

Rudolf Frisius

Musiksprache – Sprachmusik

Grenzüberschreitungen im Œuvre von Carlfriedrich Claus

Nachweise:

Carlfriedrich Claus,
Erwachen am Augenblick
– Sprachblätter (mit den
theoretischen Texten von
C. Claus und einem
kommentierten
Werkverzeichnis,
bearbeitet von Klaus
Werner), Hrsg.
Städtische Museen Karl-
Marx-Stadt und
Westfälisches
Landesmuseum für Kunst
und Kulturgeschichte
Münster;
Kassettenumschnitt: C.
Claus:
Sprechexerzitien,
1959; C. Claus:
Lautaggregat, 001-95-CC
WDR, WDR 1993,
(Erstsendung 16. März
1993, Dauer 42'25 Min),
dazu booklet:
*Gespräch von C.
Claus mit Klaus
Schöning*

1 Die Gliederung dieser
wie auch der folgenden
poetischen
Wortbildungen folgt einer
analytischen Lesart von
Rudolf Frisius (d.
Red.). ↑

2 Eine fiktive
Tagebuchnotiz im Text
seines Hörspiels
Journal de mes sons
legitimiert solche

Der Begriff Zeit ist untrennbar verknüpft mit dem Begriff Bewegung. Ein Punkt setzt sich in Bewegung: die Linie entsteht. Übergang von der unbeweglichen, raum- und zeitlosen Nulldimensionalität in die bewegungserfüllte Eindimensionalität der Zeit. (...)« Mit diesen Worten beginnt ein 1952 entstandener theoretischer Text von Carlfriedrich Claus. Sein Titel: *Das Wesen der Zeit und die bildende Kunst*. Die Vorstellung des Bildwerkes als fixiertes Objekt löst sich hier auf in der Perspektive des Prozesses der Entstehung des Bildes. Der Zeitbegriff, der dadurch ins Spiel kommt, bedarf allerdings genauere Differenzierung: »Zeit als Qualität ist subjektiv bedingt, Zeit als Quantität objektiv erfaßbar.« Für Claus hat der qualitative Aspekt (Erlebniszeit) Vorrang vor dem quantitativen (gemessene Zeit) – und zwar sowohl in der (abstrakten) bildenden Kunst als auch (generell) in der Musik: »Es gibt (...) zwei große Gebiete, in denen qualitative Zeit bei *geöffneten* Sinnesorganen primär wirksam wird. Da ist erstens die Musik, die ja im Eindimensionalen, in der wesenhaften Zeit sich bewegt. (...) – Und zweitens ist es die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts.« Die Distanzierung vom Werk als (quasi-)räumlichem Objekt führt auch zu einem veränderten Verständnis von Sprache und Literatur.

Klingende Sprache

»(...) die Empfindsamkeit für die Schwingungen innerhalb des Wortes – diese Sensibilität für die Vokale und Konsonanten – (...)« Diese Worte stammen nicht aus einem ästhetischen Manifest, sondern aus der Feuilleton-Besprechung eines Rezitationsabends: Carlfriedrich Claus hatte 1954 in seiner Heimatstadt Annaberg gehört, wie die Sprecherin Antonia Dietrich einen Vortragstext über Goethe rezitierte, und Claus hat anschließend im Kulturteil der Lokalzeitung darüber berichtet. Seine Beschreibung läßt deutlich erkennen, was ihn vorrangig interessiert hat: Nicht der *Text* des Vorgetragenen, sondern die *klingende Sprache* – die klanglichen Details im Vortrag der Rezitatorin: »Sie verwob die Stille und den Laut zu einer Ganzheit. Sie brachte das Wort in unlösliche Beziehung zum Schweigen und gestaltete dadurch eine überzeugende Sprachplastik.« Bemerkenswert ist, mit welchem Nachdruck Claus hier das Verhältnis zwischen Klang und Stille als plastischen Aspekt der klingenden Sprache hervorhebt – ein Verhältnis, das (allerdings unter anderen ästhetischen

nonverbalen
Stimmäußerungen
biographisch und
ästhetisch als Kindheits-
Erfahrung: Atmen als
Therapie: »Ich machte
viel Gymnastik.
Bewegungen, Übungen,
Atemzüge. Seitdem
interessiere ich mich für
Atemlaute. Atemlaute
sind wichtig für meine
Arbeit... All diese
unentbehrlichen
Atemlaute...«.

