesentlich für die Verwendung der Stimme in lautpoetischen Kontexten.

Hören wir von den Lautgedichten Gerhard Rühms die *expressionen*:

[7. Beispiel: Gerhard Rühm: *expressionen*]

V. Zwei grundsätzliche Unterscheidungen: Lautpoesie als Live-Performance oder Tonbandpoesie. Lautpoesie als spontane Artikulation oder als kalkulierte Lautkomposition

In der Geschichte der Lautpoesie nach 1945 lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Formen unterscheiden: Live-Performances und Tonbandstücke.

In lautpoetischen Live-Performances wird die Stimme weitgehend ohne technische Verarbeitung verwendet. In lautpoetischen Tonbandstücken hingegen, die nicht mehr von einem oder mehreren Sprechern live aufgeführt werden können, werden bei der Verarbeitung von Stimme, Klängen und Geräuschen neue und neueste Medien bzw. Technik wie z.B. Tonband, Vocoder, Synthesizer, Computer, Video u. ä. eingesetzt.

Eine andere wesentliche Unterscheidung innerhalb der vielen Ausdrucksformen von Lautpoesie betrifft die zwischen spontanen lautpoetischen Artikulationen und nach musikalischen sowie buchstabenkombinatorischen Prinzipien kalkulierten Lautkompo-

⁷ Martin Maurach: *Das experimentelle Hörspiel*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1995, S. 74.

⁸ Gerhard Rühm: „Von der Lautdichtung zur Radiophonen Poesie“. Sendemanuskript des Westdeutschen Rundfunks, WDR3-Hörspielstudio, Redaktion: Klaus Schöning. *Acustica (international)*. Grundlagen. Entwürfe. Beispiele. (Sendung: 27.1.1981), S. 14.

sitionen. Spontane lautpoetische Artikulationen erproben improvisatorisch alle Äußerungen, welche sich mit den Sprechwerkzeugen hervorbringen lassen. Beispiele dieser sehr stark emotional motivierten Art von Lautpoesie haben wir von François Dufrêne gehört und werden sie noch von Gil Joseph Wolman und Bob Cobbing hören. Spontanen lautpoetischen Artikulationen wie denen von Dufrêne, Cobbing und Wolman liegt keine ausgearbeitete Partitur zugrunde, vielmehr werden sie mit der Stimme direkt auf das Tonband artikuliert. Bob Cobbing läßt sich bei seinen Auftritten zuweilen von seinen visuellen Gedichten zu jedesmal anders klingenden Lautperformances animieren.

Anders verhält es sich mit den angesprochenen Lautkompositionen. Josef Anton Riedl z.B. ‚komponiert‘ seine Lautgedichte stets aus den Wörtern oder Buchstaben bzw. Lauten vorgefundener Sätze. So z.B. aus dem Satz ‚vielleicht ist es so, vielleicht ist es aber auch nicht so‘ aus Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. Ein Großteil der Lautgedichte aus seiner *Lautgedichtfolge*, mit denen ich diesen Vortrag eingeleitet habe und auch abschließen werde, sind aus diesem Satz nach ganz bestimmten kombinatorischen Prinzipien hervorgegangen.

Im folgenden hören wir zwei Stücke, die die hier thematisierte mediale und ‚kompositorische‘ Unterscheidung innerhalb der Lautpoesie verdeutlichen sollen. Als erstes ein *Mégapneumes* (*Megaluft*) genanntes Lautpoem des Franzosen Gil Joseph Wolman, in dem Artikulationen ohne technische Verarbeitung live realisiert werden, danach ein Stück von dem Franzosen Henri Chopin, der als Lautpoesie bzw. ‚poésie sonore‘ nur gelten läßt, was mit dem Tonbandgerät produziert worden ist. Hören wir zunächst Gil J. Wolman: *Ralentissez les cadences* (*Verlangsamt die Kadenz*):

[8. Beispiel: Gil J. Wolman: *Ralentissez les cadences*]

An dem Stück *Hoppa Bock* (*Bockspringen*) von Henri Chopin läßt sich demgegenüber beobachten, wie in der Lautpoesie durch die Montagetechnik der mehrfachen Überlagerung einzelner Tonbandspuren stimmliche und elektroakustische oder elektronische Eigenanteile durch die ‚Verschaltung‘ von Maschine und Körper

bzw. Stimme nicht mehr so ohne weiteres auseinanderzuhören sind.

