

Sabine Sanio

Von der Literatur als Klangkunst

oder Die Musikalisierung der Sprache

1 Vgl. G. W. F. Hegel, *Ästhetik II*, hg. v. F. Bassenge, Westberlin 1985, S. 331. ↑

2 Vgl. zum Folgenden: H. Arntzen, *Sprachdenken und Sprachkritik*, in: H. A. Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 8, Reinbek b. Hmbg. 1982, S. 247-259. ↑

3 Vgl. F. Nietzsche, **Menschliches, Allzumenschliches (1878/79)**, in: *Werke I*, hg. v. K. Schlechta, München 1969, *Aphorismus: Die Sprache als vermeintliche Wissenschaft*, S. 435. ↑

4 Vgl. bes. *Ein Brief (1902, der sogenannte Lord-Chandos-Brief)*, in: *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1986, S. 126-141. ↑

5 Vgl. *Skepsis und Mythik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, Berlin 1903. ↑

6 G. Stein, *Tender*

Die Entwicklung der Literatur in unserem Jahrhundert läßt sich in verschiedener Hinsicht als zunehmende Ausdifferenzierung beschreiben. Dazu hat die Erprobung der Sprache als musikalisches Klangmaterial nicht unerheblich beigetragen. Um diese Entwicklung insgesamt besser zu verstehen, ist es wichtig, zunächst die Tragweite der in unserem Jahrhundert vollzogenen Veränderung im Materialverständnis der Literatur deutlich zu machen.

Das neue Material der Literatur

Im Unterschied zu den anderen Künsten herrschte in der Literatur lange Zeit die Auffassung vor, diese verfüge eigentlich nicht über ein Material im gewohnten Sinne. Neben dem Begriff des Materials wurde deshalb häufig, mit leicht abweichender Bedeutung, auch der des Stoffes verwendet. Während der Stoffbegriff einer allein auf die Literatur zugeschnittenen Theorie angehört, steht der Materialbegriff für einen Ansatz, bei dem die Literatur neben andere Künste gestellt wird, um gemeinsame Strukturmerkmale festzuhalten.

Allgemein betrachtet verweist der Begriff des Materials auf die verbreitete Vorstellung von der Kunst als sinnlich anschauliche Darstellung bestimmter Vorstellungen, die selbst ursprünglich unsinnlich sind. Paradoxerweise galt in der Literatur auch das Material lange Zeit als unsinnlich. Nach Hegels im 19. Jahrhundert allgemein akzeptierter Auffassung ist es das innere Vorstellen und Anschauen selbst, spezifisch geistige Formen, mit denen die Poesie ihre Inhalte darstellt. Die sinnliche Seite der Sprache, worin sich diese geistigen Formen abbilden, galt deshalb in der Literatur, ganz anders als in den anderen Künsten, nur als notwendiges Übel, dem man keine formbildende Bedeutung zubilligte.¹

Diese Unterschätzung der Sprache zeigt die Kontinuität eines Denkens, dem das semantische Substrat der Sprache – also die Vorstellung von der Welt als Idee, als Schöpfung oder als Kosmos von Erscheinungen – und damit auch die Relation der Sprache zu diesem Substrat als durchgängig gesichert galt. Solange die Relation der Sprache zu dem von ihr Bezeichneten unproblematisch war, wurde sie kaum wahrgenommen. Erst nach dem Zerfall dieser Sicherheit in der Aufklärung wurde die Sprache, zuerst bei Philosophen wie Herder, Hamann und Humboldt, Gegenstand kritischer Reflexion².

Buttons, New York 1914, dtsh.: *Zarte Knöpfe*, Frankfurt a.M., 1979, vgl. Auch H. Heißenbüttel, *Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein*, in: *Über Literatur*, München 1960, S. 9-19. ↑

7 Vgl. R. Hausmann, *Memento des Club Dada*, Berlin 1918-20, in: *Streit-Zeitschrift*, Frankfurt a.M. 1961, 3. Jg, H. 2, S. 4 f. ↑

8 Chr. Morgenstern, *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden 1956, zum Folgenden: Ch. Scholz, *Zur Geschichte der Lautpoesie*, in: *Sprachtonart*, Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Berlin 1992, S. 63-82. ↑

