

## **2. Verhältnisse zwischen Sprache und Musik in der Vokalkomposition**

### **2.1 Rezitation, Deklamation, Manipulation und Entsemantisierung**

Das Verhältnis von Sprache und Musik in einem Werk wurde zu allen Zeiten thematisiert. Die gemeinhin bestehenden Varianten waren die Textierung von Musik und die Vertonung von Texten. Darüber hinaus stellte sich jedoch die Frage, ob Musik versprachlicht oder Sprache musikalisiert wird.

Gieseler weist darauf hin, dass das musikalische und das sprachliche System Ähnlichkeiten zeigen:

In Bezug auf Syntax und Grammatik lassen sich die sprachlichen Aspekte Satz, Frage, Antwort und Periode in der Musik als Satz, Vorder- und Nachsatz und Periode begreifen. Auch das Prinzip der Satzzeichen ist in der Musik, beispielsweise im Rezitativ, zu finden. Ebenso werden rhetorische Figuren aus der Sprache in die Musik übertragen. Die Idee des Dialoges ist ebenfalls in einigen musikalischen Formen auffindbar.

Auch wenn die traditionelle Musik an einigen Stellen sprachlos erscheint, verliert sie nie ihre grundlegende Sprachähnlichkeit. Dies geschieht erst durch die Dekomposition im 20. Jahrhundert. Durch den Abbau von sprachähnlichen Elementen, wie Thema und Motiv, geht das kommunikative Moment<sup>25</sup> der Musik zurück. Zwar kommuniziert Musik weiterhin, jedoch nicht mehr in dem bis dahin bestehenden System. Der Hörer muss erst das neue System erlernen und seine Hörgewohnheiten ändern, damit er die Botschaft der Musik verstehen kann. Die Dekomposition im 20. Jahrhundert zerstört die Sprachähnlichkeit aller Musik, nicht nur die der textgebundenen.

In der Vokalmusik führt dies jedoch dazu, dass die „semantische Seite komponierter Texte immer mehr verschwindet, bis nur noch das nackte Phonem übrigbleibt.“<sup>26</sup> Durch diesen Vorgang wird Sprache stark musikalisiert.

---

25 Gieseler, Walter, Komposition im 20. Jahrhundert, Moeck Verlag 1975, S. 115.

26 Ebda.

### **Rezitation**

Fecker untersucht Rezitation in verschiedenen Epochen und erkennt zwei unterschiedliche Formen der Rezitation. Bei beiden Formen der Rezitation steht die Wiedergabe informativer Inhalte im Vordergrund. Die Kennzeichen der ersten Form (liturgische Form) sind Tonrepetition und freier Rhythmus, welcher tradierten Interpunktionsformeln folgt. Durch diese wird der Vortrag gegliedert. Auf melodische Bewegungen wird weitestgehend verzichtet.

Bei der zweiten Form der Rezitation kommt zu der Übermittlung von Informationen noch ein affektiver Gehalt hinzu. Meistens wechseln sich informativer und affektiver Aspekt ab, wobei der informative Aspekt jedoch stets dominiert. Der Affekt entsteht hier durch „metrisch gebundenen Rhythmus, Reihung stereotyper Kurzformeln und Terrassenbildung. Obwohl Reihung und Terrassenbildung vielerlei Arten melodischer Bewegung implizieren, bleibt letztere doch betonungsneutral.“<sup>27</sup> Auch bei dieser Form spielt Tonrepetition eine wichtige Rolle. Außerdem werden hier stereotype Kurzformeln und Terrassenmelodik eingesetzt. Der Rhythmus ist meistens metrisch gebunden. In der Oper wird durch das Rezitativ die Handlung vorangetrieben.

### **Deklamation**

Unter Deklamation versteht Fecker alles, was über die reine Information hinausgeht. Dazu gehören der „Sinn eines Ausspruchs [...], dessen bedeutungsdifferenzierender und affektiver Aspekt.“<sup>28</sup> Das wesentliche Element ist hierbei das Melodische. Soll Deklamation der sprachlichen Aussage gegenüber kongruent verlaufen, ist sie gewissen Äquivalenzen verpflichtet. Diese sind der Wandlung des musikalischen Stils und seiner Struktur übergeordnet. Bei der Realisierung sprachgerechter Betonung im Hinblick auf den logisch-formalen und den semantischen Aspekt werden Emotionen wiedergegeben. Die Deklamation wird gekennzeichnet durch Anlehnung an die Satzintonation.

Die Verbindung von Rezitation und Deklamation ist ein überstilistisches Merkmal europäischer Vokalmusik. Dabei findet ein Übergang von informativer zu emotionaler Diktion statt.

---

27 Fecker, Adolf, Sprache und Musik, Systematik der Vokalmusik, Hamburg 1984, S. 50.

28 Fecker, Adolf, Sprache und Musik, Systematik der Vokalmusik, S. 52

Gruhn unterscheidet verschiedene Arten der Deklamation. Bei der freien Deklamation begleitet die Musik den Text affektausdeutend oder tonmalerisch. Dabei bereitet sie das gesprochene Wort vor oder schmückt es im Nachhinein musikalisch aus. Wechseln sich Deklamieren und Musizieren ab, bleibt der Text weitestgehend unabhängig. Wenn jedoch Textvortrag und musikalische Begleitung zur gleichen Zeit erfolgen, wird der Text in den musikalischen Strukturzusammenhang eingepasst. Auch wenn in der freien Deklamation der Text noch nicht in die musikalischen Strukturen einbezogen wird, wird das Deklamieren und Rezitieren des Textes musikalisiert.

Im gebundenen Melodram wurde die Anpassung des Textes an die Struktur der Musik weiterentwickelt. Als erstes wichtiges Beispiel dieser Gattung ist Humperdincks „Die Königskinder“ zu nennen. Er legt den genauen Deklamationsrhythmus und die ungefähre Stimmlage fest. Um dies zu notieren führt er die „Sprechnoten“ ein. Bei Schönberg ist das Sprechen musikalisiert, aber nicht melodisiert. Die Fixierung der Tonhöhe ist eher als „spezifische Akzentuierung“<sup>29</sup>, als als tatsächliche Tonhöhe anzusehen.