Hoppa Bock entstand 1970 in einem Stockholmer Studio für elektroakustische Musik auf einem Vierspur-Tonbandgerät. Über den Produktionsprozeß von *Hoppa Bock* (*Bockspringen*) merkt Henri Chopin an: „Ich habe die vier Spuren nacheinander aufgenommen, ohne die jeweils vorhergehende abzuhören oder mit der folgenden Spur abzustimmen. Ich habe alles aus dem Gedächtnis gemacht. [...] Es ist ein irgendwie hüpfendes Hörpoem geworden. Ich habe es ‚Hoppa Bock‘ genannt, das bedeutet, Bockspringen, dieses Kinderspiel“.⁹ Auf die erste Spur nahm Chopin Geräusche des übersteuerten, auch verlangsamt abgespielten Ein- und Ausatmens wie z.B. Schnarchlaute auf, auf die zweite Spur ein frauenstimmenähnliches Summen bzw. Singen, das zumeist in eine hohe Frequenz moduliert erklingt, das Material der dritten Spur wird durch Blasen von Luft erzeugt, auf der vierten Spur schließlich werden Klopfgeräusche gegen das Mikrofon sowie Schmatzgeräusche verarbeitet. Es sei noch angemerkt, daß Henri Chopin für manche Stücke seiner Lautpoesie kleine Mikrophone am Körper angebracht oder sogar in die Speiseröhre einführt hat, um Geräusche von Organen wie z.B. dem Herz oder der Lungen aufzunehmen.

[9. Beispiel: Henri Chopin: *Hoppa Bock*]

VI. Zusammenfassung

Lautpoesie als stimmliche Performance und ‚Multimedia‘-Kunstform war und ist Bestandteil der meisten ‚avantgardistischen‘ und ‚experimentellen‘ Strömungen dieses Jahrhunderts. Eine wesentliche Zielsetzung von Lautpoesie ist das Aufdecken und Durchbrechen sozialer und ästhetischer Tabus. Lautpoeten erheben mitunter den ideologiekritischen Anspruch, emphatische Begriffe von

⁹ Henri Chopin/Christian Ide Hintze: *Gespräch mit Henri Chopin*. Wien 5. Februar 1983. Übersetzung: Catherine Matillon. Typoskript Christian Ide Hintze, o.P. (= S. 24).

Verstehen, Schönheit, Kunst, ‚Erbauung‘ usw. ihrer ‚Aura‘ zu entkleiden und sie aufzulösen.

An sich unübersetzbar, braucht Lautpoesie als weltweit ‚praktizierte‘ akustische Poesie in den allermeisten Fällen auch gar keinen Übersetzer, um überall auf ihre Weise ‚verstanden‘ zu werden. In einem gewissen Sinne kann man deshalb sogar sagen, Lautpoesie ‚spricht‘ für sich, indem man sie hört.

Von ihrer Motivation her zielen die Lautpoeten gegen das in der Literatur ihrer Meinung nach längst schon verbrauchte und immer nur wiederholte Narrative und Anekdotische sowie gegen ein lyrisch-stimmungshafte Verständnis von Poesie. So heißt es in Hugo Balls „erstem dadaistischen Manifest“ vom 14. Juli 1916:

Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die konventionelle Sprache zu verzichten, ad acta zu legen. [...] Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andere erfunden [...]