9 Vgl. Th. Dreher, *Aprés John Cage: Zeit in der Kunst der sechziger Jahre – von Fluxus events zu interaktiven Multi-Monitor-Installationen*, in: *Kunst als Grenzbeschiebung. John Cage und die Moderne*, München 1991, S. 57-74. ↑

10 Vgl. G. Rühm, *zur »wiener gruppe« in den fünfziger jahren – mit bemerkungen zu einigen frühen gemeinschaftsarbeiten*, in: J. Drews (Hg.), *Vom »Kahls Symphonie pour un homme seul« von Pierre Henries zu »movens«*, München 1980, S. 62-89. ↑

11 Vgl. E. Williams, *An Anthology of concrete*

Im 19. Jahrhundert hatte der Positivismus mit dem Verweis auf die unabhängig von der Sprache gegebenen einfachen Sachverhalte der Naturwissenschaften versucht, die Bedeutung der Sprache noch einmal herunterzuspielen. Als erster erneuerte Nietzsche die philosophische Sprachreflexion.³ Die sich anschließende sogenannte sprachkritische Wende unterwarf nahezu alle Bereiche der Theorie einer grundlegenden Sprachkritik.

Diese neue Situation, in der mit einem Mal der Sprache eine für unser Denken und für unsere Wirklichkeitsauffassung ganz zentrale Rolle zugesprochen wurde, hatte für das Selbstverständnis der Literatur ganz unmittelbare Folgen, mit denen sich schon früh Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal⁴ und Gustav Landauer⁵ auseinandergesetzt haben. Für die Literatur ging es damals aber auch um die theoretische Auseinandersetzung mit der Presse, dem gerade entstandenen ersten wirklichen Massenmedium. Besonders Karl Kraus hat in der *Fackel* die journalistische Sprache durch direkte Gegenüberstellung mit der Sprache der Literatur kritisiert und auf diese Weise das Bewußtsein von der Bedeutung der Sprache für unser Denken und unsere Vorstellung von der Wirklichkeit eminent geschärft.

Die Wirklichkeit der Sprache

Die Folgen dieses neuen Sprachverständnisses zeigten sich nicht nur in theoretischen Überlegungen der Schriftsteller. Auch in der literarischen Praxis lassen sich zahlreiche Phänomene beobachten, die auf die Sprachkritik reagieren. So sind die Texte von Gertrude Stein, eine der wichtigsten Autorinnen unseres Jahrhunderts, ohne diese Entwicklung nicht denkbar. In ihren Texten, die von William James' Konzeption des Bewußtseinsstroms ebenso angeregt wurden wie von der kubistischen Malerei, läßt sich ein fester, außersprachlicher Bezugspunkt nicht mehr ausmachen. Es dominieren in musikalischer Weise rhythmisierte Wiederholungen mit fast beschwörenden Zügen. Auf diese Weise erhalten manche der ständig wiederholten Wörter einen beinahe dinghaften Charakter, sie werden häufig geradezu fetischistisch behandelt⁶.

Dennoch tritt die Dimension der Bedeutung bei der Stein gewissermaßen nur in den Hintergrund, sie verschwindet nie völlig. Vielmehr insistieren die Texte der Stein gerade mit der Unbestimmtheit des Bedeuteten auf der Erkenntnis, daß der Sinn unseres Redens nicht mehr durch einen festen Bezugspunkt außerhalb der Sprache sichergestellt wird. In diesen unablässigen Wiederholungsreihen bildet die semantische Dimension der Wörter und die unbestimmten, vieldeutigen Assoziationen, die sie auslösen, neben dem Klang der Wörter und dem Rhythmus der Sätze ein zentrales Element, aus dem sich die besondere Ausstrahlung dieser Texte zusammensetzt. Darin ähneln sie bestimmten Formen der Farbbehandlung in der Malerei oder der Bevorzugung bestimmter Akkorde in der Musik. Die Texte der Gertrude Stein stehen für die vielleicht radikalste literarische Umsetzung des neuen Sprachverständnisses. Doch zahlreiche Autoren haben sich mit solchen Überlegungen auseinandergesetzt. In ähnliche Richtung weisen die Texte von August Stramm oder Arno Holz, von Daniil Charms oder Velimir Chlebnikow.

poetry, New York
1967. ↑

12 Vgl. T. Hultberg, *A few point of departure*, in: *Literally Speaking, sound poetry & text-sound composition*, Bo Ejeby Edition, Göteborg 1993, S. 7-15. ↑