3 Hans Größ zeigt solche
Ableitung anhand eines
Schreibmaschinentextes
von Claus. Aus den
Worten »glitzern / ist /
antlitz / spiegel //
denken / glitzert //
schnee« filterte er die
Vokale i e i a i i e e
e i e e (H. Größ, *Da
ich gefragt wurde...*,
in: *Erwachen am
Augenblick –
Sprachblätter*, a.a.
O.).

4 z. B.
Tongtong
Tong
Öisiliri
Öisiliri
Siliri
Ri
Tong
TongTong
Tong
Öi
ÖiTong
Siliri
Öisiliri
|
Öij
TongTongTongTongTong.
(fett = langer Laut,
unterstrichen = betont)

Prämissen) auch in der Musik des 20. Jahrhunderts wesentliche Bedeutung erlangt hat, vor allem bei Satie, Webern und Cage.

Im Zusammenhang mit der Textrezitation ist für Claus der *plastische* Aspekt der Relation zwischen Klang und Stille gleichwertig mit dem *farblichen* Aspekt der Lautgestaltung (bzw., wie Claus es metaphorisch nennt, der Gestaltung von *Licht und Farbe*). Auch dies wird in seinem Lob der Rezitatorin deutlich:

»Wie sie z. B. das wellende, gleitende L oder das große Fernen umrundende N sprach und die Konsonanten durchglitzerte mit dem lichten i, oder aus dem dunklen Balkenwerk der Konsonanten ein weites a erstrahlen ließ – diese Durchleuchtung und Farbgebung des Plastischen war ein Erlebnis.«

Claus empfahl den Lesern seiner Lokalzeitung eine Rezeption, die er selbst seit den fünfziger Jahren offensichtlich zum Kriterium auch seiner künstlerischen Produktion gemacht hat: »Übrigens kann sich jeder für derartige Erlebnisse aufnahmefähig machen, wenn er nur versucht, sich auf das Dargebotene zu konzentrieren, das heißt, nichts anderes in sein Bewußtsein eindringen zu lassen. Man wird dann bald empfinden, wie sich der Erlebniskreis, der Erfahrungsbereich in ungeahnter Weise ausdehnt, vergrößert.«

In Notizen an Will Grohmann, die ebenfalls 1954 entstanden sind, hat Claus deutlich gemacht, daß seine Vorstellungen über Laut- und Sprachgestaltung über die literarische *Rezeption* hinausweisen in Richtung der literarischen *Produktion*: »Die Worte steigen wie märchenhafte Wolken aus dem dunklen Schweigen und tropfen langsam zurück in das Wesen der Stille. Der Dichter verwebt in seinen Gebilden das Wort mit der Stille – er versucht, aus dem Schweigen und dem Laut eine Ganzheit zu gestalten, die Ganzheit des Kunstwerkes.«

Das Verhältnis zwischen Klang und Stille hat Claus grundsätzlich anders bestimmt als Cage. Einerseits löst er sich nicht aus der Vorstellung eines kontinuierlichen Zeitflusses, in den Klang und Stille eingebunden sein sollen; diese traditionsverhaftete Vorstellung paßt besser zu den Leitvorstellungen anthroposophisch inspirierter Text-Gestaltung als etwa zum Vortrag der *Lecture on Nothing* von Cage. Andererseits legt Claus großen Wert darauf, seine Vorstellungen nicht nur auf ästhetische Traditionen zu beziehen, sondern auch auf die ästhetisch aktualisierende Reflexion politischer Erfahrung. In diesem Sinne notiert er für Will Grohmann: »Wortlärm zerreißt die Stille und färbt die Fetzen grell – wie Krieg und Mord.« Dies zielt auf ein anderes Erscheinungsbild klingender Sprache: »Die Sprache als Machtinstrument für bestimmte Zielsetzungen im Raume wirtschaftlicher, politischer o. ä. Bestrebungen. Resultat = sich überstürzende ›Wort‹-Ungeheuer. Auf die Lautstärke kommt es an. Und auf den pausenlosen Einsatz der Wörterwaffen-Einheiten.«