10

In seinem 1927 erschienenen Buch *Die Flucht aus der Zeit* schreibt der Dadaist Hugo Ball:

Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligen Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelnagelneu für den eigenen Gebrauch erfunden habe.¹¹

¹⁰ Hugo Ball: „Das erste dadaistische Manifest“, in: ders.: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag 1988, S. 39-40.

¹¹ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. Herausgegeben sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte. Zürich: Limmat Verlag 1992, S. 106. (Erstausgabe: München, Leipzig: Verlag von Duncker & Humboldt 1927, S. 102).

Noch 1993 hat sich an dieser Haltung nicht viel geändert, wie ein Zitat des italienischen Lautpoeten Arrigo Lora-Totino belegt:

Dichtung in Versen, die traditionelle oder 'normale Dichtung, scheint ihre Möglichkeiten verbraucht zu haben. Müde, banal, mehr oder weniger bewußt aus Gemeinplätzen bestehend, ohne nennenswerte technische Neuerungen, beschränkt sie sich darauf, die Manöver [...] eines unbewiesenen, in der Kontrolle von psychosentimentalen Mechanismen befindlichen 'Ich' zu Papier zu bringen [...] ¹²

Als Lautartikulationskunst erforscht Lautpoesie extreme Möglichkeiten menschlicher Ausdrucksvermögen, wie dies z.B. bei dem aus der ehemaligen DDR stammenden Künstler Carlfriedrich Claus, bei François Dufrêne oder Gil Joseph Wolman wahrgenommen werden kann. Der Einsatz z.B. von Tonbandgeräten führt bei der Lautpoesie in der Regel zu ästhetischen Ergebnissen, die allein mit der Stimme nicht hervorgebracht werden können. Als eine Poesie, die für das Hören bestimmt ist, greift sie auf Ausdrucksmöglichkeiten zurück, die schon in der alltagssprachlichen Kommunikation mit dem System *Sprache* und seiner Phonetik und Lautgestik vorgegeben sind. Gleichzeitig radikalisiert Lautpoesie auch gegenüber der 'traditionellen' Literatur diese Ausdrucksmöglichkeiten, indem sie oftmals gerade diejenigen Artikulationsformen und Ausdrucksgesten dominant hörbar werden läßt, die als den informativen Gehalt von Sprache bzw. Sprechen eher störend empfunden werden. Oftmals ahmen Lautgedichte die Gestik und den Artikulationsfluß von Realsprachen nach oder lassen zumindest den Höreindruck einer solchen Nachahmung entstehen.

¹² Arrigo Lora-Totino: „On sound poetry“, in: *Literally Speaking/ sound poetry & text-sound composition*. Göteborg, Sweden: Bo Ejeby Edition 1993, S. 16: „Poetry in verses, the traditional or 'normal' poetry, seems to have exhausted its possibilities: tired, banal, composed more or less consciously of commonplaces, devoid of technical innovations of note, it confines itself to recording the manoeuvres of a conscience, an 'I' precariously in control of psychosentimental mechanisms, the unofficial gazette of things of the spirit.“

Lautpoeten artikulieren in Grenzbereichen des gerade noch oder nicht mehr als Gesprochenes oder als nonverbale Äußerung wie z.B. Atmen, Räuspern oder Schluchzen Identifizierbaren,¹³ was die spezifische *lautpoetische* Verwendung von Sprache bzw. Stimme ausmacht. Zudem werden in der Lautpoesie Artikulationsformen wie Murmeln oder Flüstern in radikalierter Weise eingesetzt.

Als ›Selbstexperiment‹ versucht Lautpoesie Eingriffe ins eigene psychophysische System rückzukoppeln mit begleitender Selbstwahrnehmung und Reaktionen darauf. Carlfriedrich Claus hat diesen Ansatz u. a. in seinen akustischen Arbeiten am radikalsten vorangetrieben.

