

Christian Scholz

## »Reinigung einer unmöglich gewordenen Sprache«

Anmerkungen zur Lautpoesie in der DDR und zu den Arbeiten von Carlfriedrich Claus

1 Siehe  
Ausstellungskatalog  
*figura 3*. Internationale  
Buchkunstausstellung  
Leipzig 1982, Dresden  
1982. ↑

2 Vgl. die  
Begriffsbestimmung in:  
Christian Scholz,  
*Untersuchungen zur  
Geschichte und  
Typologie der  
Lautpoesie*,  
Obermichelbach:  
Gertraud Scholz Verlag  
1989, Bd. I, S. 16-20. ↑

3 Unter »akustischer  
Literatur« versteht  
Michael Köhler »weniger  
einen Text als das, was  
zu ihm beim Vortrag  
hinzukommt: die  
menschliche Stimme, ihr  
Sprechgestus, ihre  
Sprechmelodien und -  
rhythmen, sowie die  
begleitende  
Körpersprache des  
Vortragenden – kurz,  
alles was mit und aus  
einem Text bei seiner  
akustischen Inszenierung  
gemacht werden  
kann.« (Zitiert nach Chr.  
Scholz, op. cit. S. 16) Auf  
das Wort und den Satz

Noch 1982, anlässlich des *Sa-um-Podiums* in Leipzig, das Texte der russischen Futuristen u.a. vorstellte<sup>1</sup> galt Carlfriedrich Claus, 1930 geboren, als einziger Vertreter der Lautpoesie in der DDR. Diese Poesie, die auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtet, gestaltet nach methodisch eigengesetzlicher und entsprechend subjektiver Ausdrucksabsichten vorgehender Addition/Komposition ästhetische Gebilde (Lautgedichte, aus der Artikulation von Sprachlauten, die der akustischen Realisation seitens des Dichters bedürfen<sup>2</sup>.

Im Jahr 1990 ist festzustellen, daß zahlreiche jüngere DDR-Autoren in den achtziger Jahren Lautgedichte bzw. Lautpoesie – in der Bedeutung von »akustischer Poesie«<sup>3</sup> – geschrieben haben. Zu diesen Autoren zählen u.a. Stefan Döring, Jan Faktor, Eberhart Häfner, Gabi Kachold, Bert Papenfuss, Thom di Roes (d.i. Thomas Roesler), Michael Thulin, Uwe Warnke, Peter Wawerzinek und Valeri Scherstjanoi<sup>4</sup>.

In Gesprächen mit den Autoren, insbesondere mit den in Berlin-Ost, am Prenzlauer Berg wohnenden, wurde der Impetus ihres Schreibens deutlich: Formale Aspekte rückten in den 80er Jahren in den Vordergrund des literarischen Schaffens. Döring und andere machten sich alle Stilmittel verfügbar; sie eigneten sich auch das Erbe der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, die die Kulturbürokratie aus dem literarischen Erbe der DDR ausgegrenzt hatte. Das futuristische und dadaistische Lautgedicht wurde rezipiert und als Methode akzeptiert, um den herrschenden Sprachgebrauch zu verlassen und die offiziellen Sprachmuster als Ausdruck von Denkmustern und Normierungsversuchen zu entlarven. Diese Reinigung einer, wie Hugo Ball sagt, verdorbenen und unmöglich gewordenen Sprache steht, literaturhistorisch gesehen, in der Tradition der Futuristen und Dadaisten. Die Texte, die oft ins Grenzgebiet zur musikalischen Performance und zum leseszenischen Happening vorstoßen, können Eigenständigkeit beanspruchen, da sich die Autoren mit dem Material Sprache auf einer qualitativ neuen Stufe auseinandersetzen, so Eberhard Häfner in *Anschlaf*:

als Bedeutungsträger  
wird folglich in der  
»akustischen Literatur«  
nicht verzichtet. ↑

4 Siehe die Dokumentar-  
Hörspiele *Was, bitte  
ist ein Lautgedicht?*  
(Bayrischer Rundfunk,  
München, 2. Programm  
(BR 2 ), 18.07.1990,  
16.07 Uhr) und *? bist  
Jandl – Lautpoesie  
der DDR* (BR 2, 20.07.  
und 27.07.1990, jeweils  
22.05 Uhr) von Bernhard  
Jugel und Christian  
Scholz. Siehe auch die  
Kompilation von  
Äußerungen der  
genannten Autoren im  
Sonderheft *Poesie  
sonore* der Zeitschrift  
*Contrechamps*  
(Lausanne/Paris 1991),  
zusammengestellt von  
Bernhard Jugel und  
Christian Scholz. ↑