Je mehr prosodische Elemente festgelegt und kompositorisch geformt werden, desto stärker wirkt die Komposition auf die Gestalt und den Gehalt des Textes ein. Sprechen geht dabei immer mehr in Gesang über.

## **Manipulation**

„Manipulation ist jede Art vokaler Strukturbildung, die sprachliche Strukturen nach individueller Maßgabe auflöst und damit den Sinnzusammenhang behindert oder zerstört.“<sup>30</sup>

Dies kann durch die Zersplitterung geschlossener Aussprüche und durch die Zerlegung in kleine Bestandteile der Sprache (Silben, Laute) erfolgen. Dabei stehen am Ende einzelne Sprachlaute, die nun eine bedeutungstragende Funktion erhalten. Dadurch dass sprachliche Strukturen aufgelöst werden, erfolgt auch eine Abkehr von der ursprünglichen dichterischen Intention. Durch die Zerlegung in

---

29 Gruhn, Wilfried, Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Frankfurt am Main 1978, S. 120.

30 Fecker, Adolf, Sprache und Musik, Systematik der Vokalmusik, S.58.

einzelne Bestandteile wird viel phonetisches Material verwendet und die Werke sind durch „Umwandlung und Zerstückelung“ und „Zusammenschichtung“ geprägt. Solche Manipulation ist in Vokalkompositionen von Boulez, Nono und Ligeti erkennbar.

### **Entsemantisierung**

Durch den Vorgang der Dekomposition und die Zerlegung der Sprache in phonetische Einheiten wird Sprache musikalisiert. Dabei tritt der semantische Aspekt der Sprache immer mehr in den Hintergrund.

Durch den Wegfall der Semantik entsteht immer mehr ein Drang zur Szene. Die Semantik tritt in anderen Bereichen auf, beispielsweise optisch.

In der elektronischen Musik steht häufig die Phonetik im Vordergrund. Dadurch entsteht neues Material, dessen Semantik jedoch auch Bedeutung hat.

Die elektronische Musik bietet neue Möglichkeiten: Sie kann ein Kontinuum erzeugen, beispielsweise bei Klangfarbe und Lautstärke. Häufiges Thema in der elektronischen Musik ist der Übergang von Semantik zu Phonetik und umgekehrt. Dieses Thema trat auch schon früher auf, beispielsweise im gregorianischen Choral und in der Musik des Barock, und ist daher nicht neu. Neu ist jedoch das Problembewusstsein.

Ein starkes Ausdrucksbedürfnis führt bei Orff und Strawinsky zu verbindlichen Betonungsverhältnissen. Musikalische Struktur beruft sich auf Textinhalt und gewinnt Sinn aus musikalisch-energetischer Provenienz. Die Textaussage wird überlagert durch Subsumierung der Einzelheiten.

Neue Ansätze der Sprachkomposition finden sich bei Schönberg, Strawinsky, Busoni, Debussy und Milhaud. Hier ist eine Grenzerweiterung zu klanglichen, lautmalerischen und rhythmischen Phänomenen zu beobachten.

Die Textbehandlung in der Neuen Musik ist in der Literatur angelegt. Gruhn spricht von einer Sprachkrise, in welcher Poesie verschlüsselt oder als Sprachlaut

verabsolutiert wird.<sup>31</sup> Sinn und Klang fallen nicht mehr zusammen.

Sprache wird in Lautbestandteile zerlegt, welche dann variiert, permutiert und entsemantisiert werden. „Die literarischen Intentionen des Surrealismus und Dadaismus bis zur konkreten Poesie begegnen musikalischen Vorstellungen auf der Ebene des Klanges und der Struktur.“<sup>32</sup>

Im musikalischen Bereich fand in der Folge die gleiche textliche Dekomposition statt. Der Text dient dabei nicht mehr der Darstellung, dem Ausdruck oder dem Appell, sondern wird in den musikalischen Prozess einbezogen. „Dabei sind aber noch die Wortsegmente mit einer von dem Text ablösbaren musikalischen Struktur verbunden, wird Text auch als dekomponierter noch vertont und ist die semantische Funktion nicht vollends verschüttet; es geht vielmehr um „das Finden und Wiederfinden der Mitteilungsfähigkeit der Worte, Phoneme, die in der scheinbaren <Aufsplitterung> der Sprache in ihrer Rekomposition im akustischen Raum zu musikalischen Bedeutungsträgern geformt werden.“<sup>33</sup>

Hierbei handelt es sich nicht mehr um Textvertonung, sondern um Sprache, welche komponiert wird.

Diese ist aus der literarischen Lyrik entlehnt. Während der Herrschaft der Nationalsozialisten wurden diese Strömungen der Musik verboten. Nach 1945 fand erneut eine Auseinandersetzung statt, so dass die heutige Haltung als selbstverständlich gilt.

Die traditionelle Vertonung steht der Lautpoesie gegenüber. Das deklamatorische Prinzip des Kunstlieds des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts besteht darin, dass die melodischen und rhythmischen Verhältnisse der Musik der gesprochenen Sprache zu musikalischer Prägnanz verhelfen sollen.

Im Laufe der Jahrhunderte blieben bei der Vertonung von Sprache fünf Normen unangetastet:

1. Vertonung beruht auf vorgefundenem Text
2. die kleinste zu vertonende Einheit ist die Sprachsilbe
3. aus der Silbe wird nur der Vokal benutzt

---

31 Gruhn, Wilfried, Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Frankfurt am Main 1978, S. 131.

32 Gruhn, Wilfried, Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Frankfurt am Main 1978, S. 120.

33 Gruhn, Wilfried, Schriftenreihe zur Musikpädagogik, Frankfurt am Main 1978, S. 134.

4. Sprache wird den melodischen und rhythmischen Codes der Musik unterworfen (dies ist sowohl in der tonalen als auch in der seriellen Musik der Fall)
5. bei der Aufführung wird die Norm des westlichen Kunstgesanges vorausgesetzt<sup>34</sup>

Diese Normen gelten für die Sprachkomposition nicht mehr. Sprachkomposition ist keine Lautpoesie, ist jedoch auch nicht klar von ihr abzugrenzen. Lautpoesie verhält sich zu Sprachkomposition, wie Phonologie zu Phonetik.<sup>35</sup> Sprachkomposition und Phonetik zeichnen sich durch ein unendliches Kontinuum vokaler Klangfarbe aus. Die Abgrenzung zwischen Lautpoesie und Sprachkomposition und Phonologie und Phonetik kann durch die klangliche Differenzierung erfolgen.

