

Michael Lentz Was das Ohr uns sagt. Die Stimmen der Stimme der Poesie

DIES ALLES

Lies es, lad
es als Leid,
lad es leis
als Diesel,
als Leides
Seil lad es,
dieses All,
als Seidel.

Lasse Leid
als des Eil-
Alls Siede-
Diele, lass
es. All-Eids
Seide, Alls
Edel-Sisal,
edles Sial,
las es leid
dieses all?

Sei Dalles,
esse dalli,
da les leis

alles dies

las eil des
Dali's Esel,
des Ei-Alls
AsselLied

Sie haben es sicherlich erkannt: Das war ein Anagramm. Und noch sicherer werden Sie erkannt haben, dass die Ausgangszeile dieses Anagramms von Robert Walser stammt, dem Solitär. Zwei Worte nämlich und zwar aus dem immer wieder neu zu lesenden, tieftraurig lebensrettenden Roman *Der Räuber*. Allein für diesen Roman hätte eine Zürcher *Hauptstraße* nach ihm, nach Robert Walser benannt werden müssen. Statt dessen drückt man sich immer in diesem Gässchen um dieses Gässchen herum. Und bevor man es gefunden hat, nachdem man es suchte, und weil man es nicht fand, hat man ja danach gefragt: „Wo ist denn bitteschön jetzt dieses Robert-Walser-Gässchen“, man bekommt es gewiesen, schreitet es ab und bevor das Bewusstsein schaltet, *das war es*, ist man schon wieder draußen. Wo waren wir stehen geblieben? *Der Räuber*. Zwei Worte. Anagramm. Richtig. Die Worte Robert Walsers lauten: „Dies alles“. Wenn ich diese Worte höre, denke ich nicht mehr, „Dies alles ist nicht wichtig“ oder noch schlimmer, „Dies alles ist nicht weiter wichtig“, denn viel weiter geht die Robert-Walser-Gasse ja leider wirklich nicht, wenn ich „Dies alles“ höre, denke ich Robert Walser.

Sie wollten etwas über die Stimme hören. Sie hören etwas über die innere Stimme. Die innere Stimme redet immer mit. Sie lesen ein Buch und fragen nach der Stimme, die da spricht, in diesem Buch. Ist das aber nicht, als wenn man nach der Stimme in einem Stummfilm fragen würde. Die Frage nach der Stimme eines Romans ist eine metaphorische Frage. Es ist eine Frage nach der Stimmung, der Konsistenz, dem Erzähler, dem Ich, letztlich eine Frage nach dem Leser selbst. Eine Frage nach dem Ursprung ist es, eine Sehnsuchtsfrage. Wir vermeinen, diese Stimme vernehmen zu können, wissen aber nicht genau ihren Ort zu lokalisieren. Wo ist diese Stimme? In uns. Genügt uns das als Antwort? Würde es uns genügen, würden wir kein Buch mehr lesen. Tritt dann die Stimme als Physis in Erscheinung, fragen wir, was ist diese Stimme. Was unterscheidet diese Stimme von anderen? Was transportiert diese Stimme? Was erzählt sie?

Die Stimme ist eine Handschrift. Die Handschrift ist eine Biografie. Das sagt sich so leicht. „Identität ist variierte Wiederholung“, sagt der lautende und bildsprechende Dichter Franz Mon. Stimme und Handschrift sind Bewegungen, die nie identisch wiederholt werden können. Das ist das Differential zur Maschine. Und das ist gut so. Papier ist geduldig, sagt der Volksmund. Weil es als Trägermaterial indifferent ist. Die Stimme ist nicht geduldig. Sie ist ablesbar, sie ist das Geschriebene und sprichwörtlich Verzeichnete, kein Papier. Wie gesagt, eine Romanstimme spricht manchmal nur nach Innen. Wir hören sie dann vielleicht, verstehen sie aber schlecht. So wie wir uns selber schlecht verstehen.

Es ist eine den Roman abtastende autobiografische Stimme, die immer mitläuft, auf deren Antworten wir immer warten.