13 Vgl. E. Gromringer, *konstellationen. ideogramme. stundenbuch*, Stuttgart 1983. ↑

14 Vgl. E. Williams, *My life in flux and vice versa*, Stuttgart 1991. ↑

15 Vgl. 38'37" A *Machine for Making Sense*, NMA, Melbourne 1991. ↑

16 Vgl. *Wahnsinn, Litaneien*, München 1973 sowie *Botschaft an die Zukunft. Gesammelte Sprechtexte*, Reinbek b. Hmbg., 1988. ↑

17 Vgl. *laut und luise*, Olten/Freiburg 1966. ↑

18 Vgl. *MO-NO. Musik zum Lesen*, DuMont, Köln 1969. ↑

19 *Mureau* in: J. A. Riedl (Hg.), *Neue Musik*, München 1972, S. 13-33; J. Cage u. A. Knowles, *Writings through Finnegans Wake*, Barrytown, N.Y. 1978. ↑

In konsequenter Weise haben die historischen Avantgardebewegungen des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus das Auseinanderfallen von Sprache, Realität und Bedeutung zur Entwicklung neuer künstlerischer Strategien genutzt. Sie reagierten damit auf die gesellschaftlichen Auflösungserscheinungen, die während und nach dem ersten Weltkrieg in Europa zutage traten. Zu den aggressiven und provokativen Gesten, in die sie die Kunst auf ihren Soireen verwandelten, um der Erfahrung der Sinnlosigkeit ästhetischen Ausdruck zu verleihen, gehörten auch Gedichte ohne erkennbare semantische Dimension.⁷

Bedeutungsfreie Gedichte hatte es früher schon gegeben, man denke etwa an Unsinnstexte wie *Das Große Lalula* von Christian Morgenstern⁸. Davon unterschieden sich die Gedichte der Dadaisten nicht nur durch ihre provokative Gestik, entscheidend war vielmehr, daß sie einen Performance-Stil entwickelten, der für die Lautpoesie insgesamt wegweisend werden sollte. Dagegen war das Gesellschaft und Kunst gegenüber radikal negative Selbstverständnis der Avantgardebewegungen als Programmatik zu schwach, um einen langfristigen Zusammenhalt zu bewirken. Bereits nach relativ kurzer Zeit, Mitte der zwanziger Jahre, begannen diese Bewegungen daher, sich aufzulösen.

Die Vieldeutigkeit des Materials

Erst in den fünfziger und sechziger Jahren interessierte sich eine junge Künstlergeneration erneut für die Intentionen der Avantgardebewegungen. Vor allem die Fluxus- und Performance-Künstler⁹, die Wiener Gruppe um H. C. Artmann¹⁰, die französischen Lettristen sowie die Autoren der konkreten Poesie in Deutschland und Brasilien¹¹ entwickelten ein intensives Interesse für die damals entwickelten literarischen Formen. Viele ästhetische Implikationen, die bis dahin eher unbeachtet geblieben waren, wurden jetzt entfaltet. Es zeigte sich, daß die Avantgardebewegungen auch in der innerästhetischen Perspektive wichtige Entwicklungen der Kunst in unserem Jahrhundert vorbereitet und weitreichende Veränderungen im Selbstverständnis der Künste und in ihrem Verhältnis zueinander angestoßen hatten.

Nach der Ausdifferenzierung der einzelnen Künste im 19. Jahrhundert dominiert im 20. Jahrhundert ein ausgeprägtes Verlangen nach Integration der Künste in einen übergreifenden Kontext. Als Folge davon wurde die Aufmerksamkeit für Ähnlichkeiten und Korrespondenzen zwischen den Künsten geschärft, zugleich häuften sich die Versuche, spezifische Methoden und Techniken einer Kunst auf eine andere zu übertragen. Gerade die Avantgarde-Künstler arbeiteten häufig in verschiedenen Bereichen und tauschten sich ständig über ihre Erfahrungen mit unterschiedlichen Materialien und Methoden aus.