Im Spannungsfeld politisch geprägter Sprach-Erfahrung radikalieren sich Tonfall und Sprechduktus auch der ästhetischen Reflexion: Auf Verinnerlichung und metaphysische Überhöhung zielende Beschwörungen von Klang und Stille, wie

sie in den fünfziger und sechziger Jahren beispielsweise auch im Bereich des traditionellen literarischen Hörspiels beliebt waren, verlieren an Bedeutung. Statt dessen konzentriert sich das Interesse auf die Präsenz des (pausenlosen) Klanges. So entstehen erste Konturen einer undomestizierten, dabei womöglich sogar vom konventionellen Sprachklang sich lösenden experimentellen Stimmkunst, deren Entwicklung bei Claus bereits in den frühen fünfziger Jahren einsetzt, sich zunächst jahrzehntelang abseits des offiziellen Kunstbetriebes vollzogen hat und erst in den neunziger Jahren einer breiteren Öffentlichkeit konfrontiert worden ist – in der skandalumwitterten Vorführung der Produktion *Lautaggregat* bei den Donaueschinger Musiktagen 1995.

Das Verhältnis zwischen Text und klingender Sprache differenziert Claus im Rekurs auf Zeit und Raum, und er schafft damit erste Grundlagen für die ästhetische Legitimation einer Neubestimmung des Verhältnisses zwischen hörbarer und lesbarer Sprache. In diesem Sinne äußert sich Claus in einer weiteren Notiz an Will Grohmann: »Die Sprache, die tönende Sprache ist in der Zeit. (...) Erst im gedruckten Wort tritt die Sprache in lose Beziehung zum Räumlichen. Nur in ›lose Beziehung‹ deshalb, weil im Nacheinander (des Lesens) auch die Zeit mitspielt.« In dieser Unterscheidung kündigt sich eine ästhetische Bipolarität an, die dann später, seit Ende der fünfziger Jahre, für die künstlerische Arbeit von Carlfriedrich Claus wesentliche Bedeutung gewonnen hat: Claus distanziert sich von Positionen, die man aus der Ästhetik des traditionellen literarischen Hörspiels der fünfziger Jahre kennt – von der Konzentration auf das schriftlich fixierte Wort (bzw. auf den schriftlich fixierten literarischen Text), der einer klanglichen (oder sogar klanglich-szenischen) Realisation in ähnlicher Weise übergeordnet ist wie die Partitur eines traditionellen Musikstückes seiner Aufführung. Claus zieht Konsequenzen daraus, daß diese hierarchische Abstufung zwischen Text und klanglicher Realisation im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit keine Allgemeingültigkeit mehr beanspruchen kann. Denn einerseits ist es durch Techniken der Klang-Aufzeichnung und Klang-Verarbeitung möglich geworden, Klänge auch unabhängig von einer im voraus fixierenden Notation zu realisieren und kompositorisch zu fixieren: Der Klang hat sich emanzipiert von den Möglichkeiten und Grenzen einer standardisierten Notation. Andererseits hat die Autonomisierung des Klanges den Weg bereitet für die Autonomisierung der Schrift. Bei Carlfriedrich Claus zeigt sich dies daran, daß in seiner experimentellen Literatur – ähnlich wie in graphischen Notationen experimenteller Musik – Schriftzeichen zu Bildelementen werden können. Die ästhetische Verselbständigung der visualisierten Sprache, der Schrift-Text, ergibt sich als Komplement zu dem vom Primat der konventionellen Schrift emanzipierten Klang-Text (bzw. Laut-Text, wenn man sich auf die von Claus favorisierte vokale Klang-Produktion konzentriert – auf die Stimme des Klangpoeten als Äquivalent zu den Händen des bildenden Künstlers).