Die Stimme ist Seismograf, Registratur und Archiv. Sie möchte am Leben teilhaben und ihr eigenes Leben haben. Landschaft, Klima und das Ohr des anderen schreiben sich ein in die Stimme. Man hört sich dann manchmal mit anderen Ohren sprechen. Eine geliehene Stimme ist kein Ausweis. Wir erkennen uns nicht wieder. In uns werden andere erkannt. Sprich, damit ich erkenne, wo du herkommst. Was auch immer wir mit unserer Stimme anstellen, es blüht unsere Heimat darin aus. Die Schwabenlandschaft Schillers und Hesses. Eine Landschaft, die so die Stimme dominieren kann, dass sie die eigentlich Sprechende ist. Schiller las seine *Räuber* vor, und die Zuhörer fingen an zu lachen. Was hat er gesagt? Schwäbisch. Jemand spricht, und es tun sich Hügel und Täler auf, die Sonne scheint, es herrscht sternenklare Nacht. Wir sehen den Sprechenden, wenn er spricht, auch wenn es dunkel ist. Die Stimme ist der Körper. Deshalb sind wir manchmal überrascht, denjenigen leibhaftig zu sehen, dessen Stimme wir bislang nur kannten. Die Stimme ließ uns ein Bild machen. Nun kommt also die Körperstimme und bringt einen eigenen Körperkörper mit. Und das geht halt manchmal nicht zusammen, so wie es klingt, wie es den klingenden Anschein hat. Ist in der Stimme schon der ganze Körper präsent, ohne den sie nicht zu denken ist, so wird dieser Körper immer mitgesprochen, er wird verlautbart, auch wenn wir ihn nicht sehen. Ein Tondokument mit der Stimme eines sprechenden Körpers ist die Spur dieses Körpers, es ist, wenn es diesen Körper nicht mehr gibt, die Aura dieses Körpers. Die Stimme ist, um eine Wendung von Robert Walser aufzunehmen, »veränderlich und unabänderbar«. Und diese Formulierung ist trotz ihrer behaupteten Gleichzeitigkeit gar nicht paradox. Die Stimme tanzt als je veränderliche Figur vor ihrem eigenen unabänderbaren Grund. Und dieser Grund ist die Selbstvernehmung, die Wiederholung, die variiert wird, dieses „Ich spreche, also bin ICH es“ oder „Das Bewusstsein, 'Es ist meine Stimme', muss alles Tun meiner Stimme begleiten können“.

Und das klappt eben manchmal nicht. Hören wir hierzu **Karl Valentin**, der sich partout nicht mehr daran erinnern will, etwas gesagt zu haben – und schließlich, um aus dem Schlamassel raus zu kommen, eine Lösung à la Arthur Rimbaud bevorzugt: „Ich ist ein anderer“. Das zu probende Orchesterstück hat noch gar nicht angefangen, da ruft Valentin, der Multiinstrumentalist, auch schon „Pause“. Der Dirigent, verkörpert von Liesl Karlstadt, traut seinen Ohren nicht. Valentin will von nichts was wissen, „Pause“ hat er jedenfalls nicht gesagt, überhaupt hat er gar nichts gesagt. Keiner gibt nach. Schließlich werden die Orchestermitglieder gefragt, die bestätigen, dass Valentin „Pause“ gesagt hat.

Da er nun nicht weiter leugnen kann, gibt er verwundert und vorwurfsvoll zugleich zu verstehen: „drum, ich habs doch gehört!“.

Die Stimme schreibt ein in ihre Umwelt, hinterlässt dort ihre Spur im Gedächtnis des Hörers, der zu einem Zuhörer wird, und reagiert selber auf sich im Ohr des anderen, ist selber also Membran, Teil einer wechselweisen Wahrnehmungsosmose.

Dann: Die Stimme als Physis der Poesie. Die lautpoetische, die performative Stimme. In dieser Stimme kann die ganze Schrift schon enthalten sein, aber auch eine „Schrift von keinerlei Sprache“ (Henri Michaux) kann diese Stimme sprechen. Diese Stimme als Gleichursprünglichkeit von Phoné und Gramma, Laut und Zeichen. Die Lautpoesie macht ernst mit der Stimme. Gegenüber der ‚traditionellen‘ Literatur radikalisiert Lautpoesie die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme, 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. Was aber bleibt, stiftet die Stimme, könnte das nietzeanische Motto der Lautpoesie heißen.

