

# Begrenzungen überschreiten

Ästhetische Phonetik als Brücke zu einem anderen Umgang mit Musik als akustischer Kunstform

von *Harald Muenz*

„But do you never read french, I [...] asked her.  
No, she replied, you see I feel with my eyes and  
it does not make any difference to me  
what language I hear. I don't hear a language,  
I hear tones of voice and rhythms,  
but with my eyes I see words and sentences [...]“<sup>1</sup>

Sprechen ist in Klang chiffriertes Denken und Fühlen: Seit „deChiffraGE“ von 1993 ist diese Überzeugung zu einem wichtigen Stimulans meiner künstlerischen Arbeit geworden. Ich nehme zwischen den Bereichen Sprache und Musik große phänomenologische Ähnlichkeiten wahr. So lassen sich etwa impulsartige Laute und impulsartige Klänge, quasi-stationäre Laute und stationäre Klänge, konsonantische Laute und perkussive Klänge, Friktionsgeräusche und Reibe- oder Blasgeräusche, Plosionsgeräusch und Knall oder Schlag, Stimmlosigkeit und Tonlosigkeit von Ereignissen parallelisieren. Solche kompositorischen Anverwandlungen finden sich in den fünfziger und sechziger Jahren unter dem prägenden Einfluß des Phonetikers Werner Meyer-Eppeler etwa in Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, Ligetis „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“ sowie in Lachenmanns „temA“.

Jahrelang experimentierte ich auf eigene Faust mit den Möglichkeiten, Sprache zu entsemantisieren und kompositorisch rein mit ihrem Klanggehalt zu arbeiten. So faszinierend der musikalische Zugriff auf Sprache ist, so schwierig stellt sich doch die Integration dieses vermeintlichen Allerweltsgutes in die kompositorische Praxis dar. Es störte mich stets, wenn Kollegen dem musikalischen Kontext Gesprochenes wie einen Fremdkörper aufpropften. Oft hatte ich den Eindruck, als wäre ihre Vorstellung, genuin Neues aus Sprachklang zu entwickeln (im Gegensatz zu ihrem Umgang mit musikalischem Material im engeren Sinn) ziemlich beschränkt. Außerdem schienen mir die meisten auf ewiggleiche phonetische Topoi zurückzugreifen, schlicht die immer selben Assoziationen zwischen Sprach- und musikalischen Klängen wiederzukäuen. Um diesen Tücken zu entgehen, setzte ich mich mit den klanglichen Bedingungen des Sprechens so gründlich wie möglich auseinander.

Mit gesprochener Sprache beschäftigt sich unter den Geisteswissenschaften die Phonetik. 1998 lernte ich Georg Heike kennen, der damals das „Institut für Phonetik“ an der Universität Köln leitete und selbst als Komponist tätig ist. Unter seiner Ägide entwickelte die Kölner Phonetikabteilung eine gewisse Tradition in der Beschäftigung mit künstlerischen Grenzformen zwischen Musik und Sprache. Heike publizierte auch Aufsätze mit kom-

munikationswissenschaftlichem Hintergrund zur Ästhetischen Phonetik<sup>2</sup>. Ich war jahrelang regelmäßiger Gast im Phonetischen Institut und besuchte dort unter anderem Heikes Seminare zur Ästhetischen Phonetik und Übungen zur Experimentalphonetik. In den phonetischen Transkriptionskursen bei Georg Sachse erlernte ich das phonetische Notieren von Sprache(n) nach dem Gehör.

Im Sommersemester 2001, kurz vor seinem endgültigen Abschied vom Universitätsleben, bot mir Georg Heike an, einen Lehrauftrag für Ästhetische Phonetik am Phonetikinstitut zu übernehmen, den ich seitdem ausübe. Mein Unterricht setzt sich aus einer Kombination von Praxis und Theorie zusammen. Einerseits entwickeln die Studierenden gemeinsam mit mir kürzere Sprachlautkompositionen, die wir als „Die Ästhetischen Phonetiker“ auch öffentlich vortragen, zum anderen analysieren und diskutieren wir grundsätzliche künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten anhand von Literaturbeispielen. Daneben beschäftigen wir uns mit ästhetischen Fragestellungen.