Im folgenden hören wir von Carlfriedrich Claus ein Stück mit dem Titel „Dynamische Koartikulation“ aus dem Jahr 1959:

[10. Beispiel: Carlfriedrich Claus: *Dynamische Koartikulation*]

Ihre akustische bzw. audiovisuelle Realisation ist die Grundbedingung der Lautpoesie, d.h. Lautpoesie muß gehört und gegebenenfalls gesehen werden. Das unterscheidet sie von einer ‚traditionellen‘ (Dichter-)Lesung – ein Buch kann man schließlich auch zu Hause lesen, ohne die Stimme des Dichters hören oder diesen sehen zu müssen. In diesem Sinne ist Lautpoesie eine sehr direkte Form von Kommunikation mit dem Publikum, während der aus seinem Buch vorlesende Autor eigentlich einen Monolog führt.

Lautpoesie experimentiert mit Veränderungen bzw. Auflösungen des üblichen Sprechens, das angeblich auf Sinnvermittlung ausgerichtet ist. Sie löst traditionelle Wort- und Satzsemantik sowie die üblichen Gattungseinteilungen auf und verändert damit traditionelle Auffassungen von Literatur und Musik.

Abschließend hören wir noch zwei Lautgedichte aus der *Lautgedichtfolge g*) von Josef Anton Riedl.

[11. Beispiel: Josef Anton Riedl: aus *Lautgedichtfolge g*], Stimme live und Stimme von CD: Michael Lentz]

¹³ Vgl. Martin Maurach: *Das experimentelle Hörspiel*, S. 27.

Anhang**Lautpoesie. Ein chronologischer Überblick**

- 1897 erste Lautgedichte von Paul Scheerbart (*Kikakoku! Ekoralaps* (1897)) und
- 1905 Christian Morgenstern (*Das große Lalula* (1905))
- 1912 Filippo Tommaso Marinetti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11. Mai 1912), *Supplemento al Manifesto tecnici della Letteratura futurista* (11. August 1912)
- 1912/13 *Poème simultan, chant simultane, poème polyphonique, poésie orphique, poésie vocale* (Henri-Martin Barzun)
- 1912/13 *Sa-um, Zaumnyi jazyk* (transrationale/ transmentale/ metalogische Sprache) (Aleksej Krutschonych, 1913: *Deklaration des Wortes als solches*)
Phonetisch-musikalische Instrumentierung (Krutschonych)
- 1913 Luigi Russolo: *L'arte dei rumori* (Manifest der Geräuschkunst) (Russolo erfindet die *Intonarumori*; ein erstes Konzert mit diesen *Lärmtönern* fand am 21. April 1914 in Mailand statt)
- 1916 Franz Richard Behrens: *Lautgedicht(e)*
Hugo Ball: *Verse ohne Worte oder Lautgedichte, Klanggedicht*
Richard Huelsenbeck/ Tristan Tzara: *gymnastisches gedicht, vokalkonzert, bruitistisches gedicht, statisches gedicht*
Simultangedicht
- 1917/18 Pierre Albert-Birot: *Poèmes à crier et à danser*. (essai de poésie pure)
(ein *phonétisme scénique*)
- ab 1918 Raoul Hausmann: *Buchstabengedicht, Optophonetisches Gedicht*
- 1919 Raoul Hausmann: *poèmes phonétiques/Poème affiche*
- 1921 Rudolf Blümner: *Absolute Dichtung. (Ango laina. Eine absolute Dichtung)*
- 1924 Kurt Schwitters: *Konsequente Dichtung*