Das geht den Schrift-Dichter, die Schrift-Dichterin nicht viel an. Im Gegenteil. Der Schrift-Dichter macht eine Aufnahme seiner Stimme oder vielmehr eine Aufnahme *mit* seiner Stimme. Dann hört er/sie sich die Aufnahme noch mal an – entweder sie ist wohlgetan oder nicht. Wenn nicht, muss die Aufnahme noch einmal wiederholt werden. Dann ist das Gedicht, die Prosa im Kasten. Vorgelesen von der Dichtersfrau, dem Dichtersmann höchstpersönlich, anstelle eines Autogramms. Die das eigene Gedicht vorlesende Dichterstimme ist die Signatur in die Luft. Wird diese Luft konserviert, heißt sie Äther. Dann sagt man, er/sie hat gut vorgelesen, er/sie kann *nicht* gut vorlesen. In Ausnahmefällen wie zum Beispiel bei **Paul Celan** sagt man, er hat eine *besondere* Stimme. Was auch immer das heißen mag. Kommt das Gedicht einer Rede, Litanei, einer Psalmodie nahe, erübrigt sich die Frage, warum es vorgelesen wurde. Fortan ist die Dichterstimme mit diesem Gedicht verklebt. Das Gedicht ist ohne diese Stimme nicht mehr zu denken. Hören wir von Paul Celan „Die Todesfuge“

ZUSPIELUNG: Paul Celan, „Die Todesfuge“ (2’52’)

Die artifizielle Stimme Celans fungiert als Beglaubigung – und zwar als Spur des Körpers des Dichters.

Die Stimme von **Christine Lavant** scheint nur zufällig in Versen zu sprechen. Auch bei ihr tritt die Stimme für das von ihr Gesagte ein – als Zeugnis des Gesagten, als Umbruch.

Man könnte sagen, sie liest mit ihrem Leben, ihrer Versehrtheit. Lavants existentielle Stimme ist das Bewusstsein ihres Körpers. Fragen nach dem Vortragsstil lässt diese Stimme in den Hintergrund treten.

ZUSPIELUNG: Christine Lavant, aus: *Die Bettlerschale* (1'15'')

Die Stimme als Zeugin existentieller Grenzerfahrungen. Lavants Stimme lässt direkt eine Physiognomie entstehen. Ihre Stimme ist Körper, der für sich selber spricht und in diesem Sprechen uns anrührt.

Grenzerfahrungen werden auch im **Lautgedicht** vermittelt. Systematisch erprobt wurde es im russischen und italienischen Futurismus, im Dadaismus und u. a. von Kurt Schwitters. Dessen „Sonate in Urlauten“ avancierte als „Ursonate“ zum weltweit berühmtesten Stück der Lautpoesie.

Henri-Martin Barzun begründete um 1912 theoretisch und praktisch das „Simultangedicht“ Sein Konzept war unmittelbares Vorbild der dadaistischen Ausformungen des „Bruitistischen Konzertes“ und des „Simultangedichts“ in Hugo Balls Zürcher Cabaret Voltaire, das an seinem alten Platz in der Spiegelgasse letztes Jahr eine Wiederauferstehung feiern konnte. Stimme als chorische Stimme: das „Simultangedicht“ als Cocktailparty der Laute und Geräusche, als akustische Repräsentanz der Moderne.

Die wichtigsten dadaistischen Lautgedichte stammen neben Hugo Ball insbesondere von Raoul Hausmann. Dieser hat die Lautpoesie ab 1918 mit seinen „Phonetischen“ und „Optophonetischen Gedichten“ stimmlich geradezu revolutioniert. Von diesen Lautgedichten gingen die wichtigsten innovativen Impulse für die Stimmen der Lautpoesie nach 1945 aus.