Die Komplementarität beider Lösungsansätze verdeutlicht Claus dadurch, daß er sowohl Klänge (bzw. Laute) als auch Bildelemente (z. B. Schriftzeichen) vergleichbaren Arbeitstechniken unterwirft – z. B. Fragmentierung, polyphone Schichtung und Verfremdung. So lassen sich beispielsweise übereinandergelagerte transparente Blätter mit Schriftelementen (vielschichtige Sehtexte) interpretieren als visuelle Korrelate zu im Playback (in Trickschaltung)

übereinander geschichteten Stimmaufnahmen (d. h. vielschichtigen Hörtexten). Die Verlagerung des ästhetischen Interesses vom literarischen Text auf die klingende Sprache wird zum Sonderfall einer ästhetischen Emanzipation verschiedener Sinnesbereiche, in deren Zusammenhang sich die Verselbständigung einerseits des Hörtextes, andererseits des Sehtextes ergeben kann. Die Trennung der Sinnesbereiche macht andererseits den Weg frei für neuartige Synthesen verschiedener Sinnesbereiche. Hierzu heißt es in den Notizen an Will Grohmann: »Eine Linie, einen Laut nicht nur sehen, hören, sondern auch riechen, schmecken, voll empfinden. Und umgekehrt: Linien und Farben, oder Konsonanten und Vokale soweit durchsichtig machen, daß z. B. eine Duftwesenheit darin wohnen kann.« So ergibt sich ästhetische Vielschichtigkeit gleichsam als polyästhetische Verallgemeinerung des musikalischen Begriffs der Polyphonie.

Wort und Satz – Laut und Buchstabe

»jedes wort strömt / wächst / ist organ des folgenden wortes«

Die Rezitation dieser Worte¹ hört man im Zusammenhang eines Zyklus' von *Sprechexerzitien*, die Carlfriedrich Claus 1959 aufgenommen hat. Sie beschreiben eine ästhetische Position, die sich nicht auf die Objektstruktur eines abgeschlossenen Textes, sondern auf den Prozeß der Materialerzeugung konzentriert. Claus bilanzierte sie in dem 1964 entstandenen theoretischen Text *Notizen der experimentellen Arbeit – zu ihr*, wo auch der Satz energetisch paralyisiert wird: »Man versucht, mit allen Gliedern einzugehen in den Satz; dabei wird man, indem man sich in ihn hineinbewegt, von ihm bewegt, bewegt bis in die feinsten und gröbsten Leib-Endigungen und -Beginne; durch und durch, bis ins Skelett endlich, ist man von ihm, den man durch sich erregt, erregt. Dieses Exerzitium, eine antikontemplative Meditation, eine Meditation aus und in raumsprengenden und –bildenden Tanz aller Glieder, Knochen im Wort, leitet das eigentliche Experiment ein: den Start, dann Austritt des leibhaftigen Informationsvehikels aus dem semantischen Schwerefeld (...)«. Versuche der asemantischen Erweiterung von Stimm- und Sprachäußerungen können von der kodifizierten Sprache ausgehen - beispielsweise dadurch, daß Claus um 1956 den »hauch« (also auch den in sprachlichen Äußerungen und darüber hinaus wirksamen Prozeß des Atmens) literarisch thematisiert: »ein hauch / gewann / genau gegliederten umriss (...)«

Der Text beschreibt, daß die organische Äußerung sich der sprachlichen Artikulation annähert. Dies wird präzisiert im Zentrum des Textes: »genau gegliedert / in inriss ausriss inriss (...)«