5 Eberhard Häfner,  
*Syndrom D. Berlin*,  
Aufbau Verlag 1989, S.  
9. ↑

6 Siehe  
Ausstellungskatalog  
*Carlfriedrich Claus:  
Erwachen am  
Augenblick.*  
*Sprachblätter*, Karl-  
Marx-Stadt, Münster  
1990. ↑

7 Vgl. hierzu Claus'  
Aufsatz *Sicht- und  
hörbare Phasen  
umfassender  
Prozesse*, in: ders.:  
*Erwachen am  
Augenblick.*  
*Sprachblätter*, Karl-  
Marx-Stadt, Münster  
1990, S. 88 ff. Der  
Wunsch, einen anderen  
Bewußtseinszustand  
herzustellen, entstand  
aus der

artig legt sie sich schlafen  
ihre arme tiefer  
als ihre augen  
des ausländers schnurrbart  
arbeitet noch

schuckerquant legt sie sich  
schlafen ihre femel  
tiefer als scheinlinge  
des meredino  
schenegeln

ragit egsi lafish  
eire mare fiet  
saliere angu  
sändaulers raburr  
rocheit<sup>5</sup>

So wurde Literatur als Akt des freien Verfügens über Sprache zum Politikum. Die Kulturbürokratie erkannte, daß die formale Neuerung der jungen Autoren Sprachprotest gegen Agitation und Propaganda, somit Protest gegen das herrschende System war, den es zu unterbinden galt. Die Chancen junger Autoren zu Veröffentlichungen in den DDR-Verlagen waren deshalb gering. (Unter der Hand zirkulierten jedoch Literaturzeitschriften und Lyrik-Grafik-Ausgaben in Kleinstauflagen.) Zudem konnte literarisches Leben auf Grund der Eingriffe der Bürokratie nicht mehr in Clubs und auf öffentlichen Plätzen, sondern zumeist nur in Privatwohnungen stattfinden, wo sich die neue »DDR-Literatur« gegen die herrschenden Sprach- und Denkmuster frei entfalten konnte. Die »Inszenierung« von Lautgedichten spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle im literarischen Untergrund. Deshalb ist die Frage nach der Zukunft der Lautpoesie angesichts der veränderten politischen Verhältnisse negativ zu beantworten: Für viele Autoren ist die Phase, in der sie Lautgedichte geschrieben haben, abgeschlossen, während jedoch für einige wenige wie Bert Papenfuss-Gorek und Gabi Kachold Lautpoesie als Methode weiterhin Gültigkeit besitzt und in den Texten Verwendung finden wird.

Die Radikalität in der Erforschung der Materialität von Sprache wurde in der Lautsprache der jüngeren DDR-Autoren nicht so weit vorangetrieben wie bei dem im Kulturleben der DDR erst spät anerkannten Carlfriedrich Claus, der bereits seit Anfang der fünfziger Jahre ein bedeutendes literarisches und bildnerisches Werk schuf und in der Mitte des Jahres 1990 mit der Ausstellung *Erwachen am Augenblick* (zum 60. Geburtstag des Künstlers) in Chemnitz geehrt wurde<sup>6</sup>. In den Klangtexten von Carlfriedrich Claus erscheinen Sprachlaute nicht mehr im Zusammenhang kommunikativer Sprache, die verbale Informationen vermitteln will, sondern im Kontext eines autonomen »Lautgeschehens«, das die Sensibilität des Hörers für die Plastizität und Farblichkeit von Sprache wecken soll.

Spannungssituation, der Isolation und dem Druck, dem Claus mit seinen Eltern in Nazi-Deutschland ausgesetzt war. Um aus diesem allgemeinen Zustand der Beklemmung und Angst herauszukommen, waren jene Mittel geeignet, die die genannten Religionen, wie auch die Kabbala, dem Praktizierenden zur Verfügung stellen. ↑

8 Bernhard Jugel und Christian Scholz: *Interview mit Carlfriedrich Claus*, Chemnitz, 20.05.1990. ↑

9 Vgl. hierzu Carlfriedrich Claus: Notiz zu *Bewusstseinstätigkeit im Schlaf*, in: *Lautpoesie. Eine Anthologie*, Hrsg. von Christian Scholz. Obermichelbach 1987, Textheft, S. 5 ↑

10 Interview vom 20.05.1990. ↑

11 Klangtexte und Sprechexerzitien wie »i e/ i/a i«, zwei konstellative Artikulationen aus den Jahren 1955/59, und zwei dynamische Koartikulationen (1959), auf: *futura. POESIA SONORA*, Hrsg. von Arrigo Lora-Totino. Mailand: Cramps Records 1989, CRSCD 091-095. ↑

12 Carlfriedrich Claus, in: Henry Schumann, *Ateliervesprache*, Leipzig 1976, S. 23 f. ↑

13 Siehe Carlfriedrich

Um den Lautprozeß *Bewußtseinstätigkeit im Schlaf* besser verstehen zu können, ist es hilfreich, Claus' frühe literarische Experimente näher zu betrachten und auf die Anfänge dieses Schaffens in der Kindheit des Künstlers einzugehen.