Klüppelholz charakterisiert Sprachkomposition durch die folgenden Punkte:

1. sie beinhaltet sämtliche sprachliche und nichtsprachliche vokale Äußerungen
2. falls ein vorliegender Text verwendet wird, wird dieser dekomponiert
3. kleinste Einheit ist der Einzellaute
4. Vokale und Konsonanten sind gleichberechtigt
5. nichtsprachliche Lautäußerungen sind ebenfalls gleichberechtigt
6. nicht alles muss in musikalische Codes transformiert werden, kann aber sprachliche Semantik kann ersetzt werden durch expressive Ebene der Sprache (werkimmanente Kunstsprache)
7. gehört nicht zur Tradition der Literatur, wie Lautpoesie, sondern ist Teil der Tradition komponierter Musik

---

34 Vgl. Klüppelholz, Werner, Cd Kommentar: Singen, Sprechen, Röcheln, in: Sprachkomposition in Deutschland von 1950 bis 2000.

35 Vgl. Klüppelholz, Werner, Cd Kommentar: Singen, Sprechen, Röcheln

## 2.2. Historischer Rückblick auf Futurismus, Dadaismus und Lettrismus

### Futurismus

#### Italienischer Futurismus

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht in Italien eine Gruppe um Filippo Tommaso Marinetti, die ihr Schaffen als „futuristisch“ bezeichneten. Zu diesen sogenannten italienischen Futuristen gehören unter anderem Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Fortunato Depero und Fausto Tommaso. Ihre Ziele stellen sie in den Manifesten „Die futuristische Literatur“ und „Supplement zum technischen Manifest der futuristischen Literatur“ vor, die 1912 und 1913 in der Berliner Zeitschrift „Der Sturm“ erscheinen. Eine neue avancierte Form der Lautmalerei sollte die Wirklichkeit der Industrielwelt wiedergeben, die Filippo Tommaso Marinetti als die „kataklysmischen Geräusche und Töne des modernen Lebens“<sup>36</sup> bezeichnet. Janke hebt hervor, dass dieses wichtiger war als die Arbeit mit begrifflosen Lauten an sich als Selbstzweck. Aus diesem Grund behauptet Rosenberg, dass die Futuristen

„weit eher Präsentisten zu nennen wären, denn was sie als neu und zukünftig priesen, war bereits präsent und die Glorifizierung des bestehenden ihr Ziel. Auf Veränderung waren sie nicht aus, die Zukunft bedeutete ihnen kaum mehr als Bestätigung oder bestenfalls Steigerung des Gegenwärtigen.“<sup>37</sup>

Rühm geht nicht so weit, stellt jedoch auch fest, dass Marinetti „in seinen theoretischen Manifesten [...] freilich radikaler avantgardistische Thesen aufstellte, als er in seiner eigenen Dichtung einlöste.“<sup>38</sup> Rühm untersucht die tatsächliche Umsetzung der Ideen und stellt fest, dass es keine Lyrik gibt, die auf die Verwendung von Begriffen rigoros verzichtet. Die eingeblandeten Lautpassagen gehen nicht über lautmalerische Darstellung von Schlacht-, Motoren- oder Naturgeräuschen hinaus. Dennoch lässt sich nach Rühm der große

---

<sup>36</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, in: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Köln 2001, S. 209.

<sup>37</sup> Rosenberg, Wolf, *Phonetische Dichtung und Sprachkomposition- Aspekte des russischen Futurismus* in: *Der musikalische Futurismus Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1976, S. 54f.

<sup>38</sup> Rühm, Gerhard, *Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung*, in: *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Köln 2001, S. 230.

Einfluss auf die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem in Deutschland und Russland nicht leugnen. Rühm vermutet, dass möglicherweise der italienische Futurismus als der „zündende Funke für Theorie und Praxis der expressionistischen „Wortkunst“<sup>39</sup> wirkte.

Eine spezielle Art des Futurismus ist der Bruitismus. Am 13. März 1913 erscheint in Mailand das sogenannte Manifest der Geräuschkunst, der Text „L'arte dei rumori“ von Luigi Russolo. Darin findet sich auch zum Beispiel ein Kapitel „Die Geräusche der Sprache“, womit die Konsonanten gemeint sind. Russolo unterscheidet sechs Geräuschfamilien, die zum Teil auch Geräusche beinhalten, die mit dem Sprechvorgang oder allgemein einer menschlichen Lautäußerung zu tun haben. Die sechste dieser Familien benennt er sogar als „Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreie, Stöhnen, Kreischen, Heulen, Lachen, Röcheln, Schluchzen, Schnauben“<sup>40</sup>. Damit geht er über die Leistung der Gruppe um Marinetti hinaus. Das Geräusch wird Material für die Kunst.

### **Russischer Futurismus**

1913 werden in der Sammelpublikation „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ erstmals Thesen zur Lautdichtung von russischen Künstlern veröffentlicht. Die wichtigsten Autoren sind Aleksej Krutschonjch, Velimir Chlebnikov, Wladimir Majakowskij und David Burljuk.<sup>41</sup> Laut Rühm vollziehen sie „den entscheidenden Schritt von unbegreiflicher Pseudosprache zu totaler Emanzipation der Sprachlaute.“<sup>42</sup> Für Rosenberg hat die „phonetische Poesie“ oder „poésie concrète“ ihren Ursprung im russischen Futurismus. Wie für die italienischen Futuristen bildet auch für sie die Kritik an der Abgenutztheit und lautlichen Erstarrung der Alltagssprache den Ausgangspunkt. Im Laufe ihres Schaffens kommen sie jedoch zu radikaleren Konsequenzen als die Italiener oder Dadaisten. Zunächst suchten sie nach mehrdeutigen Wortklängen. Krutschonjch bezeichnet dieses als „Zaum-Sprache“, für die Chlebnikov ein Wörterbuch

---

<sup>39</sup> Rühm, Gerhard, *zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung*, S. 230.