Die dritte Textzeile wird hier durchführungsartig erweitert und verarbeitet. Beschrieben wird Atmen als artikulierte Äußerung. In den letzten Zeilen kehrt der Text reprisenartig zum Ausgangsgedanken zurück. Er beschreibt den Atem als organische Äußerung: »der nun wieder / hauch ist / verschwimmt«

Der Atemlaut als literarisches Sujet erscheint im verbalen Verweis auf nonverbale

Dimensionen der stimmlichen Mitteilung. Der Text von Claus entstand fast gleichzeitig mit einem der ersten Musikstücke, das nonverbale Stimmäußerungen nicht nur benennt, sondern auch direkt als Klangmaterial einbezieht: *Haut Voltage* (1956) von Pierre Henry. Später, in *Le Voyage* (1962), ging er noch einen Schritt weiter, indem er artikulierte Atemlaute (wie sie Claus in seinem Text anspricht) zum dominierenden Klangmaterial macht.² Schon seit den späten vierziger Jahren standen Henry hierfür die Ressourcen professioneller Studioteknik zu Gebote, während Carlfriedrich Claus, der experimentelle Literat, sich in nahezu völliger ästhetischer Isolation mit denkbar einfachen technischen Hilfsmitteln begnügen mußte: Seine ersten Produktionen akustischer Kunst realisierte er auf einem Heim-Tonbandgerät mit einer einfachen (Playback-) Trickschaltung.

Claus hat mitgeteilt, daß die ersten Ansätze seiner experimentellen Literatur bis in das Jahr 1951 zurückreichen. Wie weit der Weg von den ersten literarischen Versuchen bis zur von konventioneller Sprache emanzipierten experimentellen Stimmkunst war, läßt sich an verschiedenen Produktionen aus den fünfziger Jahren belegen. Als charakteristisches Beispiel einer Orientierung auf das (umgangssprachlich fixierte) Wort bietet sich eine Textprobe aus dem Jahre 1955 an: »muscheln strömen meere strömen muscheln«

Dieser kurze Text mit seinen symmetrisch angeordneten, im Lautmaterial eng miteinander verwandten Zeilen findet sich auch in dem 1959 zusammengestellten Tonbandzyklus der *Sprechexerzitionen* – allerdings nicht als einfache Rezitation, sondern im Playback vervielfacht: Der polyphone Klangstrom erscheint als akustische Konkretisierung des Textinhaltes. Hier zeigen sich erste Ansätze einer Konzeption alternativer Polyphonie – eines dialektischen Umschlags des Geordneten ins Chaotische, vergleichbar der (allerdings ästhetisch durchaus andersartigen) *hystérie sonore* bei Pierre Henry, deren extremste Konsequenzen Claus später am Beispiel seiner 1993 entstandenen Produktion *Lautaggregat* beschrieben hat: »Zum Beispiel der Beginn, der scheinbar ein totales Durcheinander, Tohuwabohu darstellt, besteht aus Einzelelementen, die in sich eine ganz klare Struktur haben. Die Unklarheit entsteht aus Klarheit.« Der dialektische Umschlag verbaler in nonverbale Kommunikation läßt sich dann relativ einfach beschreiben, wenn (scheinbar) abstrakte Lautstrukturen aus konventionellen Sprachstrukturen gleichsam herausgefiltert werden³ und – ähnlich wie in Josef Anton Riedls Lautgedichten der frühen 50er Jahre – zur vollständigen semantischen Destruktion führen. Im zyklischen Zusammenhang der *Sprechexerzitionen* werden die Ableitungszusammenhänge dann deutlich, wenn bestimmte Textpassagen sowohl ungefiltert als auch gefiltert in hinreichender zeitlicher Nachbarschaft identifizierbar sind. Der von Grüß geführte Nachweis, daß die Filtrierungen – als Buchstaben-Filtrierungen – auch zu abstrakten Schreibmaschinen-Texten führen können, macht deutlich, daß Hör- und Sehtexte trotz ihrer unterschiedlichen Materialbedingungen analog strukturiert sein können (daß Claus also insofern ähnlich denkt wie Josef Anton Riedl mit seiner Parallelisierung akustischer und optischer Lautgedichte).