Carlfriedrich Claus befaßte sich um 1944 mit den verschiedensten Gebieten, u.a. mit Okkultismus, Parapsychologie und im Zusammenhang damit mit Ethnologie. Ihn interessierten in bestimmten Religionen und Mythologien die Möglichkeiten, mit Hilfe von Lauten, »Ton-Impulsen«, »bestimmte Bewußtseinsveränderungen bzw. Veränderungen in der Psyche und im Körper herbeizuführen«. Claus nennt in diesem Zusammenhang die schamanistischen Exerzitien, d.h. die »unartikulierten« Schreie bei den Schamanen Sibiriens und der Mongolei, die averbalen Meditations-, Murrel-Formeln in der lamaistischen Welt und die jetzt noch praktizierten Korroborti bei den Australiern, jenen ekstatischen Massen-Gesängen und – Tänzen bei Totemzeremonien. Diese mit Gestikulation, Tanz und sinnlosen Schreien verbundenen Vorgänge führen in ekstatische Dimensionen oder sinken ins Schweigen, in Stille ab. Sie verändern zum Beispiel auch psychologische Prozesse im Körper wie die Hirndurchblutung.<sup>7</sup>

Noch ein weiterer Aspekt ist erwähnenswert: Claus' kindliches Entdecken der modernen, damals als entartet betrachteten, bildenden Kunst und Literatur um 1944 bezog sich darauf, daß hier für ihn vor allem Vorschläge zu Selbstexperimenten vorlagen. Das Kunstwerk ist also nach der Auffassung von Claus »als 'starting point' zum Selbstexperiment« zu betrachten. Insbesondere die Lautprozesse bedürfen der Eigenaktivität der Hörer, die solche Lautprozesse als Anregung für eigene Sprechexerzitien nehmen, indem sie die gehörten Artikulationsvorgänge mit der nötigen Intensität und Konzentration nachvollziehen, was den Erlebniskreis oder Erfahrungsbereich in ungeahnter Weise ausdehnen kann. So können zum Beispiel mittels des Artikulierens in der freien Natur, bei dem eine psychische Hemmschwelle überwunden werden muß, der Kontakt zur Umwelt und Naturerfahrung intensiviert werden. Oder der Mit-Wirkende hat die Möglichkeit, psychische Erfahrungen selbst zu prüfen, zum Beispiel wenn er im Stadium des Erwachens und noch im Liegen den alviolar-koronalen Sprenglaut »t« laut artikuliert.<sup>8</sup>

Als Mit-Wirkender hat zudem der Hörer die Möglichkeit, Lautbildung und ihre Vorstadien von Grund auf nachzuvollziehen und neu wahrzumachen.<sup>9</sup>

All das stellte nach Auskunft des Künstlers<sup>10</sup> die Basis zu dem dar, was Claus später an Versuchen zu lautpoetischen Experimenten unternahm.

Die erstmals 1959 auf Tonband aufgezeichneten Klangtexte und Sprechexerzitien<sup>11</sup> beruhen auf wesentlichen Erkenntnissen und Erfahrungen des Künstlers, die auch für das spätere lautpoetische Schaffen von Carlfriedrich Claus von Bedeutung sind: Claus löst sich von der schriftlichen Fixierung von Lautgedichten und zeichnet mehrschichtig seine Artikulationsvorgänge mit Hilfe der Trickschaltung eines Tonbandgerätes auf. Diese Klangtexte und Sprechexerzitien beziehen sich auf Erkenntnisse dialektischer Beziehungen der Informationsträger (1956/57): »Schrift ist nicht nur Informations-Vehikel, auch sie

Claus, *Geschehen in einem Satz. Für Otto Muneles* (1966/1972). Typoskript. Abgedruckt in: ders., *Erwachen am Augenblick. Sprachblätter*, Karl-Marx-Stadt, Münster 1990, S. 212 f. ↑