Eine entscheidende Folge dieser Entwicklung war die Erkenntnis, daß sich die Sprache auch als Material für andere Künste eignet. Als die kommunikative Funktion der Sprache zugunsten der Beschäftigung mit ihrer sinnlich materiellen Beschaffenheit in den Hintergrund trat, wurde die ästhetische Relevanz anderer Aspekte der Sprache neben der Bedeutung erkennbar. Als Schrift ist die Sprache ein visuelles Phänomen, als gesprochenes Wort ein akustisches. Das

typographische Schriftbild oder Kritzeleien auf Papier können visuell, die Formen der mündlichen Rede musikalisch gestaltet werden. Als ästhetisches Material unterläuft die Sprache die traditionelle Trennung der Künste.

Die neuen Techniken, die die Qualitäten des sprachlichen Materials freilegen, kehren zugleich das ursprüngliche Verhältnis von Form und Material geradezu um. Statt sich das Material zu subsumieren, tritt die Form in ein funktionales Verhältnis zum Material. Die Arbeit des Schriftstellers besteht darin, das Repertoire an Möglichkeiten, das die Sprache bietet, in seiner komplexen inneren Struktur anhand von charakteristischen Elementen anschaulich zu machen. So führten visuelle und musikalische Annäherung an die Sprache in der konkreten Poesie und der Lautpoesie zur weiteren Differenzierung der Literatur entsprechend den verschiedenen Eigenschaften ihres sprachlichen Materials.

Dabei ergänzen sich die verschiedenen Vorgehensweisen. Erst in der übergeordneten Vorstellung der Sprache als komplexes Gebilde, das im Schriftzeichen und im gesprochenen Laut ganz verschiedene, fast gegensätzlich erscheinende Dimensionen ausgebildet hat, wäre das Material der Literatur wirklich vollständig erfaßt. *Fisches Nachtgesang* von Morgenstern, die Plakate der Dadaisten mit den Gedichten ihrer Soireen und die frühen Experimente der italienischen Futuristen mit der freien Gestaltung von Text, Typographie und Textseite haben visuelle Gestaltungsmöglichkeiten gezeigt¹², die besonders in der konkreten Poesie mit so unterschiedlichen Arbeiten wie denen von Eugen Gomringer¹³ oder Emmett Williams konsequent weiterentwickelt wurden. Gerade ein Künstler wie Williams, der in seinen Texten Verfahren der musikalischen Komposition ebenso wie solche der visuellen Gestaltung einsetzt, steht für die wechselseitige Durchdringung der verschiedenen Bereiche und Entwicklungen.¹⁴

Ausdifferenzierung und Übertragung

Der Weg, der vom mündlichen Vortrag eines Textes durch einen Interpreten oder den Autor selbst zu den neuen Formen der Aufführung und Performance geführt hat, in denen Autor und Akteur eine unauflösbare Verbindung darstellen, wirkt im Rückblick sehr kurz. Die Aufnahmen von Schwitters' Lautgedichten sind ein früher Beleg für diese Tendenz zur Prozessualisierung und Vergegenwärtigung der Literatur, die unmittelbar mit einer weiteren Musikalisierung der Sprache einhergeht. Heute bildet die Lautpoesie eine eigene Kunstform zwischen Literatur und Musik. Die Dichter werden hier zu Performern, die ganz ähnlich wie in der experimentellen Musik, Textdichter oder Komponist und Interpret in einer Person sind.

Insgesamt hat die zunehmende Ausdifferenzierung der Künste im Laufe unseres Jahrhunderts zu einer relativ offenen, dynamischen Konstellation geführt. Grundsätzlich verweist jede Differenzierung auf eine ursprünglich gedachte Einheit zwischen den Künsten. Dies gilt auch innerhalb der einzelnen Künste. So ändert auch die Lautpoesie, die für die Arbeit mit dem Klang der Wörter steht, nichts an der Bedeutung, die dieser Aspekt der Sprache für die Literatur ganz allgemein besitzt. Die Differenzierung in der Literatur betont die

unterschiedlichen Entwicklungsmöglichkeiten, die sich immer wieder gegenseitig beeinflussen.