<sup>40</sup> Lentz, Michael, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, in: Stimme, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz 2003, S.71.

<sup>41</sup> Rühm, Gerhard, *zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung*, S. 230.



zusammenstellt. Die darin enthaltenen Übersetzungen sind bewusst nicht eindeutig. Ziel dieser von Chlebnikov auch „Übersinnsprache“ genannten Kommunikationsform soll sein, mehr als die normale Sprache auszudrücken und ein größeres Assoziationsfeld als diese zu erschließen. Der Stimmungsträger ist dabei der Anlaut. Krutschonych geht jedoch noch darüber hinaus: Er schafft reine Lautgedichte, in denen keine einzige Lautbildung mehr an ein geläufiges Wort erinnert und Poeme, die nur noch aus kurzen Reihungen einzelner Phoneme bestehen. Er weist auch als erster auf einen Zusammenhang von Lautdichtung und Glossolalie hin. Glossolalie erklärt Rühm als „in ekstatischem Zustand hervorgebrachte, asemantische lautäusserungen, die von den inspirierten Gemeindemitgliedern intuitiv verstanden werden.“<sup>43</sup> Für Krutschonych ist das die „Weltallsprache“; für ihn ist dabei „ein echter Ausdruck einer aufgerührten Seele vorhanden – religiöse Ekstase.“<sup>44</sup>

Rosenberg weist darauf hin, dass „eines der größten Verdienste des russischen Futurismus wie auch des Dada (ist), zum ersten Mal den Blick auf die formalen Aspekte von Kunst und damit auch von Nachrichtenübermittlung geöffnet zu haben“<sup>45</sup>. Die kritische Formanalyse macht hellhörig für ideologische Verschleierung und laut Rosenberg kann Formalismus zur Enthüllung der Wirklichkeit beitragen.

## **Dadaismus**

Die Dadaisten, vor allem Hugo Ball, waren die ersten, die Lautdichtung als eine eigene Gattung proklamierten. Die Entwicklung innerhalb ihrer Gruppe soll an Hand von drei Personen vorgestellt werden.

Hugo Ball wendet sich einer vom Laut bestimmten Dichtung weniger aus Interesse an autonomen Lautstrukturen zu, sondern aus einer Kritik an einer „verdorbenen und unmöglich gewordenen Sprache“<sup>46</sup>. Für die Kunst soll eine

---

<sup>42</sup> Rühm, Gerhard, *zur geschichte und typologie der lautdichtung*, S. 230.

<sup>43</sup> Rühm, Gerhard, *zur geschichte und typologie der lautdichtung*, S. 231f.

<sup>44</sup> Rühm, Gerhard, *zur geschichte und typologie der lautdichtung*, S. 232.

<sup>45</sup> Rosenberg, Wolf, *Phonetische Dichtung und Sprachkomposition- Aspekte des russischen Futurismus*, S. 63.

<sup>46</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, S. 210.

neue, nicht fremdbestimmte Sprache genutzt werden. Er fordert, dass Dichter keine Sätze oder Satzteile, nicht einmal Wörter benutzen sollten, die schon einmal verwendet worden sind. Sie sollen sich ihre Sprache selbst erschaffen. Rühm betont, dass Ball zur Lautdichtung nicht aus „einem radikal ästhetischen materialdenken“<sup>47</sup>, sondern „vielmehr aus einer mystischen weltanschauung“<sup>48</sup> heraus gelangt. Ball bezeichnet seine „vom Laut bestimmten Dichtungen als „Verse ohne Worte“<sup>49</sup>. In seiner Lyrik bricht er jedoch nicht grundsätzlich mit der traditionellen Sprache. Die Lautgedichte haben zwar vordergründig keinen Sinn, wecken jedoch laut Janke und auch Rühm Assoziationen. Diese werden von Ball selbst durch die Wahl des Titels, aber auch durch die Art der Zusammenstellung der Laute und die dadurch entstehenden Anklänge an herkömmliche Wortbedeutungen gesteuert. Nach Rühm bleibt Gegenständliches erahnbar, die Grundstimmung wird lautlich umspielt. Janke stellt fest, dass Balls neues Konzept „Imaginationsfelder (eröffnet), die nicht länger objektivierbar sind.“<sup>50</sup>

Raoul Hausmanns erste Lautgedichte entstehen 1918. Für Janke kann erst er als

„eigentlicher Begründer einer Lautdichtung, die nicht mehr auf einer traditionellen Klangmalerei basiert, die sich nicht mehr wohlklingender Pseudowörter und traditioneller lyrischer Formen bedient, die nicht mehr den Entwurf einer wie immer gestalteten Kunstsprache oder einer neuen gereinigten Sprache darstellt, [...] angesehen werden.“<sup>51</sup>

Sein Ziel ist die Wiedergewinnung des Reichtums der Laute an Klängen und Ausdruckswerten. Dafür verwendet er nicht mehr den Laut als semantische Einheit, sondern als autonomes Material. Im Laufe der Zeit erweitert er dieses Material, indem er die „umfassende, emotional bestimmte Artikulationsgestik, die auch nichtsprachliche menschliche Laute wie Husten, Niesen, lachen, Räuspern, Stöhnen etc. miteinschließt“<sup>52</sup>, immer mehr hinzunimmt. Er ist der erste, der bewusst alle Nuancen der Sprechstimme, wie ihre Tonlagen und Tempi, den Stimmklang selbst und auch die mit einem bestimmten Affekt geladenen

---

<sup>47</sup> Rühm, Gerhard, *zur geschichte und typologie der lautdichtung*, S. 226.

<sup>48</sup> Rühm, Gerhard, *zur geschichte und typologie der lautdichtung*, S. 226.

<sup>49</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, S. 210.

<sup>50</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, S. 210.

<sup>51</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, S. 210.

Sprachgesten, einsetzt. Durch diese Entwicklung kann die Niederschrift seiner Lautgedichte nur noch einen unvollständigen Eindruck vermitteln. Das Hören wird immer wichtiger. Raoul Hausmann stellt nicht mehr den repräsentierenden Charakter von Sprache in den Mittelpunkt, sondern ausgehend von reinen Buchstabenfolgen die semantisch funktionslosen Phoneme. Entsprechend werden auch die traditionellen grammatikalischen und syntaktischen Strukturen nicht mehr anerkannt. Damit hat sich Hausmann deutlich von Ball entfernt.

