

Protosounds

- Klänge vor der Sprache

Mathias Fuchs

"Billy Boing-Boing" erschien in den 30er Jahren als äußerst erfolgreiche Episoden-Serie, die die heute jedem geläufige Vorstellung ausbreitete, daß Worte wie "Boing", "Peng" oder "Platsch" auf verbalem Wege beredt akustische Realität abbilden könnten. Man kann "Billy Boing-Boing" auf zweierlei Weise interpretieren:

1.) In einem prä-postmanschen Sinne als vorzeitiges Indiz des von jenem beklagten neuen Analphabetismus, in dem Sprache auf ein undekliniertes "Bumbum - Crash - Zack" zurückfällt.

2.) Als subversive mediale Attacke gegen die Übermacht rationaler Begrifflichkeit, die Klangphantasie, Melodik und Sonorität aus der Sprache vertrieben hat und damit zwei disjunkte Repräsentationsmodi für Wissen und Erfahrung etabliert hat: den Text und den Klang.

In den folgenden Überlegungen und Musikbeispielen werde ich unter Verwendung eines Begriffes von Alexei Kruchenykh "Protosounds" vorstellen, das sind akustische Objekte, die zwischen Klang und Text migrieren, Klänge ins Feld des Textes verschieben und Texte zu Klängen machen.

by reg e. gaines

Aus: Please don't take my air jordans [Track 12] anspielen

(2'08")

Beispiel 1: **Off da Wall**

"Doin' time in the 100 Watts soft white sunshine A.K.A. L.A. lay away back and forgot he was black ..."

In der "Musiksoziologie" zeigt Kurt Blaukopf auf, wie die Trennung von Gesang und Instrumentenklang als sozial disziplinierendes Verfahren eingesetzt wurde (Kurt Blaukopf: Musiksoziologie - Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Arthur Niggli AG Niederteufen 1972). In den 370 n.Chr. verfaßten "Quaestiones et responsiones ad Orthodoxes" wird der

Versuch unternommen, den Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Kunst ideologisch abzusichern. Offenbar war es für den Autor der "Quaestiones" höchst verwunderlich und auch erklärungsbedürftig, daß Heiden genauso wie brave Christen singen (- in Umkehrung der Sprichwortweisheit: "Böse Menschen kennen keine Lieder").

"Wenn die Gesänge von den Ungläubigen zur Verführung erfunden, denen aber, die in dem Gesetze standen, gestattet worden sind um ihres geistigen Kindeszustandes willen, warum haben die, welche die vollkommenen und von der Weise jener abweichenden Lehren der Gnade erhalten haben, in den Kirchen doch Gesänge, ganz ebenso wie jene kindlichen, im Gesetze stehenden Leute? Nicht das Singen an sich gehört der Kinderstufe an, sondern das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen.

Daher sind in den Kirchen bei den Gesängen die Instrumentalbegleitung und die anderen kindischen Zugaben abgeschafft und nur das pure Singen beibehalten worden.

Denn das Lied erweckt die Seele zu einer glühenden Sehnsucht nach dem, was im Liede dargestellt ist, es besänftigt die vom Fleisch aufsteigenden Leidenschaften."

Zur Teilung (bei Blaukopf: Arbeitsteilung) von Vokalklang und Instrumentalklang kam die Trennung von Rezeption und Produktion/ Partizipation (nicht Stampfen, nicht Tanzen), die Festlegung von erlaubten und unerlaubten Intervallen ("musica falsa") und die kategorische Zuweisung von örtlichen Angemessenheitskriterien (Erasmus von Rotterdam beklagt: die Leute gehen in die Kriche wie auf den Tanzboden).

Der einschneidendste Schritt von einem musikalischem Ton- und Klangbewußtsein zur Musik als System erwuchs jedoch aus den Fortschritten der Notationstechnik. Bereits 620 n.Chr. schrieb Isidor von Sevilla:

"Sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit inter praeterium tempus, inrimiturque memoriae .. Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt."

(Isidor von Sevilla: Sententia der Musica, 620 n.Chr.)

übers.: Der Klang, der eine Angelegenheit der Sinne ist, fließt weiter in der Zeit und wird nicht vom Gedächtnis behalten ... die Klänge, die nicht aufgeschrieben werden können, vergehen, wenn sie nicht vom Menschen im Gedächtnis

behalten werden.