Hören wir Lautgedichte von **Raoul Hausmann**, gesprochen vom Künstler selbst:

ZUSPIELUNG: Raoul Hausmann, Track 2: „BBB“, „FMSBW“ (1')

Bereits 1924 spricht Kurt Schwitters zukunftsweisend von einer „Konsequenten Dichtung“. „Nur in einem Falle ist die Klangdichtung konsequent, wenn sie gleichzeitig beim künstlerischen Vortrag entsteht, und nicht geschrieben wird“, schreibt er.

Wie bei keiner anderen Form von Poesie sind in der Lautpoesie die Stimme und der Körper von zentraler Bedeutung. Lautpoesie begreift Stimme nicht mehr bloß als

Trägermedium von Äußerungen, Aussagen, Metaphern oder Assoziationen. Stimme und Laut, was und wie sind hier nicht mehr auseinander zu dividieren, sind eingeschmolzen in der Stimme. Insbesondere nach 1945 setzten Lautdichter stimmlich-kompositorisch alle an artikulatorischen Prozessen beteiligten Sprechorgane und -werkzeuge und den Atemapparat ein. Sie machen so das gesamte menschliche Klang- und Geräuschpotential erfahrbar und lenken die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die grundlegenden auditiven Parameter Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe, sowie Tempo, Rhythmus, Entfernungseindruck, Raumklang oder Position im Stereoraum.

Emanzipierte sich die Lautpoesie vom konventionellen und das hieß vom alphabetisch verschriftlichten Gedicht, so verdrängte sie auch das aussagen- und begriffsorientierte Reden, das sich in der Schrift manifestiert, hin zu einem Reden ‚überhaupt‘: Überhaupt etwas sagen/reden kann bereits die Initiierung von Lautpoesie sein.

Die ästhetisch-existentiellen Grenzerfahrungen der Lautpoeten machen nicht zuletzt bewusst, „an welcher Art Grenzen Sprache überhaupt verläuft: semantische, phonetische, akustische, rhythmische, rhetorische“ (F. Mon). Franz Mon zufolge werden in der Lautpoesie somit „ansonsten nur im Alltag oder in sozialen Extremsituationen“ wirksame Ausdruckspotentiale erschlossen. Selbst noch die artikulatorische Gestik ist bedeutungstragend. Ihr gestischer Charakter soll „im Vollzug unmittelbar erfahren werden“. In den extremsten Beispielen hören wir die Dekonstruktion von Sprache bis in den Einzellaut und sogar bis in die wie unter einem akustischen Mikroskop wahrnehmbar gemachte Tätigkeit der Artikulationsorgane und des Atemapparates hinein.

Zwischen Ohr und Artikulationsapparat gibt es eine Rückkopplungsschleife. Diese dient dem Gleichgewicht und der gegenseitigen Kontrolle. Ohr und Artikulationsapparat werden durch sie untrennbar miteinander vereint. Der bewusste Rekurs des Poeten auf diese Rückkopplungsschleife und die von ihr ausgelöste Selbstwahrnehmung kann die energetischsten und bedrängendsten Prozesse in Gang setzen.

In ihren akustischen Arbeiten konzentrierten sich Stimmenpoeten wie zum Beispiel Carlfriedrich Claus aus Annaberg-Buchholz in der ehemaligen DDR auf die artikulatorische Prozesshaftigkeit, die organischen Produktionsvorgänge mittels der Sprechorgane. Ihr Stimmenmaterial waren emotionsbesetzte nonverbale Signale wie z. B. Atmen, Schnalzen, Räuspern, Husten, Schluchzen, Wimmern, Stöhnen, Lachen, Lallen, Hecheln, Gurgeln, Kreischen, Schnarchen, ‚unartikulierte‘ Schreien, Speichelgeräusche. Spontan und extensiv erforschten sie die physischen Voraussetzungen von Stimme. Hierdurch machten sie den Artikulationsprozess dominant hörbar, der ‚normalerweise‘ und das heißt

auch bei einer ‚traditionellen‘ Gedichtlesung, das sprachliche Signal bloß grundiert: Schließlich soll bei einem normalen Sprechen die Stimme dafür sorgen, dass eine Information scharf einsetzt und wieder aussetzt. Die Stimme affiziert den Hörer dergestalt, dass dieser „gleichsam bei sich selbst“ fühlt, „wie sich die Artikulatoren des Sprechers bewegen“ (Wilhelm Vieregge).¹