Noch einen Schritt weiter geht Kurt Schwitters. Er ist der erste, der die von Hausmann eröffnete neue Fülle an Materialien nach musikalischen Kompositionsprinzipien organisiert. Damit stellt er bewusst eine Verbindung von Musik und Sprache her. Die Laute behandelt er wie musikalische Materialien. Die Sonate in Urlauten soll im folgenden Teil genauer analysiert werden.

### **Lettrismus**

Der Lettrismus wird 1946 von Isidore Isou in Paris begründet. Im Oktober 1947 erscheint in der Zeitschrift „Fontaine“ seine programmatische Schrift „Was ist Lettrismus? Lettristische Bilanz“. Anknüpfend an den Futurismus und den Dadaismus versteht er darunter eine „alle Kunstsparten einschließlich Tanz und Architektur sowie verschiedene Wissenschaften erneuernde Bewegung von internationaler Geltung.“<sup>53</sup> In dem programmatischen Text definiert er den akustischen Lettrismus folgendermaßen:

„Der Lettrismus ist diejenige Kunst, die die Materie der vereinfachten und nur sie selbst gewordenen Buchstaben annimmt (zu den poetischen und musikalischen Elementen hinzukommend oder diese ganz ersetzend) und die über die Buchstaben hinausgeht, um aus ihrem Ganzen zusammenhängende Werke zu formen. Die zentrale Idee des Namens Lettrismus ist, dass es keinen Gedanken gibt, der nicht Buchstabe (Lettre) ist oder werden könnte.“<sup>54</sup>

Diese Definition erfährt 1954 eine Einengung und Spezifizierung durch Maurice Lemaître. Er betont, dass das gesamte Material des Lettrismus, also alle verwendeten Klangpartikel, nur durch den Menschen und nicht durch Maschinen

---

<sup>52</sup> Janke, Pia, *Lautdichtung und Sprachmusik*, S. 211.

<sup>53</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.76.

<sup>54</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.76.

hervorgebracht werden kann. Die Laute müssen nicht oral, aber allgemein vom Menschen produzierbar sein. Zu diesen Lauten bilden die Partikel aller Sprachen und Dialekte, die Konsonanten, Vokale und Diphtonge, einen Teil des zur Verfügung stehenden Materials. Darüber hinaus können auch neue Buchstaben oder Laute erfunden werden. Alle Arten von Buchstaben oder Lauten können mit einer Intensität, einer Amplitude, und einer bestimmten Klangfarbe, die durch die besonderen Eigenschaften der Stimme hervorgerufen wird, versehen werden. Damit werden die vom Lettrismus verwendeten Buchstaben oder Laute den musikalischen Noten ähnlich, hebt Lemaître hervor.

Nach Rühm besteht die Sprache im allgemeinen neben den Wörtern, den Begriffen, aus dem Lautbestand, dem Stimmklang, der Artikulation, dem Ausdruck und dem Gestus, die ein „intuitives“ Verständnis ermöglichen. Dazu kommen Stimm-, Atem- und Mundgeräusche wie Husten, Räuspern, Gicksen, Schlucken oder Keuchen.

Auch Isou war sich dessen bewusst und fügte deshalb dem normalen Alphabet noch 19 lettristische Zeichen hinzu. Griechische Buchstaben stehen dabei für bestimmte Geräuschaktionen. Im Laufe der Jahre wurden die Anzahl dieser zusätzlichen Zeichen auf 161 erweitert und 1971 als lettristisches „Lexique des lettres nouvelles“ von Maurice Lemaître, François Dufrêne, Roland Sabatier, Jean-Paul Curtay und Jean-Bernard Arkitu veröffentlicht. Lentz stellt jedoch fest, dass diese Aufzählung und Festlegung im Grunde schon wieder die Vielfalt einschränkt.

Gil Joseph Wolman griff die Idee auf und erweiterte sie bereits 1950. Er zerstörte den Buchstaben, indem er den Vokal vom Konsonant löste und den Vokal nur noch einzeln verwendete. In den folgenden Jahren entfernte er sich noch stärker von Isou, indem er sich dem Ultra-Lettrismus zuwendete.

### **Ultra-Lettrismus**

Der Ultra-Lettrismus wurde 1953 durch François Dufrêne mit seinem spontan artikuliertes Stück „Crhythmes“ begründet. Er verwendet dafür als erster Lautpoet das Tonband. Im Folgenden ermöglicht ihm und anderen erstmals Eingriffe in die Linearität von Schrift und Stimme. Dieses kann durch Schnitte oder Überlagerung

verschiedener Signale bzw. Spuren, Bandgeschwindigkeitsmanipulationen, Einsatz von Stereo-Panoramaeffekten, Echo und Rückwärtslaufenlassen des Tonbandes geschehen.

Der Ultra-Lettrismus zeichnet sich durch seine Konzentration auf die „artikulatorische Prozesshaftigkeit, die organisch-genetischen Produktionsvorgänge mittels der Sprechorgane und Artikulatoren“<sup>55</sup> aus. Das Interesse liegt bei dem spontanen Artikulieren eines einzelnen Sprechers, dass als „cri automatique“ bezeichnet wird. Dieses kann entweder live geschehen, dabei auch vom Tonband festgehalten, oder direkt auf das Tonband notiert werden. Die Steuerung erfolgt dabei zum Beispiel durch mnemotechnisch reproduzierte Artikulationsmuster, durch Bewusstwerdung der kinästhetischen Rückkopplung der Sprachorgane oder der auditiven Rückkopplung (Selbstaffizierung). Lentz beschreibt das so:

„Mit ihrem extensiven Spiel mit (emotionsbesetzten) nonverbal-paralinguistischen Signalen (z. B. Schnalzen, Räuspern, Husten, Schluchzen, Wimmern, Stöhnen, Lachen, Lallen, Hecheln, Gurgeln, Kreischen), ihren „unartikulierten“ Schreien und Atemsequenzen bis hin zum Schnarchen und zu Speichelgeräuschen erprobten sie die physisch-existenziellen Voraussetzungen von Artikulationen.“<sup>56</sup>

Bei den Donaueschinger Musiktagen stellt Lentz 2002 einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Lautpoesie und –musik durch den Ultra-Lettrismus fest. Folgende Punkte erscheinen ihm dabei als besonders wichtig:

Dadurch dass die Aktionen mit der Stimme nun nicht mehr schriftlich notiert, sondern akustisch auf Tonband festgehalten werden, findet eine Entgrenzung des Repertoires statt. Die 161 Zeichen werden überwunden. Das Material ist jetzt stattdessen das „total sound-producing potential of man“<sup>57</sup>.