Der intensive Kontakt mit dem Phonetikinstitut gewann in der Folgezeit für meine eigene künstlerische Arbeit an Bedeutung. Ich lernte, daß sich die Phonetik durch einen großen Reichtum unterschiedlicher methodischer Ansätze auszeichnet, die eine große Bandbreite menschlicher Sinneserfahrungen ansprechen. Daher bringt sie von Hause aus die allerbesten Voraussetzungen für einen interdisziplinären Ansatz zwischen Kunst und Wissenschaft mit. Da die Phonetik ganz vom Sprachklang ausgeht, liegt besonders eine Verbindung mit der Musik nahe.

Gemeinsam mit Georg und Sigrid Sachse – beide ebenfalls Musiker – gründete ich im Dezember 2003 das phonetische Sprachkunsttrio „sprechbohrer“. Wir widmen uns kontinuierlich anspruchsvollen Sprechstücken; neben eigenen und eigens für uns entstandenen Kompositionen gehören Werke von Hans G Helms, Gerhard Rühm, Kurt Schwitters und Oskar Pastior zu unserem Repertoire.

Als Stockhausen, Ligeti und Lachenmann sich in den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ans Komponieren mit Sprache machten, beschäftigte sich die Phonetik noch schwerpunktmäßig mit sprachlichen Einzellauten (Segmenten), die sich mit dem internationalen Lautalphabet International Phonetic Alphabet, dem IPA, relativ rasch niederschreiben ließen. Bis in die jüngste Vergangenheit existierten jedoch noch kaum verwertbare Forschungsergebnisse in Bezug auf übergeordnete sprachliche Intonationsverläufe, Tempostrukturen und Intensitätsgrade, was den kompositorischen Zugriff darauf erschwerte. Dementsprechend wurden diese spannenden und wichtigen Elemente von Sprache in Kompositionen bis in die neunziger Jahre hinein weitgehend ausgespart oder nur recht undifferenziert behandelt. Dies habe ich immer als große Lücke

empfunden, bieten sich doch Tonhöhe, Tempo und Dynamik des Sprechens für eine musikalische Gestaltung geradezu an.

In den letzten Jahren nun hat es auf diesen Gebieten, die man unter dem Begriff „Suprasegmentalia“<sup>3</sup> zusammenfassen kann, einen wahren Forschungsboom gegeben. Im suprasegmentalen Bereich haben auch automatische Spracherkennung und Sprachsynthese bedeutende Fortschritte zu verzeichnen, deren künstlerisches Potential noch weitgehend brachliegt. Für den Umgang mit suprasegmentalen Elementen gesprochener Sprache verfügen die Phonetiker heute über computergestützte Analyseverfahren, und die Theoriebildung hat eingesetzt, aus der neue Verschriftungssysteme für Intonation hervorgegangen sind, die wiederum für mich als Komponist eine wichtige Arbeitsgrundlage bieten. Die wissenschaftlichen Transkriptionsformen eignen sich allerdings nur bedingt zur Umsetzung durch Musiker, so daß man aus den linguistischen Ansätzen erst eine eigene, musikalisch praktikable Notation entwickeln muß.

Im Umgang mit gesprochener Sprache sehe ich demnach eine reichhaltige, noch unberührte Palette menschlicher Artikulations- und Ausdrucksmöglichkeiten vor mir. Ich beschränke mich linguistisch selten nur aufs Deutsche und arbeite statt dessen entweder mehrsprachig (zum Beispiel in „discAntico“ mit Deutsch und Italienisch, in „ariche“ mit Englisch, Französisch und Italienisch oder in „spi:tschsaontskäip I“ mit einer ganzen Reihe von Sprachen, unter anderem mit Walisisch), mit nicht indoeuropäischen (in „ope-seynsu“ mit Koreanisch, und in „deSperanto“ neben Spanisch, Rumänisch, Deutsch, Englisch, Slowenisch und Griechisch mit Chinesisch und Koreanisch) oder bedrohten Sprachen (in „parkfiguren“ mit Deutsch und Sorbisch, in „po žejanski“ und „fugaCittà“ mit Istrorumänisch und in „SprachProben“ mit Arbëresh und Istrorumänisch). Wortsemantik spielt dabei zunächst eine untergeordnete Rolle; ich nehme sie aber in einem späteren Schritt wieder mit hinein. Bisweilen verwende ich auch selbstkreierte Idiome, die abstrakt-phonetisch eingesetzt werden, so in „deChiffriAGE“<sup>4</sup>, „franSung“ und „articulated strings“.