Für den englischen Musikwissenschaftler und Komponisten Trevor Wishart ist die Geschichte der menschlichen Kommunikation seit langer Zeit durch eine Vorherrschaft des geschriebenen Wortes geprägt. (Trevor Wishart: On Sonic Art. Harwood Academic Publishers 1996) Die "Klasse der Schreiber" kontrolliert, was in die "Weltbibliothek" aufgenommen wird und erklärt jenen Teil der Erfahrung und des Wissens für sozial akzeptabel und bedeutungsvoll, der in die Bibliothek aufgenommen wurde. Die Verwalter der "Weltbibliothek" wehren sich vehement gegen jede Form der sinnlichen Erfahrung, die nicht notiert werden kann und selbst Bereiche menschlicher Kommunikation wie die Musik werden nach Wisharts Ansicht vollständig von den "Scribes" kontrolliert. In jener Tradition liegen die Standardisierungsbemühungen des Gregorianischen Gesanges durch Papst Gregor, die intensiven Bemühungen der Chinesischen Kaiser um 'korrekte' Stimmung der kaiserlichen Blasinstrumente, Hinrichtungen von aztekischen Musikern, die sich während der Festvorführungen verspielten, usw. In jedem der genannten Fälle wurde die Legitimation der Vorgangsweise nicht ästhetisch geführt, sondern dadurch, daß ein schriftliches System gegen ein sinnliches ausgespielt wurde. (Selbst Augustinus mußte sich dafür entschuldigen, daß er sich von der "rein sinnlichen Qualität der Musik" habe hinreißen lassen.)

Obwohl auf legitimativer Ebene schriftlich fixierbare Musik und schriftlich fixierte Musik mit Musik überhaupt gleichgesetzt wurden, ließ sich doch nie verleugnen, daß Musik auch jenseits der Notierbarkeit existieren müsse, weil eben jene unnotierbaren Aspekte nachweisbar Wirkungen bei ihren Hörern auslösen. Aus diesem Grund blieb das Vermittlungsmodell schriftlich notierter Musik stets problematisch, oder wie Trevor Wishart es ausdrückt: "Ever since the world library opened, there have been troubles in the music department!" Die Schwierigkeiten, die in der Musikabteilung entstanden, resultierten aus der offensichtlichen Insuffizienz eines Notationssystemes, das auf der Auswahl von Elementen aus einer endlichen Menge besteht, hinsichtlich musikalischer Prozesse, die im Kontinuum sich entfalten. Dieses Kontinuum, das über die Achsen der Zeit, des Timbre, der Lautstärken, des Raumes und der Tonhöhen sich entfaltet, kreuzt Sprache, Skulptur, gestische Prozesse und reines Kalkül an Schnittpunkten und -geraden, fällt aber mit keinem der genannten Bereiche völlig in eines. Unternehmungen wie die vorhin angespielten Rap-Stücke stellen Versuche dar, im Kontinuum zu arbeiten, d.h. Informationsströme (streams) gegen Gitterstrukturmuster zu setzen. Im Grunde ist der Text ebensowenig wie die Musik notierbar.

Beispiel 2: **Denominator**

by **reg e. gaines**

Aus: Please don't take my air jordans [Track 5] 49"
(49")

**"Noisy bar with friends watching game go complete-complete-completely
insane**

cause teen is loosing bad ...

so I sipper-tripper foam-head-home alone-(diminuendo) alone-alone alone

...heading my way was to say no idea

wrong color to be boy to be boy to be boy to be boy in this hood

past nine correct time for another-nother-nother king

nother-nother-nother king

nother-nother-nother king (gliss.) crowned..."

"Billy Boing-Boing", das eingangs zitierte Serienwerk, befindet sich in seiner Verweigerung hochsprachlicher Normen in bester Gesellschaft mit den sowjetischen Pionieren der onomatopoetischen Dichtkunst, die in den 10er und 20er Jahren vor allem in Moskau um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Klang und Sprache rangen.