Die Partitur wird nicht mehr vorgefertigt, sondern das spontane Artikulieren mit seinen bereits erläuterten Steuerungsmöglichkeiten steht im Vordergrund. Ziel ist die „Demonstration von Sprachwerdung als phonetische Dekomposition“<sup>58</sup>.

Isous Vorgabe wird erweitert, indem das Tonband miteinbezogen wird. Dabei ist

---

<sup>55</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.79.

<sup>56</sup> Ebda.

<sup>57</sup> Lentz, Micheal, Sprechen macht die Musik. Ein Ausflug in Grenzbereiche, URL:<[www.swr.de/imperia/md/content/swr2/donaueschingen/2002/5.rtf](http://www.swr.de/imperia/md/content/swr2/donaueschingen/2002/5.rtf)>, S. 5.

eine Zunahme der Komplexität der Verwendung seiner Möglichkeiten zu beobachten. Zudem wird auch Vorgefertigtes oder Heterogenes wie zum Beispiel Musik mit einbezogen.

### **Lautpoesie / Lautmusik**

Während der dargestellten Entwicklung haben sich die Grenzen von Sprach- und Musikkomposition immer stärker verwischt. Lautgedicht und Vokalkomposition näherten sich immer stärker einander an.

Zum einen geschieht das auf der Ebene der Materialien. Das Lautgedicht verzichtet auf das Wort als Bedeutungsträger. Die semantische Ebene ist nicht mehr vorrangig wichtig, stattdessen interessiert vor allem der Aspekt des akustischen Phänomens. Lautäußerungen werden im Hinblick auf ihre Parameter untersucht und verarbeitet. Diese Parameter sind denen der Musik ähnlich: Tonhöhe, Klangfarbe, Dynamik, Dichte oder Struktur, Zeitbedingtheit oder Dauer, hervorgerufen durch Tempo und rhythmische Gliederung einschließlich Pausengestaltung, und Räumlichkeit (Entfernungseindruck, Raumklang, Position im Stereoraum) spielen eine Rolle.

Auch in der Hervorbringung dieser Materialien nähert sich die Lautpoesie der Musik an. Die stimmlichen Gegebenheiten, schließlich sogar der ganze Körper, bilden das Instrument. In der Musik, wie zum Beispiel der *musique concrète*, werden ebenfalls nicht mehr nur die traditionellen Musikinstrumente zur Klangerzeugung verwendet.

Seit Kurt Schwitters greifen Lautpoeten auf musikalische Verarbeitungsweisen für Sprache zurück. Die oben beschriebenen auditiven Parameter werden kompositorisch gestaltet. Es findet eine „quasianalytische Komposition verschiedener Merkmalschichten der Stimme“<sup>59</sup> statt. Die Sprache kann elektronisch verarbeitet werden, wie es François Dufrêne 1953 zum ersten Mal tat. Dadurch entstehen synthetische Vokalkompositionen. Musikalische Mittel werden dabei „zur Erzeugung relevanter Figur-Grund-Kontraste“<sup>60</sup> verwendet.

---

<sup>58</sup> Lentz, Micheal, Sprechen macht die Musik, S. 6.

<sup>59</sup> Lentz, Micheal, Sprechen macht die Musik, S. 2.

<sup>60</sup> Lentz, Micheal, Sprechen macht die Musik, S. 9.

„Durch die Benutzung von Tonbandmaschinen und überhaupt elektroakustischer Mittel dringt die Lautpoesie ins Gebiet der Musik vor, die dieselben Praktiken in Anspruch nimmt“<sup>61</sup>, wie Bernard Heidsieck feststellt.

Er vertritt die Ansicht, dass jeder Schaffende sein Werk so bezeichnen kann, wie er es möchte. Für den Schaffensprozess an sich spielt die Bezeichnung keine eigentliche Rolle. So spricht Riedl zum Beispiel bei seinen akustischen Lautgedichten von „Lautmusik“ und „Musiksprechen“,<sup>62</sup> François Dufrêne von „Musique concrète vocale“<sup>63</sup> und Dieter Schnebel von „Phonetischer Musik“<sup>64</sup>. Eimert und Humpert stellen in ihrem Lexikon der elektronischen Musik fest: „Als imaginäre Sprache sind sie (die Lautgedichte, W.L.) vorwiegend fürs Hören bestimmt und erschließen beim Sprechen neue, auch musikalisch auswertbare Klangbedeutungen.“<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.90.

<sup>62</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.89.

<sup>63</sup> Lentz, Micheal, *Soundbox. Die Stimmen der Lautpoesie*, S.90.

<sup>64</sup> Ebda.

<sup>65</sup> Eimert, Herbert/Humpert, H.H., *Lautgedicht*, in: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg 1973, S. 183f.

