Sonderdruck aus

Klaus Schenk / Anne Hultsch /
Alice Stašková (Hg.)

Experimentelle Poesie in Mitteleuropa

Texte – Kontexte – Material – Raum

Mit zahlreichen Abbildungen

V&R unipress

ISBN 978-3-8471-0364-6
ISBN 978-3-8470-0364-9 (E-Book)
ISBN 978-3-7370-0364-3 (V&R eLibrary)

Inhalt

Vorwort 9

I. Visualität der Texte

Klaus Peter Dencker (Ahrensburg)
Optische Poesie 17

Ulrich Ernst (Wuppertal)
Experimentelle Makroästhetik. Buchkünstlerische Zyklen mit *Carmina figurata* von Simias von Rhodos bis Guillaume Apollinaire 39

Jeanette Fabian (München)
»Gedichte der Stille«. Experimentelle Bildpoesie in der tschechischen Moderne 91

II. Auditive und memoriale Dimensionen

Frieder von Ammon (Leipzig)
Musik für das 20. Jahrhundert. Ernst Jandls *13 radiophone Texte* 119

Pavel Novotný (Liberec)
»Semester des experimentellen Schaffens«. Zur tschechischen auditiven Poesie der 1960er-Jahre im internationalen Kontext 137

Johanna Bohley (Jena)
»Kunst über Erinnerung« – Erinnerungen der Neoavantgarde 155

III. Begriffe und Kontexte

Oliver Ruf (Furtwangen)
Die Visualität der Klänge und das Leben der Kunst. Grenzgänge experimenteller Ästhetik 169

Eva Krátká (Prag)
Theoretische Voraussetzungen der tschechischen visuellen Poesie der 1960er-Jahre. Einige Bespiele mit Begriffsbestimmungen 191

Alice Stašková (Berlin)
Korrespondenzen der experimentellen Poesie: Prag – Stuttgart – Wien . . 203

IV. Material, Medien, Maschinen

Gudrun Lehmann (Düsseldorf)
Poetische Sprachkonzepte aus der Kunstszene Bosnien-Herzegovinas, Kroatiens und Serbiens 221

Annette Gilbert (Berlin)
Texte für Læser. Neue Formen der ›Unlesbarkeit‹ in der experimentellen Literatur 239

Bernhard J. Dotzler (Regensburg)
Automaten-Studien, kalauernd, oder: Der neue Minnedienst. Aber ja doch, *schon wieder…*: Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman* 263

V. Raumtexte und Texträume

Anne Hultsch (Dresden)
Experimente im Ausnahmezustand. Poezja konkretna / Konkrete Poesie in Polen 283

Grazziella Predoiu (Temeswar)
»Meine Bockigkeit mich skrupulös als Sprache zu verhalten steckt und wuchert in den Texten.« Zu den Texten Oskar Pastiors 307

Klaus Schenk (Dortmund)
Experimentelle Poesie und interkulturelle Schreibweisen am Beispiel von Herta Müller 323

Personenregister 347

Pavel Novotný (Liberec)

»Semester des experimentellen Schaffens«. Zur tschechischen auditiven Poesie der 1960er-Jahre im internationalen Kontext

1. Tonband und Studio als technische Voraussetzung auditiver Experimente

Die auditive oder auch phonische Poesie[1] lässt sich als eine weitere Entwicklungsphase der Lautdichtung verstehen, indem sie nicht nur den Klang der Sprache, sondern auch dessen Aufnahmemedium ins Spiel bringt: Ein spezifisch auditives Werk stellt eine auf einem Medium fixierte Komposition dar, die nicht nur aufgenommen, sondern auch weiter bearbeitet werden kann – also geschnitten, moduliert, gemischt etc. werden kann. Als solche sind die auditive Poesie sowie die progressiven Tendenzen im Hörspiel (Neues Hörspiel) praktisch erst seit der Erfindung und massiven Verbreitung des Tonbands möglich und somit erst mit dem Experiment oder mit dem akustischen Schaffen der 50er- und 60er-Jahre verbunden.[2] Die Audioaufnahme und weitere Bearbeitung des Klanges hat für die Literatur zweifellos Perspektiven eröffnet, die *vor* der Erfindung des Tonbands zwar vorstellbar und teilweise antizipiert, jedoch praktisch nicht realisierbar waren. Gegenwärtig ist im auditiven Schaffen eine