Schulen und Genres der Lautpoesie/-musik nach 1945

- 1942 Isidore Isou: *Lettristisches Manifest*
- 1946 Isidore Isou inauguriert den Lettrismus
- 1948 Pierre Schaeffer ‚erfindet‘ eine Lautsprechermusik mit konkretem Klangmaterial, die er *Musique concrète*, später (1967) auch „eine Art Klangpoesie“ oder „Klanggedicht“ nennt
- 1948-51 Pierre Schaeffer: Beginn der Arbeit an der *Symphonie pour un homme seul* (mit Schallplatten)
- 1951 Gil J. Wolman: *Mégapneumes (Grands souffles (tiefes Einatmen))*
- 1953 Arthur Pétronio erfindet die *Verbophonie (poème fiction)*
- ab 1953 François Dufrêne: *Crirythme, Musique concrète vocale*. Die Literatur entdeckt die Technik jenseits des Phonographen: erstmalige Verwendung des Tonbandgerätes durch einen Lautpoeten. Dufrêne begründet mit seinen *Crirhythmes* den Ultra-Lettrismus
- 1955 Bernard Heidsieck: *poésie sonore*
- ab 1957 Henri Chopin: *audio-poèmes*, ‚poésie sonore/ électronique‘
- 1962 Jean-Louis Brau: *Intrumentation Verbale*
- 1963/64 Bob Cobbing: *sound poetry*
- 1967 Bengt Emil Johnson und Lars-Gunnar Bodin führen die Bezeichnung *text-ljudkomposition (text-sound composition, Text-Klang Komposition)* ein, um eine neue, elektroakustisch bzw. elektronisch ausgerichtete intermediale Kunstform zwischen Literatur und Musik zu kennzeichnen.
- ca. 1970 Herman Damen: *Verbosonie (oder Phonographisme)*
- ca. 1980 Josef Anton Riedl: *MusikSprechen/ Musiksprechen*

Individuelle Genres-Bezeichnungen:

- 1943/45/47 Altagor: *Métapoésie (Poésie Musique Pure, Discours absolu) (Ici Altagor, Manifest, 1953)*
- 1948 Paul de Vree: *audio-visuelle gedichten*

- 1951 Carlfriedrich Claus: *Klang-Gebilde*, Claus' Beginn der Arbeit an experimentellen Texten
- ab 1952 Josef Anton Riedl: *Akustische Lautgedichte* (= *Vokale Lautgedichte, Instrumentale Lautgedichte*)
- 1952-56 Gerhard Rühm: *lautgedichte. expressionen/ reihungen/ konstellationen*
- 1952-59 Carlfriedrich Claus: *Lautgedichte*
- 1953 François Dufrêne: *Crirythme/ Musique concrète vocale*
- [1956 Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*]
- 1956-58 Carlfriedrich Claus: *Sprechversuche*
- 1957 Henri Chopin: *audio-poèmes*
- [1958 Luciano Berio: *Thema – Omaggio a Joyce*]
- [1958/67-68 Dieter Schnebel: *:! (madrasha 2)*]
- [1959 Dieter Schnebel: *glossolalie* (Konzept)]
- 1959 Carlfriedrich Claus: *Sprechexerzitien* (auf Magnettonband). Herstellung von mehrschichtigen, konstellativ-isolierenden Artikulationen und dynamischen Koartikulationen, z. T mit Trickschaltung, „Lauttexte/ Klangtexte“, „Sprechprozesse“
- 1959 Franz Mon: *artikulationen*
- [1960/61 Dieter Schnebel: *Glossolalie* (Ausarbeitung), 1964 Überarbeitung der Notation]
- [1961 Luciano Berio: *Visage*]
- 1962 Jean Louis Brau: *Instrumentation Verbale*
- [1962 György Ligeti: *Aventures*]
- [1962/65 György Ligeti: *Nouvelles aventures*]
- ab 1965 Arrigo Lora-Totino: *Audiotettura* (z.B. *Clessidrogramma*, 1970)
- [1968-74 Dieter Schnebel: *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*]
- [1970/71 Dieter Schnebel: *Atemzüge*]
- 1976 Tom Johnson: *Secret Songs*
- 1982 Carlfriedrich Claus: *5 einschichtige Lautprozesse*
- 1993 Carlfriedrich Claus: *Lautexerzitien*, kunstkopfstereophone Produktion von *Lautaggregat*, Claus' erste längere Arbeit für das Radio, erstmalige Integration von „nicht-sprachlichen Signalen“
- 1996 Carlfriedrich Claus: *Basale Sprech-Operationsräume*