„deChiffriAGE“ ist zunächst als ganz eigenständige Komposition entstanden. Später habe ich das zugrundeliegende Computerprogramm zur Generierung von Textmaterial in „discAntico“, „parkfiguren“ und „deSperanto“ verwendet. Diese drei Kompositionen bilden zusammen mit „deChiffriAGE“ eine Art Werkfamilie; ihnen ist der Prozeß des Zur-Sprache-Gelangens gemeinsam, da sich alle vier Arbeiten von einem textlichen (Zeichen-) „Kauderwelsch“ immer weiter in Richtung auf „geordnete“ Sprache hin entwickeln, ohne allerdings jemals volle Satzverständlichkeit zu erreichen. So wird in „deChiffriAGE“ am Ende eine Phrase durch sehr lange Pausen zergliedert, „discAntico“ und „parkfiguren“ bleiben am Ende zweisprachig verwoben und in „deSperanto“ wird ein se-

mantischer Klärungsprozeß von einem gegenläufigen Entwicklungsstrang konterkariert, der die Sprachartikulation in rein musikalische Klangfarben hinein auflöst.

In „franSung“ spiele ich mit den hörbaren Äquivalenzen zwischen den Sprachlauten eines Soprans und den Instrumentalklängen eines dreizehnköpfigen Kammerensembles. Bei „articulated strings“ kombinieren drei Muttersprachler ihre individuellen Aussprachevarianten des Englischen mit Instrumentalklängen. Diese Komposition wurde daher gezielt für das Uraufführungsensemble konzipiert: den US-amerikanischen Gitarristen Seth Josel, den walisischen Harfenisten Rhodri Davies und den englischen Cellisten Anton Lukoszevics, dessen Londoner Gruppe Apartment House das Stück auch gewidmet ist.

In meinen jüngsten Kompositionen gehe ich über den artikulatorischen Aspekt von Lautbildung hinaus und verwende stärker die suprasegmentalen Merkmale von Sprache. In „schweigenderest“ habe ich mich mit den nonverbalen Charakteristika in Goebbels' berühmter „Sportpalastrede“ auseinandergesetzt. Der ursprünglich mehr als zweistündige Original-Ton wird nur an einer kurzen Stelle als *objet trouvé* hörbar; mein Ohrenmerk richtet sich vielmehr auf Goebbels' demagogischen, fast singenden Sprechduktus in dieser menschenverachtenden Rede. Beispielsweise habe ich seine skrupellose vierte Frage aus den „Zehn Fragen an das deutsche Volk“ so verändert, daß man nur noch die von der Stimme beschriebene Melodiekontur, aber nicht mehr die eigentlichen Worte wahrnimmt. An einer anderen Stelle habe ich Goebbels – dem als Propagandaminister solche Eingriffe anderen gegenüber ja nur allzu vertraut waren – einmal selbst der Zensur unterworfen, indem ich den letzten Satz seiner Rede manipuliert habe. Seine Worte „Nun Volk steh auf, und Sturm brich los!“ habe ich zu „Und nun, Volk, brich! Auf Sturm steh nun“ permutiert und dann scheinheilig den originalen Intonationsverlauf seines ursprünglichen Ausrufs nachträglich wieder hergestellt.

In „ariche“ tritt zu einem Baßflötenpart, der sich mit der segmentalen Sprachebene beschäftigt, eine zufallsgesteuerte Compactdisk-Zuspielung auf der Grundlage augmentierter, stark melodisch wirkender Intonationskurven dreier Nicht-Muttersprachler und in „po žejanski“ werden gesangsartig vergrößerte Sprachmelodien des Istrorumänischen nach und nach einem „echten“ istrischen Volkslied angenähert.

An den beschriebenen Kompositionen wird deutlich, daß ich auf ganz unterschiedlichen Ebenen in Sprachmaterial eingreife. Ich habe die Möglichkeit, den zugrundeliegenden Text (also die „Erzeugungsvorschrift“ für ein Sprachsignal) oder das resultierende Sprachsignal selbst zu komponieren. Sobald ich Sprechstimmen auf Band vorproduziere oder Live-Sprecher in Realzeit mit elektronischen Mitteln bearbeite, können sowohl Text- wie Si-

gnalebene verändert werden (zum Beispiel in „deSperanto“). Neben dem charakteristischen Lautinventar einer sprachlichen Äußerung interessieren mich dabei gerade die suprasegmentalen Elemente Intonation, Sprechrhythmus und -tempo, Akzentuierung und Dynamik allein und im Zusammenwirken mit der Lautebene.