Konkretion – Abstraktion

Experimentelle Literatur kann sich von der Sprache in verschiedene Richtungen entfernen – beispielsweise einerseits in die Richtung einer exakt notierbaren Musikalisierung, andererseits in die Richtung einer klanglichen Konkretisierung, die die Möglichkeiten einer konventionellen Standard-

Notation sprengt. Die erstgenannte Möglichkeit findet sich in einem 1954-1956 entstandenen Schreibmaschinentext, der nach gründlicher Überarbeitung schließlich eine schriftliche Gestalt angenommen hat, die nicht nur das Lautmaterial fixiert, sondern auch Längen und gegebenenfalls Akzentuierungen von Vokalen⁴.

In dem 1959 entstandenen theoretischen Text *Klangtexte Schriftbilder* hat Claus Stichworte gegeben, die sich bei der Analyse dieses Buchstabentextes und analog strukturierter Lauttexte anwenden lassen: »DIE RINDENGESTEUERTE LETTERN-PUNKTIK das ist: Mathematik. Konstruktion. Konstellation. Etwa: seriell komponierte Felder; x-phasige Durchgänge gleicher oder anderer Systeme; Bewegung; Gegenbewegung. Also: punktige, optische Musik mit akustischen Zeichen, Maschinenlettern vorwiegend. DIE ISOLIERENDE ARTIKULATION: das ist: Herausstellung der jedem Laut eigentümlichen Gestalt; GEGEN das allgemeine Sinn-Timbre; Zerlegung der Worte; Kreisläufe IN SICH jedes Lautes.« Der Verweis auf serielle Strukturierungen zielt auf Annäherungen experimenteller Literatur an experimentelle Musik, wie sie in den fünfziger Jahren beispielsweise in Hörstücken von Gerhard Rühm initiiert worden sind. Das ästhetische Kontrastmodell zur quasi sprachstrukturell organisierten seriellen Musik, nämlich die transgrammatische und transsyntaktische konkrete Musik (für die sich Beispiele u.a. einerseits bei Pierre Henry, andererseits bei Iannis Xenakis finden lassen), hat Claus in diesem theoretischen Text ebenfalls beschrieben – beispielsweise im Falle visueller Texte als »DIE WUCHERENDE, VEGETATIV-ORIENTIERTE ZEICHEN-VERSCHLINGUNG, -AUFLÖSUNG, -SCHICHTUNG. gleich: (...) Überschwemmung des Blatts mit psychoenergetischen Strömen, Seen; (...)« Charakteristisch für diese Beschreibung visueller Texte ist wiederum die Auflösung des Werkes in den Prozeß seiner Hervorbringung. Analog generierte auditive Texte spielen imuvre von Carlfriedrich Claus eine wesentliche Rolle. Ebenso wesentlich sind ihre kompromißlose Expressivität und klangliche Radikalität für seine Akustische Kunst.

Charakteristisch für die künstlerische Praxis von Carlfriedrich Claus und für deren ästhetische Reflexion ist eine vieldimensionale Dialektik des produktiven Widerspruchs. Claus hat von Jugend auf immer wieder gegen den Strom schwimmen müssen: In ästhetischer und politischer Opposition gegen die Nazi-Barbarei, im Widerstand der idealistischen Kommunisten gegen primitive (polit-)ästhetische Klischees des »sozialistischen Realismus«, in radikaler Verweigerung gegen die Vermarktungsmechanismen von Kunst, in der vorurteilslosen Auseinandersetzung mit angeblichen oder tatsächlichen ästhetischen Widersprüchen. Seine grenzüberschreitende Akustische Kunst ist und bleibt aktuell als Modell produktiv-kritischer Auseinandersetzung mit Kunst und gesellschaftlicher Wirklichkeit.