14 Ebenda. ↑

15 Carlfriedrich Claus: *Die Sprach-Organen zugleich Wahrnehmungs-, Hör-Organen!* (1959) Typoskript. ↑

16 *Lautpoesie. Eine Anthologie*, hrsg. von Christian Scholz, Obermichelbach: Gertaud Scholz Verlag 1987, LP und Textheft. ↑

17 Ebenda S. 5. ↑

18 Vgl. Claus' Kommentar zum Sprachblatt *Bewusstseinstätigkeit im Schlaf* (Z 602-603), in: ders.: *Erwachen am Augenblick. Sprachblätter*. Karl-Marx-Stadt, Münster 1990, S. 244 f. ↑

19 Interview vom 20.05.1990. ↑

selbst, das Vehikel selbst, sendet Signale aus, strukturelle Informationen. Fast gleichzeitig wurde mir bewußt: das gleiche gilt für die Sprechsprache. Auch die Laute senden über und unter der semantischen Schwelle eigene Nachrichten.«<sup>12</sup>

Schon die 1959 realisierten »Klang- bzw. Sprechtexte« sowie die später entstandenen Lautprozesse, insbesondere die fünf einschichtigen aus dem Jahr 1982, reflektieren diese Entdeckung auf vielfältige Weise. Claus dringt hier in »Elementarbereiche der Sprachproduktion« vor und entdeckt alles neu, die Welt des Zuartikulierenden, sozusagen von einem kindlichen Standpunkt, von dem der »Lallphase« aus, indem Claus die »materialen Eigensignale« der Einzel-Laute, die im alltäglichen Sprechakt, wenn auch kaum bemerkt, in Aktion sind, in genauen Artikulationsvorgängen verstärkt, arbeitet er jene »unbewußten kommunikativen Prozesse« heraus, die unterschwellig in Gesprächen vorhanden sind und den Empfänger solcher »Nachrichten« betroffen machen<sup>13</sup>.

Das Vorhandensein von »affektmagnetischen Feldern« der Anti- und Sympathie wird bewußt gemacht; »bestürzende Vorgänge« werden im Hörer freigelegt, von denen der Sprechende nicht weiß<sup>14</sup>. Das Aktivieren der nicht-verbalen Prozesse in den Lautprozessen führt zur Freilegung von Unbekanntem; die Sprech-Organen werden so zu Wahrnehmungs- und Hör-Organen<sup>15</sup>.

Noch ein anderer Aspekt wird in den Lautprozessen zu Bewußtsein gebracht, der gemeinhin übersehen wird, nämlich der »quasi-musikalische« Aspekt, der bereits in der natürlichen Sprache vorhanden ist, aber durch die Zerstörung derselben noch stärker in Richtung auf quasi-musikalische Strukturen hin offengelegt wird. Die Sprechklänge sind aus ihrer Vehikel-Rolle für sprachliche Mitteilung herausgelöst und schließen sich nun zu neuen akustischen, nicht-mehr-, bzw. noch-nicht-»sprachlichen« Strukturen oder Systemen zusammen, zu 'Musik'. Auf die Nähe der Lautprozesse von Carlfriedrich Claus zu Dieter Schnebels *Maulwerken* (1968-1974) sei an dieser Stelle verwiesen.

Im Jahr 1981 entstanden die vier Bänder des Lautprozesses *Bewusstseinstätigkeit im Schlaf*, denen eine ganze Reihe von Sprachblättern mit dem Thema Schlaf vorausgingen. Claus versuchte in diesen Sprachblättern, die andere Erlebniswirklichkeit, die im erinnerten Traum noch da ist, zu durchdenken. Aus der Beschäftigung mit diesem Thema ging der Wunsch hervor, dieses in Form von Lautprozessen zu gestalten und mittels eines Tonbandgerätes aufzuzeichnen. In den verschiedenen Arbeitsphasen wurden die Artikulationsvorgänge, die eine wechselnde Affektlandschaft, vom »Grauen« zur »Wachheit«, mittels differenter Sprechrhythmen, –melodien und Dynamik sowie einer sich verändernden Stimmfarbe verlautlichen, vielfältigen technischen Manipulationen unterworfen. Die Veränderung, d.h. Verlangsamung der Wiedergabegeschwindigkeit um den Faktor 2 bei den Bänder 1b und 2b bezweckte, die unterschiedlichen sprachlichen Bewußtseinszustände in den verschiedenen Schlafphasen wiederzugeben. Wie bekannt, treten im Schlaf gewisse Umsprünge der Zeitabläufe, ganz rasante Beschleunigungen und ganz weit sich hindehnende Verlangsamungen auf. Bei den Bändern 1a und 2a waren dagegen Aufnahme- und Wiedergabegeschwindigkeit identisch.