Russische Künstler wie Alexei Kruchenykh inszenierten ihre Vorstösse in Fusionsbereiche von Wort und Ton vor dem Hintergrund mystischer Erfahrungen, präzise beobachteter Alltagswelt oder dem Bereich psychischer Störungen. Nach Kruchenykhs Angaben strömten die Inspirationen für "zaum", seine Wort-Klang-Sprache aus den Privatsprachen der Schizophrenen, aus folkloristischen Versen, Babygeplapper, onomatopoetischer Dichtkunst und Neologismen. Der Name der Sprache "zaum" entsprang selbst einem Neologismus, in dem "za" (jenseits) und "um" (Bewußtsein) miteinander verschmolzen wurden. (Anna Lawton, Herbert Eagle: Russian Futurism through its Manifestos. Cornell University Press Ithaca 1988)

1913 schrieb Kruchenykh:

"i

che

de

**mali
gr
iu
iukh
ddd
ddd
se
v
m"**

Im Manifesto "Explodity", in dem obiger Text erschien, erklärte Kruchenykh: "Am 27. April, um 3:00 h nachmittags, gelang es mir ganz plötzlich, alle Sprachen der Welt zu beherrschen ... Ich gebe im Folgenden meine Verse in Japanisch, Spanisch, und Hebräisch wieder:

**"ike mina ni
sinu ksi
iamakh alik
zel"**

1921 veröffentlichte Kruchenykh schließlich in Baku ein Pamphlet, das unter dem Titel "Erklärung der transrationalen Sprache" die Grundsätze von "zaum" zusammenfaßte: "Transrationale Sprache" entsteht

- 1.) wenn rhythmisch-musikalische Erregung die Auslösung von Protosounds ermöglicht,
- 2.) wenn der Dichter nur andeuten möchte, nicht aber eine genaue Beschreibung des Objektes oder des Bildes geben möchte,
- 3.) wenn die Sprechenden von einem emotionalen Intensivzustand wie z.B. der Eifersucht ergriffen werden,
- 4.) wenn religiöse Begeisterung oder Liebe ihnen die Sinne vernebelt." (a.a.O)

Insbesondere von der erstgenannten Motivation, der "rhythmisch-musikalischen Erregung", sollen die nachfolgend ausgewählten Beispiele Zeugnis tragen:

**Beispiel 3: Red Bird
by Trevor Wishart**

Aus: On Sonic Art [Track 37] 1:31-2:32-3:08

(3'09")

Trevor Wishart beschreibt die oben gennante musikalische Transformation als Übergang von "Animal like sound images (a) transform from the background, (b) take on articulation of words and (c) gesturally interact with bird sounds."

Protosounds - wenn man den Ausdruck Alexei Kruchenykh übernehmen möchte - sind Klänge, die zwischen Wort und Musik fließen, Klänge, die einerseits auf das Spiel der Bedeutungen und der Repräsentation sich einlassen, andererseits jedoch als musikalisch frei formbare Objekte die Bühne betreten:

Beispiel 4: Red Bird transformation

'(Li)-sss-(ten)' to birdsong

by Trevor Wishart

Aus: On Sonic Art [Track 22] 17"

(17")

Pierre Boulez schrieb im Jahre 1958 im Aufsatz "Son et verbe":

"Der Name Artaud fällt einem unwillkürlich ein, wenn Fragen der Stimmbildung und Fragen der Trennung von Wort und Äußerung diskutiert werden. Als Schauspieler und Schriftsteller war Artaud natürlicherweise mit Fragen der Interpretation befaßt, genau wie ein Komponist oder Dirigent dies ist. Ich bin nicht der Mann um über Artauds Sprache zu urteilen, doch was ich in seinen Texten erkennen kann, sind die grundlegenden Anliegen zeitgenössischer Musik; indem ich gehört habe, wie er seine eigenen Texte vortrug und diese mit Schreien, Geräuschen und Rhythmen begleitete, verstand ich wie eine Fusion von Klang und Wort erreichbar wäre, wie man Phoneme als Klangträger einsetzen kann, wenn die Worte den Dienst versagen, oder, kurz gesagt, wie es möglich wäre, den Irrsinn zu organisieren."