### 2.3. Kurt Schwitters: „Sonate in Urlauten“

Kurt Schwitters orientierte sich insbesondere im Zusammenhang mit der „Sonate in Urlauten“ oder „Die Ursonate“ (1922-1932), einem phonetischen Lautgedicht, in freier Weise an den musikalischen Gestaltungsprinzipien „Wiederholung“ und „Variation“ und in strenger Weise an der musikalischen Großform Sonate. So unterteilte er das Stück in vier Sätze: Eine Einleitung, ein Rondo im ersten Satz, ein Largo im zweiten Satz, Scherzo – Trio – Scherzo im dritten Satz und Presto – Ablösung – Kadenz – Schluss im vierten Satz. Das Stück hat eine Gesamtdauer von ca. 42 Minuten. Der Text des ungewöhnlich langen Gedichts basiert im Wesentlichen auf Variationen verschiedener Lautkombination: „fümmes bö wö tää zää Uu pögiff kwiiee...“ Zu den Ausgangsmaterialien der Komposition erklärt Schwitters:

„[...] (Das) Hauptthema ist teilweise entlehnt einem Gedicht von Raoul Hausmann, das sich so schrieb:

FMSBWTCU

PGGF

MÜ

und ursprünglich nur, so viel ich weiß, eine Druckprobe für die Auswahl von Typen war. Hausmann hat es mit außerordentlicher Phantasie als Vortrag gestaltet, und da er Böhme ist, etwa folgendermaßen ausgesprochen:

fümms bö wö tää zää uu

pögiff

mü

Auch das >Kwiiee< aus dem ersten Thema des ersten Satzes stammt von dem Hausmann'schen

QIE.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Schwitters, Kurt, Die Ursonate Sonate in Urlauten, URL: <<http://www.kurt-schwitters.org/n,750017,2250048,1.html>>, 06.06.07



## Lautstruktur

Im ersten Satz macht Schwitters das Material mit den Gestaltungsprinzipien „Wiederholung“ und „Variation“ schon deutlich. Durch „Li Ee“ und „mpiff“ im zweiten Thema wird das erste Thema „Kwii Ee“ und „pögiff“ klanglich imitiert. Im dritten Thema: die Lautkette „rinnzkrmmüü.“ wird durch Weglassen, gleichsam Wegfiltern mehrerer Laute von dem Segment „Rinnzekete bee bee nnz krr müü? abgebaut. Und die Segmente „rakete bee bee,“ werden auch von „Rinnzekete bee bee nnz krr müü?“ durch Vertauschen der Vokale variiert. Das vierte Thema Rrumppff tillff toooo?“ ist vom zweiten Thema „mpiff tillff too,“ durch Weglassen der Anfangslaute variiert.

### Beispiel 1:

#### Einleitung:

Fümms bö wö tää zää Uu,  
pögiff,  
kwii Ee.

Oooooooooooooooooooooooooooooo,  
dll rrrrr beeeee bö  
dll rrrrr beeeee bö fümms bö,  
rrrrr beeeee bö fümms bö wö,  
beeeee bö fümms bö wö tää,  
bö fümms bö wö tää zää,  
fümms bö wö tää zää Uu:

#### Thema 1:

Fümms bö wö tää zää Uu,

#### Thema 2:

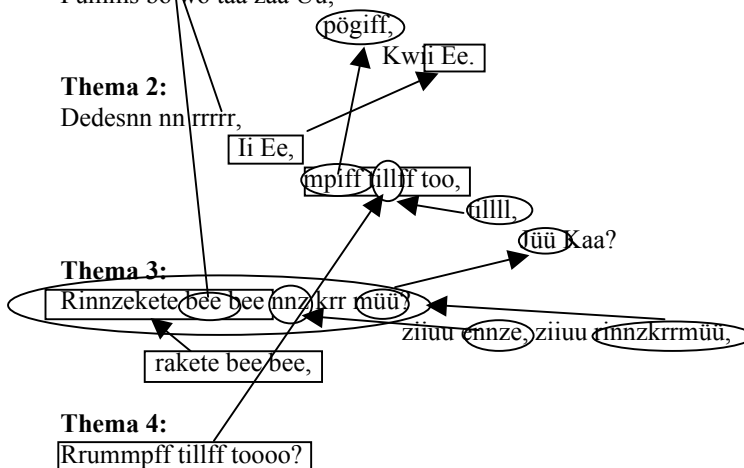
Dedesnn nn rrrrr,

#### Thema 3:

Rinnzekete, bee bee (nnz krr müü)

#### Thema 4:

Rrumppff tillff toooo?



## Musikalische Tendenz

Kurt Schwitters hat versucht, dass sich beide Systeme gleichzeitig und gleichberechtigt anhören, das sprachlich-artikulatorische wie das musikalisch-strukturelle. In seiner Ursonate werden Sprachlaute als Material zur Komposition ähnlich wie in der Musik primär aufgrund auditiver Qualitäten eingesetzt, also: Tonhöhe, Klangfarbe, Rhythmus, Lautstärke und Tempo.

## Klangfarbe bei der Lautkette:

Die Lautkette der Verklanglichung weist klangliche Charakteristika auf, die zwar unterschiedlich sind, doch gemeinsame Intentionen verfolgen. Einige Anmerkungen zur Funktion der Laute sind Gegenstand der nachstehenden Ausführungen.

Im Stück werden die Konsonanten gedehnt und gekoppelt, z.B. „Rrumpff tillff [...]“. Das längere Schnarren „rrrrrrrr“ hat auch die Auswirkung auf die Veränderung der Klangfarbe, welche einer Amplitudemodulation entspricht.

Die Vokale werden teilweise auch gedehnt und gekoppelt, z.B. „Ooooooooooooooooooooo“, „Kwii Ee“ oder „ziuu ennze“.

Außerdem werden die selben Vokale mit unterschiedlichen Konsonanten kombiniert, wodurch die Umgebung mit Klangfarbe gefärbt wird: „Fümms bö wö tää zää Uu,“.

Durch konsonantische und vokalische Koppelung, die normalsprachlich, normalphonetisch nicht vorkommt, und die dadurch der akustischen Verständlichkeit der Sprache widerspricht, wird die Klangfarbeveränderung der Lautkette in den Vordergrund gebracht.

„konsonanten sind tonlos. sollen sie tonvoll sein, muss der den ton gebende vokal hinzugefügt werden. beispiele: *b, be, bö, bee*. aufeinanderfolgende *b p d t g k z* sind einzeln zu sprechen, also: *bbb* wie drei einzelne *b*. aufeinanderfolgende *f h l j m n r s w sch* sind nicht einzeln zu sprechen, sondern gedehnt, *rrr* ist ein längeres Schnarren als *r*.“<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Schwitters, Kurt, *Erklärungen zu meiner Ursonate*, in: Das Literarische Werk Band 1, hrsg. von Friedhelm Lach, Köln 1973, S.313.