In „SprachProben“<sup>5</sup>, meiner bisher umfassendsten Sprachkomposition<sup>6</sup> habe ich alle vier Ebenen komponiert: Text- und Signalebene, sowie Laut- und Suprasegmentalebene. Die Faktur der Sätze „fromAnts“ und „Kurven – Wege“ wird vor allem von Intonationsverläufen bestimmt. In „fromAnts“ geht es daneben um Vokalformanten<sup>7</sup>, während ich bei „Kurven – Wege“ eine mehr als siebenhundertfach verlangsamte Sprachintonationskurve für Baßflöte und Baßklarinetten ausgearbeitet habe. Da die Melodielinien menschlicher Stimmen kontinuierlich glissandieren und keiner festen Tonskala folgen, erforderte dies ständig musikalisch-kompositorische Entscheidungen: nur an wenigen, besonderen Stellen scheint – verfremdet durch die Live-Elektronik – der originale Sprachklang hindurch.

Im Austausch mit Phonetikern und durch meine Arbeit am Phonetischen Institut erhalte ich zwar Anregungen für meine Musik, doch obwohl mein Komponieren durchaus Forschungsaspekte miteinbezieht, ist es natürlich keine Wissenschaft: Ästhetisch gesehen kann ich mich letztendlich wiederum nur auf die eigene Intuition verlassen.

Aber was heißt es eigentlich, kompositorisch auf diese Art mit Sprache umzugehen? Wenn man Sprache als in Klang codiertes Denken betrachtet, dann spielen in meinen Sprachkompositionen Denken und Wahrnehmung ein Spiel, das eine eigenständige Form des Erkenntnisgewinns darstellt. Spielende und Hörende richten ihr Ohrenmerk auf ansonsten Überhörtes, ihr Hörwinkel verändert sich. Das Spiel ist zwar heiter, aber es nimmt sich auch ernst, denn Spielen in diesem Sinne ist zugleich eine forschende, schöpferische, innovative Beschäftigung. Wenn man, wie ich, daran glaubt, bei Musik handele es sich nicht um bloßes Divertissement, sondern um eine akustische Kunstform, dann muß man versuchen, diesen Kunstcharakter stets neu zu finden. Sprache kompositorisch als Musik zu behandeln ist für mich dabei eine Möglichkeit unter mehreren, diesem Ziel näher zu kommen.

## Anmerkungen

- 1 Diese Antwort gibt Gertrude Stein an Alice B. Toklas in: Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, in: Carl Van Vechten (Herausgeber), *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Random House/Vintage Books, 1962, 65–66.
- 2 Georg Heike, *Ästhetische Phonetik als Wissenschaft von der ästhetischen Kommunikation in Sprache und Sprachmusik*, in: *Theorie und Empirie in der Sprechwissenschaft*. Festschrift für Eberhard Stock. Herausgegeben von Angela

Biege und Ines Bose, Hanau/Halle: Werner Dausien, 1998.

- ???
- Heike, Georg. Musiksprache und Sprachmusik. Anmerkungen zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation in Sprache und Musik. In: Georg Heike. 1998. Musiksprache und Sprachmusik. Schriften zur Musik 1956–98. Saarbrücken: Pfau ??? [Wo kommt das her, wo gehört es hin ???]
- 3 Zu den Suprasegmentalia gehören sprachliche Kategorien wie Intonation, Tempo, Dynamik, Timbre, et cetera, die dem Bereich der Laute (Segmente) übergeordnet sind.
  - 4 Zu „deChiffraGE“ siehe meinen Artikel „Der Computer als Klangerzeuger?“ und Rainer Nonnenmanns „Zu unbegrenzten Räumen und Möglichkeiten ... Der Kölner Komponist Harald Muenz“, beide abgedruckt im vorliegenden Heft der MusikTexte.
  - 5 für Vokalistinnen und Vokalisten (Sopran, zwei Wolfssohn-Stimmen, zwei phonetische Stimmen), Instrumente und elektronische Klänge (CD-Zuspielung und Live-Elektronik mit dem Programm Max/MSP) entstanden 2001–2003 und ausgezeichnet mit dem Forschungspreis des Landes Nordrhein-Westfalen.
  - 6 Vergleiche hierzu: Raoul Mörchen, Arbereshe. Ein Forschungspreis für Harald Muenz, in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik. Heft 89, Mai 2001, 89.
  - 7 Zu „fromAnts“ siehe: Rainer Nonnenmann, am angegebenen Ort.