Im Vergleich zur visuellen Perspektive auf die Schrift bieten sich für Übertragungen aus der Musik erstaunlich vielfältige Möglichkeiten. Dies hängt damit zusammen, daß viele musikalische Aspekte – wie Rhythmus oder Melodie – selbst immer schon Eigenschaften der Sprache und des Sprechens sind. Bei der Suche nach neuen Verfahren für die Entfaltung der materiell sinnlichen Qualitäten der Sprache drängt sich die Musik daher regelrecht auf. So läßt sich beobachten, daß das Zurückdrängen oder Aussparen der sprachlichen Bedeutung fast immer zu einer Musikalisierung des Materials und der Verfahren führt. Die Übertragung von klassischen musikalischen Formen wie Fuge, Sonate oder Variation spielt dagegen nur eine relativ geringe Rolle. Wichtiger waren bestimmte Techniken der Wiederholung und der Rhythmisierung, die schon immer die musikalischen Elemente der Literatur darstellen, doch erst in der Lautpoesie völlige Selbständigkeit erreichten und zugleich deutlich als quasi musikalische Verfahren erkennbar wurden.

Stärker als durch die Übertragung musikalischer Techniken auf die Literatur hat die Überlegung, literarische Texte ganz wie musikalische aufzuführen und zu interpretieren, eine extreme Annäherung der Literatur an die Musik bewirkt. Zugleich erfolgte auf diese Weise eine Bezugnahme der Literatur auf ihre ursprüngliche Herkunft aus mündlicher Erzählung und Gesang. Die Lautpoesie arbeitet mit dem Klang der Wörter, dem Rhythmus von Wortfolgen und Wiederholungen, semantische Bezüge stellen Sekundäreffekte dar, die allerdings extrem wichtig sein können. In einer für das 20. Jahrhundert typischen Weise wird so nach Gegengewichten gegen die Vergegenständlichung und Objektivierung der Literatur in Schrift und Buch gesucht. Verstärkte Prozessualisierung und die Betonung der Präsenz von Sprache und Sprechendem im freien Vortrag betonen die Möglichkeiten der Literatur als Zeitkunst.

laut und luise

Die Grenze zwischen Lautpoesie und Musik ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Denn für musikalische Gattungen wie Lied oder Oper ist die Verwendung von Textvorlagen völlig selbstverständlich. Von der musikalischen Bearbeitung einer Textvorlage unterscheidet sich die Lautpoesie vor allem dadurch, daß sie ohne Partitur auskommt. Meist wird der Vortrag ausgehend von einer Textvorlage frei gestaltet.

Während die frei improvisierte musikalische Performance selten schriftlich fixierte Texte verwendet, sind die Texte der Lautpoesie meist auch in der Druckfassung zugänglich. Die Arbeit am Text besitzt Vorrang gegenüber der Arbeit an der Expressivität der menschlichen Stimme, wie man sie aus den Performances solcher Sprach- und Sprechvirtuosen wie David Moss oder Shelley Hirsch kennt. Wie schwierig die Grenze dennoch zu ziehen ist, zeigt sich etwa bei Chris Mann¹⁵, der bei seinen Sprechperformances mit eigenen hochtheoretischen Texten arbeitet, oder Gerhard Rühm¹⁶, der seine Textformen

konsequent aus der Übertragung der verschiedensten musikalischen Verfahren und Strukturen auf die Sprache entwickelt. Umgekehrt ist es etwa bei Ernst Jandl¹⁷ kaum möglich, die Grenze zur traditionellen Literatur zu ziehen. Bei Jandl ist sehr gut zu beobachten, wie die Arbeit an der klanglichen Dimension der Sprache seine literarische Produktion insgesamt getragen hat, ohne daß deshalb der Vorrang der schriftlichen Darstellung gegenüber seinen Lesungen je in Frage gestellt war.

Schließlich leisten auch viele Komponisten wichtige Beiträge zu dem zwischen Literatur und Musik angesiedelten Bereich. Dazu zählen neben Ligetis Sprechopern *Aventures* und *Nouvelles Aventures* oder Schnebels *Musik zum Lesen*¹⁸ auch die Textkompositionen von John Cage. In *Mureau* und den verschiedenen *Writings Through Finnegans Wake*¹⁹ sind per Zufallsverfahren die syntaktisch-grammatischen wie semantischen Zusammenhänge der Texte von Cages großen Vorbildern Joyce und Thoreau aufgelöst. Die Aufführung dieser Textkompositionen bietet dem Hörer die Gelegenheit, sich auf den Klang der Sprache sowie auf die Autoren zu besinnen, die in fast beschwörender Weise präsent werden. So wird er daran erinnert, daß die Sprache kein objektiv gegebenes Repertoire an Möglichkeiten des Sprechens ist, sondern immer von Menschen, die sich etwas sagen möchten, gesprochen und im Sprechen jedesmal verändert wird.