## Klangfarbe in der Phrase

Die klangfarbliche Eigenschaft der Konsonanten wurde gezielt als Parameter mitkomponiert, z.B. macht er in den ersten zwei Themen auf den explosiven Charakter aufmerksam.

Beispiel 2:

Fümms **h**ö wö **t**ää **z**ää Uu,

**p**ögiff,

**K**wii Ee.

**D**edesnn nn rrrrr,

li Ee,

**m**piff **t**illff **t**oo,

**t**illlll,

Jüü **K**aa?

Die „Ursonate“ ist nicht mit normaler Sprache gebaut, sondern die Bedeutungsdimensionen pragmatischer Kommunikation der Sprache wurde aufgelöst, sie hat keinen normalen Satzbau, trotzdem benutzte Schwitters einige Zeichen, die auch in der Musik verwendet werden, um Rhythmus zu verdeutlichen und zugleich um unterschiedliche Klangfarben zu erzeugen.

„Also auch (Die Satzzeichen) , . ; ! ? : sind nur als Klangfarbe zu lesen.“<sup>68</sup>

## Rhythmus

„es ist in rhythmus in stark und schwach, laut und leise, gedrängt und weit usw. [...] ich mache nur beim ersten satz aufmerksam [...] auf den streng militärischen rhythmus des dritten themas,[...]“<sup>69</sup>

Schwitters spricht von „streng militärischen“ Rhythmen des dritten Themas, die durch die assoziative Wirkung der Lautkette unterstützt werden, welche nur als Ausnahme z.B. das Wort „Rakete“ im Stück vorkommen.

Beispiel 3:

Rinnzekete bee bee nnz krr müü?

---

<sup>68</sup> Schwitters, Kurt, *Erklärungen zu meiner Ursonate*, S.313.

<sup>69</sup> Schwitters, Kurt, *Erklärungen zu meiner Ursonate*, S.312.

ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,

rakete bee bee,

In der „Ursonate“ können grob zwei Arten von Rhythmus unterschieden werden: „frei“ und „streng“. Bei freiem Rhythmus werden Absätze und Satzzeichen wie in der Sprache verwendet, bei strengem Rhythmus Taktstriche oder Bezeichnung des Taktes durch entsprechende Einteilung des Schriftraumes in gleich große Raumabschnitte, aber keine Satzzeichen. Er fasste seine rhythmischen Vorstellungen auch im Rahmen des gängigen Notensystems zusammen:

”Natürlich ist in der Schrift nur eine sehr lückenhafte Angabe der gesprochenen Sonate zu geben. Wie bei jeder Notenschrift sind viele Auslegungen möglich. [...] Schrift wie Noten ist auch möglich, wenn Tempo taktmäßig ist, z.B.:

$$\begin{array}{c} \frac{4}{4} \mid \frac{\text{Oo}}{1} \mid \frac{\text{bee bee}}{4} \frac{\text{bee bee}}{4} \frac{\text{bee}}{8} \frac{3}{8} \mid \frac{\text{Oo}}{1} \mid \frac{\text{zee zee}}{4} \frac{\text{zee zee}}{4} \frac{\text{zee}}{8} \frac{3}{8} \mid \\ \frac{\text{Oo}}{1} \mid \frac{\text{enn}}{8} \frac{\text{ze}}{8} \frac{1}{4} \frac{\text{enn}}{8} \frac{\text{ze}}{8} \frac{1}{4} \mid \frac{\text{Oo}}{1} \mid \dots \\ \text{(leise, gleichmäßig)} \end{array}$$

Dieses wäre eine andere, nicht sinnfällige Schreibweise des zweiten Satzes. Bei freiem Takt können eventuell zur Anregung der Phantasie auch Taktstriche verwendet werden. Alle Zahlen dienen nur zur Angabe von Taktzeiten. Zahlen, Striche und alles Eingeklammerte sind nicht zu lesen. <sup>70</sup>

## Tonhöhe

Bei seiner originalen Performance hört man sehr deutlich, dass die ganze Sonate mit differenzierter Tonhöhe vorgetragen wird. Besonders in Bezug auf den zweiten Satz weist er daraufhin ihn „gleichmäßig vorzutragen. Der Takt ist genau 4/4 und jede folgende Reihe ist um einen folgenden Viertelton tiefer zu sprechen, also muss entsprechend hoch begonnen werden.“<sup>71</sup> Obwohl nicht die ganze Sonate systematisch mit der Tonhöheskala gebaut ist, haben Tonhöhenveränderung und zugleich Klangfarbenveränderung Konsequenzen.

Schwitters Ursonate, eine Lautdichtung, die versucht, Sprache und Musik miteinander zu verschränken. Eine phonetische Urzelle, die auf Raoul Hausmann

---

<sup>70</sup> Schwitters, Kurt, Die Ursonate Sonate in Urlauten, URL: <<http://www.kurt-schwitters.org/n,750017,2250048,1.html>>, 06.06.07

<sup>71</sup> Schwitters, Kurt, *Erklärungen zu meiner Ursonate*, S.227.

zurückgeht, diente Schwitters dabei als lautliches Ausgangsmaterial, das in Sonatenform verarbeitet wurde. Das Lautmaterial wurde nach kompositorischen Prinzipien gestaltet, Motive, Themen, rhythmische Elemente bildeten sich heraus, die unterschiedlichen Klangfarben der Phoneme ermöglichten Entsprechungen und Kontraste. Erfuhr diese streng durchstrukturierte Lautdichtung heftig Kritik - so feststellte man einen Widerspruch zwischen den emanzipierten Sprachlauten und der veralteten Form der Sonate (Manfred Peters)<sup>72</sup>, oder aber man erkannte in der Versöhnung von Sprache und Musik zugleich die Parodie von beiden (Helmut Heißenbüttel)<sup>73</sup> -, so ist Schwitters' Ursonate doch als wichtige Unternehmung, Sprachliches musikalisch zu fassen und zu betrachten.

---

<sup>72</sup> Peters, Manfred, *Die misslungene Rettung der Sonate. Kurt Schwitters' Ursonate als neue Vokalmusik*, in: *Musica* 31 (1977), S. 220.

<sup>73</sup> Heißenbüttel, Helmut, *Versuch über die Lautsonate von Kurt Schwitters*, Mainz 1983, S. 15.