1 Beide Begriffe werden konkurrierend benutzt – Ladislav Novák spricht konsequent von der *phonischen* Poesie, was teilweise auf Franz Mons bekannten Begriff »phonetische Poesie« hinweist; bei Josef Hiršal und Bohumila Grögerová kommen beide Attribute vor (phonisch und auditiv), wobei der Begriff der *auditiven Poesie* (»auditivní poezie«) klar auf Gerhard Rühm verweist und praktisch auch dem französischen Begriff »la poésie sonore« (z. B. bei Dufrêne oder Chopin), oder auch dem englischen »sound poetry« nahe steht. Im Rahmen dieser Abhandlung werden die Begriffe *phonisch* (im Zusammenhang mit Novák) und *auditiv* (im allgemeinen Sinne) als zentral begriffen, da sie für das tschechische Experiment der 60er-Jahre typisch und bloß auf das *Sprach*experiment zu beziehen sind; damit lassen sich diese Kompositionen als eine neuere Entwicklungsphase der *Lautpoesie* wahrnehmen. Somit unterscheiden sie sich von der heutigen *Klangkunst* oder z. B. dem *Schallspiel*, die auch die unartikulierten Klänge ins Werk integrieren.

2 So grenzt Grögerová die auditive Poesie in der Rundfunksendung *Východiska z Voicebandů* ab. Siehe Východiska z voicebandů, in: Krátká, Eva (Hg.): Česká vizuální poezie. Brno 2013, S. 202–216, hier S. 207. Die Aufnahme ist im Archiv des Tschechischen Rundfunks verfügbar (Archiv Českého rozhlasu, Ordner CR.UADK.2001.979).

klare Tendenz zur Laizisierung verfolgbar, weil die nötige technische Ausstattung wesentlich zugänglicher und auch billiger ist, als es zur Zeit der analogen Tontechnik der Fall war.

Befasst man sich mit den auditiven und radiophonen Werken der 60er-Jahre im deutsch-tschechischen Kontext, so muss man freilich die politischen Umstände berücksichtigen, die den eigentlichen *Zugang* der Künstler zum technischen Medium und damit auch die Produktion der phonischen Werke stark beeinflusst haben. Westdeutschland hatte insbesondere seit der Gründung des Kölner Studios für elektronische Musik bzw. des Studios für akustische Kunst, welches unter der Leitung Klaus Schönings zu einem wahren Schmelztiegel des Hörspielexperiments und der auditiven Poesie wurde, zwar keine breite, jedoch im Vergleich mit der tschechischen (bzw. tschechoslowakischen) Szene solide und liberale Plattform für die Entstehung radikaler auditiver Experimente. Dies war in der Tschechoslowakei keineswegs der Fall, freilich nicht nur aus technischen, sondern vor allem aus politischen Gründen.