Das „Erfahren von Elementargewalten im Körper und in der Psyche, wenn man die natürliche Sprache verläßt“²: Der Magier **Carlfriedrich Claus**, 1930 in Annaberg-Buchholz im Erzgebirge geboren und 1998 in Chemnitz gestorben, will über die Vermittlung von Existenzenerfahrungen hinaus seine Stimmarbeiten zugleich auch als Aufforderung verstanden wissen, mit den eigenen Sprechorganen zu experimentieren. Über die heraufbeschworenen und sich unwillkürlich einstellenden Grenzerfahrungen, die „kaum zu kontrollierende existentielle Bedrohung“³ beim Artikulieren seiner Laut- und Sprechprozesse merkt Carlfriedrich Claus an

In den Sprechprozessen ist die psychische Situation zu dem Zeitpunkt, an dem ich mit den Sprechprozessen beginne, der Ausgangspunkt. Der Prozeß selbst ist das Thema, deshalb gibt es hier auch keinen Titel. Deshalb nenne ich diese Prozesse „Lautprozesse“. Ich versuche eine Vermittlung zwischen der internen körperlichen Situation mit dem sogenannten „Emotionalen“. Im Sprechprozeß entstehen Emotionen, Ängste, auch Todesängste, Aggressionen, von denen man vorher nichts wußte ... Vordringen in Bereiche der Unsicherheit ... Experiment mit ungewissem Ausgang.⁴

Wir hören von Carlfriedrich Claus eine „Dynamische Koartikulation“ von 1959.

Zuspielung: Carlfriedrich Claus: „Dynamische Koartikulation“ (CD *Musik Sprechen*, Track 17) (0:47)

¹ Vieregge, Wilhelm H.: *Theorie und Praxis der Symbolphonetik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1989, S. 20.

² Claus, in: "Im Gespräch Carlfriedrich Claus mit Klaus Schöning zu Lautaggregat von Carlfriedrich Claus", in: ders.: *Lautaggregat*. CD. Chemnitz 1995. Booklet zur CD, S. 27.

³ Ramm: *Die Stimme ist ganz Ohr*. Sendemanuskript, S. 16.

⁴ Claus: "Gespräch zum Aurora-Experimentalraum mit Gunar Barthel und Tobias Tetzner" (25.05.1993), in: Claus: *Aurora. Sprachblätter, Experimentalraum Aurora, Briefe*. Berlin: Gerhard Wolf Janus press 1995, S. 179-180.

Was unterscheidet einen **Max Frisch** von einem Schwitters, ganz zu schweigen von Carlfriedrich Claus? Frisch spricht einen Text, er liest einen Text ab, der auch ohne seine Stimme existiert. Frisch zielt mit seiner Stimme auf Allgemeinverständlichkeit, ohne sich stimmlich zu verleugnen. Seine Stimme als seine Handschrift ist dem Text angemessen. Und dieser Text ist vorher durch den Filter seiner inneren Stimme gelaufen. Zumindest passagenweise wird Frisch diesen sich selbst oder anderen vorgelesen haben, um die innere mit der verlautbarenden Stimme abzugleichen. So gewann der Text seine Gestalt. Gleichwohl könnte er mit anderen Worten wiedergegeben werden. Ob Max Frisch aber verstanden wird, ist dann möglicherweise keine Frage der Akustik. Ob er verstanden wird, steht auf einem anderen Blatt.