Bei der Uraufführung des Lautprozesses anlässlich des *Sa-um-Podiums* in Leipzig 1982, standen sich vier Tonbandgeräte mit je eigenem Verstärker und Lautsprecher in den vier Ecken eines Raumes gegenüber, wobei eine Überkreuzung der beiden Grundgeschwindigkeiten zustandekam. Das Gefühl, sich in einem Raum spezifischer Art, in einem Schlafraum sozusagen, zu befinden, wurde durch diese besondere Aufstellungsweise der Geräte im Raum erreicht. Im Februar 1986 wurde eine andere Kombination der vier Bänder auf ein Zweispur-Spulentonband in Stereo übertragen und anlässlich der Ehrung für Alexej Krutschonoch in Dresden aufgeführt. 1987 erschien diese Fassung auf einer Schallplatten-Antologie *Lautpoesie*<sup>16</sup>. Claus empfiehlt, den Lautprozeß mit einer sehr hohen Lautstärke zu hören, um bestimmte Vibrationen im Randbereich des Bewußtseins auftreten zu lassen, die sonst nicht auftreten würden. Neben der inneren Erschütterung soll das Zusammenschrecken und dadurch auch das etwas Wacher-werden des Hörers erzielt, seine Aufmerksamkeit für die negativen Traumerfahrungen und für die Möglichkeiten ihrer Bewältigung geweckt werden. Neben dem Titel *Bewusstseinstätigkeit im Schlaf* gibt der Autor dem Hörer noch folgende Hinweise: »Nicht nur Regenerationsphase ist Schlaf, auch Auftauchen von Bewusstsein an anderen Orten des Hirns, mit anderen Zeiten. Zwischen Schlafen und Wachen und Wachen und Schlafen bestehen Unterschiede, z. T. paradoxe Wechselwirkungen.

Die Wirklichkeit, die Bewusstseinstätigkeit im Schlaf erzeugt, steht in asymmetrischem Verhältnis zu der im Wachen erzeugten. Das gleiche 'Ich' ist in mehreren, wechselseitig irrationalen Wirklichkeiten als zugleich gleiches und anderes ab- und anwesend.

Ich erprobte mit dem Sprechprozeß einige Möglichkeiten des Umschaltens auf die fließende Pulsationszone unter den Sprachwelten. Zwischen Sprachtätigkeit im Wachen und Sprachtätigkeit im Schlaf findet sich das nach beiden Seiten hin offene prä- und postverbale Potential des Lallens. Die hier reproduzierte Bandaufnahme ist nicht zuletzt Vorschlag an den Hörenden: mit seinen Sprechorganen elementare Bewegungen zu vollziehen, knapp unterhalb der erlernten, also Lautbildung und ihre Vorstadien von Grund auf neu wahrzumachen. Lall-Exerzitien können einen Grenzzustand herstellen, der sowohl Kommunikationsgeschehen im Schlaf als auch Gesprächs-Zwischenwirklichkeiten im Wachen berührt und unerwartete Verbindungen erzeugt.«<sup>17</sup>

Dem Hörer ist dieser Text und der Titel vorgegeben. Was er mit dem Lautprozeß *Bewusstseinstätigkeit im Schlaf* macht, ist Sache des Rezipienten. Für ihn sollte dieses Kunstwerk den »starting point« darstellen, sich einerseits selbst mit Lall-Exerzitien zu befassen und sich andererseits mit dem Thema Schlaf auseinanderzusetzen, um Alpträume, die auf negative Erfahrungen im Leben zurückgehen, zu bewältigen. Konzentrierte Bewusstseinstätigkeit im Wachen, fortgesetzt im Schlaf, läßt die Lösung eines Problems eher finden.<sup>18</sup> Auf die Frage, was der Lautprozeß dem Menschen gebe, meinte Carlfriedrich Claus, daß sein Bestreben wäre, den Rezipienten bewußter zu machen, auch gegenüber dem Negativen des Lebens, vor dem Negativen nicht die Augen zu schließen, d.h. innerhalb des Traumes die Angst oder Bedrängung zu durchdringen; dann trete eben eine Öffnung und Befreiung ein, dann trete eben das ein, was im Sinne von

Ernst Bloch eine intensivierte Wachheit und eventuell etwas Noch-nicht-Bewusstes ist.<sup>19</sup>

© positionen, 6-7/1991, S. 13-15