(Pierre Boulez: Son et verbe. In: Relèves d'apprenti. Ed. Seuil Paris 1966)

Artauds Versuche setzten auf intensivierter Stufe das fort, was die italienischen und russischen Futuristen in den 10er und 20er Jahren begonnen, ausgiebig konzipiert und in bescheidenen Ansätzen realisiert hatten. Marinetti berichtete im Jahr 1911 als Korrespondent der französischen Zeitung "L'intransigeant" über den türkisch-italienischen Krieg in Lybien. Ein Jahr später beobachtete er den Balkankrieg. Die

Berichte, die er aus den Schützengräben in Adrianopolis nach Paris sandte, waren Beispiele seines Konzeptes von "Parole in Libertà". Diese "Worte-in-Freiheit" sollten 1914 in der Textsammlung "Zang-tumb-tuum" unter dem Titel "Bombardement" erscheinen. (F. T. Marinetti: From the Café Bulgaria in Sofia to the Courage of the Italians in the Balkans and the Military Spirit of Désarrois. In: Selected Writings. Hrsg. R.W. Flint, Strauss & Giroux New York 1972) Marinettis Form einer onomatopoetischen Reportage verwendete dabei verbale Beschreibungen der Geräusche des Krieges, die von musikalischen Anweisungen unterstützt waren.

Auch Kublin, einer der aktivsten russischen Futuristen, schrieb in einem Wort-Klang Manifest mit dem Titel "Was ist das Wort?" über die Fusion klanglichen und verbalen Materials, die bei ihm stark vom französischen Symbolismus und den Theosophen beeinflusst war. (Kublin: Was ist das Wort? In: Charters and Declarations of Russian Futurists. Moskau 1914) Kublin folgend hat jeder Vokal eine ihm zugehörige Tonhöhe und jeder der harten Konsonanten eine zugeordnete Farbe. Das System dieser Zuordnungen, die in tabellarischer Form notiert Eindeutigkeit und Einfachheit beanspruchten, untermauerte Kublin durch Vorträge über die Beziehung von Gedankenmustern (universelle Symbole), graphische Darstellungen, Gerüchen und Geschmacksempfindungen. Im folgenden Beispiel konfrontiert der Komponist Herbert Brün Klänge und Worte, die jeweils blockartig organisiert aneinandergeschnitten sind. Von einer Schallplatte stammt nachfolgende, leider tontechnisch etwas angekrazte Aufnahme der Arbeit "Futility" aus den 60er Jahren:

Beispiel 5: **Futility 1964**

Herbert Brün

erschienen auf HELIODOR H/ HS-25047

Electronic Music from the University of Illinois

If you were
not yet to understand
the meaning which was conveyed
to these events of sounds
It would be understandable - for

**It is believable
that you do not yet believe
in hearing the sound of events
as they call on you**

**to create a suitable language
which might let you say to yourself
that which is said to you
just once and never again
for the first and the last time**

there is no second time
since a language gained is a language lost
and to even try
to tell you this
seems a sheer waste of time
for it is language
and thus lost.

(3'19")

Offenbar lassen sich anhand der bisher gezeigten Beispiele Prozesse im audio-verbale Raum zeigen, die völlig verschiedene Blickwinkel bezüglich der Beziehung von Text und Klang ausweisen. Diese reichen von Ausschliesslichkeit über Transformationen bis zu völliger Verschmelzung des Bedeutungsträgers Sprache mit dem Klangträger Musik. Zur letztgenannten Kategorie gehört sicher das nächste Klangbeispiel, eine von Sonorität berstende Klangskulptur, die auf einem narrativen Kern aufsetzt. Das nachfolgende Stück, das ich vor 3 Jahren im Ethnologischen Museum in Wien anlässlich einer Performance zweier Kanadierinnen aufnahm, gibt den Gesang zweier Inuit-Frauen wieder, die in dialogischen Rhythmen eine Kommunikationsform zwischen Wort und Klang betreten.

**Beispiel 6: Katajjak Inuit Throat Singing
Song for a little Puppie**

Eine Aufnahme im ethnographischen Museum in Wien
19.4.1994
(1'02")

Zusatzbeispiel: **Reason Landscape**
**Gestisches Modell von Sprachklängen, die timbral entsprachlicht,
gestisch aber noch
sprachähnlich sind**

Aus: On Sonic Art [Track 36]
(1'28")