ZUSPIELUNG: Max Frisch: aus „Schweiz als Heimat“ (1')

Und **Schwitters** „**Ursonate**“? Sagen wir es ein bisschen abstrakter: Zwar lassen Lautgedichte oft den Höreindruck einer Nachahmung von Gestik und Artikulationsfluss von Realsprachen entstehen. Dies kann zum Beispiel aus einer gewollten oder ungewollten Imitation fremdsprachiger Idiome resultieren, wobei häufig die Muttersprache des Lautpoeten als Grundsprache bzw. Grundfärbung dient. Lautgedichte repräsentieren aber kein funktionierendes grammatisches Sprachsystem, wie das – trotz aller bewussten Abweichungen – Wortgedichte tun. Wortgedichte erzielen oftmals gerade durch Abweichungen, die sich sprichwörtlich auch stimmlich „niederschlagen“, ihren ästhetischen Mehrwert. Für Lautgedichte hingegen sind in der Wahrnehmung instabile Beziehungen u. a. von sprachlichen und stimmlichen Merkmalen oder allgemein von Laut und Stimme grundsätzlich konstitutiv.

Lautgedichte tasten klangliche Eigenschaften von Sprachlauten und Stimmenmerkmalen ab. Der Hörer hat hierbei zu entscheiden, ob er stimmliche Eigenschaften des Lautpoeten oder Sprachlaute hört, die einem bestehenden Sprachsystem eigen sind.

Kurt Schwitters, aus der *Ursonate*:

ZUSPIELUNG: SCHWITTERS: AUS URSONATE (1')

Nach 1945 haben sich die Lautpoeten extensiv des Tonbandgerätes als Verschriftungsmaschine der Stimme bemächtigt. Durch die mit diesem Medium verbundenen Techniken waren erstmals Eingriffe in die Linearität von Schrift und Stimme

möglich. Nämlich z. B. durch Schnitt und Überlagerung verschiedener Signale bzw. Spuren, Bandgeschwindigkeitsmanipulationen, Einsatz von Stereo-Panoramaeffekten und Echo, Rückwärtslaufen des Tonbandes.

Henri Chopin 'notiert' seine „poésie sonore“ seit 1957 ohne ausgearbeitete Partitur mit seiner Stimme direkt auf Tonband – wie schon Carlfriedrich Claus. Chopin brachte kleine Mikrophone am Körper an oder führte sie sogar in die Speiseröhre ein, um Geräusche von Organen wie z. B. dem Herz oder der Lungen aufzunehmen. So wurde seine Lautpoesie zu einer tönenden „Fabrik des Körpers“, die Ernst machte mit der Rede von einer physischen Poesie. Chopin arbeitet mit der Montagetechnik der mehrfachen Überlagerung einzelner Tonbandspuren. Maschine und Körper bzw. Stimme verschaltet er mittels der in den Körper eingeführten Mikrophone. Im Endresultat sind hierdurch stimmliche und elektroakustische oder elektronische Eigenanteile nicht mehr so ohne weiteres auseinanderzuhören. Artikulatorische Bestandteile und elektronische Eigenanteile werden durch diese Verarbeitung akustisch sozusagen miteinander 'verklebt'. Hören wir einen kurzen Ausschnitt aus „Hoppa Bock“, „Bockspringen“, produziert 1970.

**ZUSPIELUNG: Henri Chopin: „Hoppa Bock“,
CD *Musik Sprechen*, Track 5 (1')**

In der Folgezeit wurden rasch die neuesten (digitalen) Medien wie zum Beispiel Vocoder, Synthesizer, Computer, Video oder Sampling erprobt. In vom Gehirn nicht mehr verrechenbaren Zeiteinheiten können stimmliche Partikel computergesteuert geschreddert werden, beliebig gestaucht oder gedehnt. Loops und vielfache Überlagerungen von Klang- und Geräuschflächen sind in diesen Stücken beliebte Gestaltungsmittel. Das ist ein Grundbedürfnis, etwas größer zu machen, zu zerkleinern, abzupacken, einzuspeisen. Im ästhetischen Sinne die Konvergenz von „Formtrieb“ und „Spieltrieb“ (Schiller).

Und weiter: Die Transformation stimmlicher Klänge in instrumentalmusikalische Vorgänge, die Metamorphose von Stimme zu Maschine. Bei dem englischen Lautpoeten und Komponisten Trevor Wishart kann man die paradoxe Erfahrung machen, dass genau die Klänge und Geräusche, die vermeintlich menschlichen, das heißt stimmlichen oder überhaupt organischen Ursprungs sind, elektronisch bzw. computergeneriert wurden – und umgekehrt.

ZUSPIELUNG: Trevor Wishart: aus CD *VOX*, Track 5 (1'30'')

Die Stimmen der Poesie müssen nicht immer aus der Fülle schöpfen. Reduktion bis hin zum Verstummen ist die andere Extremgrenze. Der österreichische Künstler **Gerhard Rühm** klassifiziert sein auditives Radikalpoem „so lange wie möglich“ als „eine elementare demonstration des verbruchs von 'schönheit' und 'frische' durch dauer, durch zeit“ und als eine „letzte sprachliche reduktionsstufe“.

Das 1962 entstandene vokalisches gefärbte Atemstück ist eine Demonstration physiologischer Bedingtheiten von Lautbildungsprozessen.

Zunächst konstante Klangeigenschaften werden zunehmend instabil – Stichwort „Verbrauch von Schönheit“. Schließlich werden physiologische und konstitutionelle Merkmale der Stimme und des Artikulationsapparates immer dominanter. Sie werden gewissermaßen ausgestellt. Das sicherlich auch symbolisch zu interpretierende Finale aussetzender Lautbildung kann in permanentem Schweigen fortgesetzt gedacht werden.

**ZUSPIELUNG: Gerhard Rühm, "so lange wie möglich",
CD Musik Sprechen, Track 12 (0:30)**

In manchen Fällen wie den abschließend zu hörenden Beispielen des holländischen Stimmkünstlers **Jaap Blonk** wird Verständliches allmählich unverständlich, das dann nur allzu verständlich ist. Blonk geht von einem vollständigen, in andere Sprachen übersetzbaren Satz aus, nämlich „Der Minister bedauert derartige Äußerungen“. Diesen zunächst wie z. B. bei einer Nachrichtensendung wohlartikulierten Satz verfremdet er nach der Methode der voranschreitenden Ausfilterung der Vokale (Version I) bzw. Konsonanten (Version II) und mit ausdrucksstarken stimmlichen Aktionen. Die Aussage des „Bedauerns“ nimmt schließlich bis hin zum plosiven Stottern bzw. glissandoartigen Schreien ausdrucksplastisch konkrete Gestalt an.

**ZUSPIELUNG: Jaap Blonk: „der minister bedauert derartige äusserungen
I“ und „II“; CD Musik Sprechen, Track 21, 22 (0:50, 0:41)**

Stimme und Schrift sind das Gefängnis der Poesie. Das Gefängnis der Poesie ist existentiell. Und das befreit. Es zeigt, dass und wie wir aus unserem Munde hervorgehen. In diesem Zeigen gibt es für die Stimmen der Stimme der Poesie keinen Ersatz, weder für Paul Celan, noch für Christine Lavant, Raoul Hausmann oder Carlfriedrich Claus. Bei Celan und Lavant lassen sich über das Medium ihrer Stimmen die Fragen nach Form und

Inhalt neu stellen. Ihre Stimmen müssen immer wieder neu gehört werden und immer wieder neu müssen wir das Gehege ihrer Gedichte neu durchqueren. Hausmann und Claus zeigen die Grenzen der Stimme auf, gegen die sie mit ihren Stimmbändern anrennen. Ihre Ästhetik ist existenziell, ihr Existenzialismus ästhetisch. Wir gehen aus unserem Munde hervor und kehren in diesen zurück.

Die audiovisuelle Ausstellung „Anna Blume trifft Zuckmayer“ öffnet einer Rückbesinnung auf die Gestaltungsmöglichkeiten und unterschiedlichen Einsatzfähigkeiten der (menschlichen) Stimme die Tore – wir hören Stimmen voller Spaß am Ernst und voller Ernst an der Komik. Wenn Sie all das nicht glauben, hören Sie selbst!

„ich was not yet/ in brasilien/ nach brasilien/ wulld ich laik du go“, heißt es in „calypso“ von Ernst Jandl. In diesem Sinne: Auf nach Zuckmayer, auf nach Anna Blume – und wieder zurück.