Trotz der mageren Produktion auditiver Poesie war die tschechische Szene des literarischen Experiments der 60er-Jahre gut über die neuesten Tendenzen in der modernen Literatur und Kunst informiert, was u. a. sehr gut in Josef Hiršals und Bohumila Grögerovás gemeinsamen Memoiren *Im Flug der Jahre* (*Let let*) beschrieben ist. Es steht fest, dass außerhalb professioneller Tonstudios das auditive Experiment durchaus präsent war; bekannt sind vor allem die Vorträge und Präsentationen in den Prager Clubs Viola und Mánes, die häufig auch den neuen Tendenzen in der Musik und Poesie gewidmet wurden.[3] Die eigentlichen Schaffensmöglichkeiten tschechischer auditiver Künstler waren jedoch sehr beschränkt. Einen Ausstellungsraum in ein Hörspielstudio zu verwandeln, wie es 1968 Ferdinand Kriwet in der Baden-Badener Kunsthalle getan hat, war zwar auch in Deutschland eine Rarität, in der Tschechoslowakei war eine solche Performance jedoch schon aus Zensurgründen kaum vorstellbar. Radikale Sprachkünstler wie Ladislav Novák, Grögerová und Hiršal oder auch Jiří Kolář hatten praktisch keine offizielle Gelegenheit, ein professionelles Rundfunkstudio zu nutzen, um dort eigene Kompositionen zustande bringen zu können. Dies heißt zwar nicht, dass es keine eigene tschechische Produktion auditiver Poesie

3 Zu den Rezitationsabenden in der Viola siehe z. B. Klusák, Alexej: Recitace jako součást aktuálních uměleckých tendencí, in: Navzájem se slyšet. Praha 1966, S. 81–85. Die Abende im Künstlerclub Mánes sind auch ausführlicher in Hiršals / Grögerovás Buch *Let let* beschrieben. Im Künstlerclub Mánes wurden zahlreiche Vorlesungen veranstaltet, die auch den Werken und Künstlern der konkreten und elektronischen Musik gewidmet waren, u. a. Stockhausen, Cage, Pierre Henry oder auch Mauricio Kagel, die einen großen Einfluss auf die tschechische Szene der neuen Musik hatten. Hiršal und Grögerová, die diese Abende regelmäßig besuchten, haben mehrere Vorlesungen über die Konkrete und auch auditive Poesie gehalten. Im Rahmen dieser Abende wurden hier auch Aufnahmen wichtiger Werke der *phonischen* (auditiven) Poesie präsentiert (siehe Hiršal, Josef / Grögerová, Bohumila: Let let. Praha 2007, z. B. S. 425).

gegeben hätte, es steht jedoch fest, dass praktisch alles, was von der tschechischen auditiven bzw. experimentellen Poesie in den 60ern geschaffen wurde, inoffiziell oder halb-offiziell und abseits des registrierten Rundfunkbetriebs entstand; praktisch heißt das: häufig in der Nacht, während der sog. *schwarzen Frequenzen.*[4]

Während die visuelle Poesie oder gar die gedruckten sprachexperimentellen Werke in der Tschechoslowakei einen relativ großen und auch offiziellen Publikationsraum und zugleich ein hohes Niveau erreichten, ist die tschechische Produktion der auditiven Poesie bzw. des experimentellen Hörspiels wesentlich bescheidener. Das ist ein trauriges Paradox bezüglich der radikalen Pioniertaten der tschechischen Vorkriegsavantgarde, die der tschechischen Neoavantgarde – auch im Bereich des akustischen Schaffens – eine solide und sehr spezifische Grundlage bereitet hatte.[5] Abgesehen von den wenigen in einem professionellen Tonstudio entstandenen Aufnahmen, die hier noch näher behandelt werden, wurden in den 60ern die meisten Kompositionen auf primitive Art und Weise zu Hause aufgenommen – mit Hilfe kleiner Haustonbandgeräte, womit auch die technischen Eingriffsmöglichkeiten in die Aufnahme wesentlich beschränkt waren. Und es existierte darüber hinaus – ganz im Gegensatz zu ›westlichen‹ Autoren – keine Perspektive, die Werke je in einem Studio professionell bearbeiten zu können. Dies erwähnt z. B. Novák, der schon seit dem Anfang der 60er-Jahre mit dem Tonbandgerät gearbeitet hat:

> In der phonischen Poesie würde ich ja mit Interesse fortfahren, aber sie weiterhin nur so zu basteln, mithilfe des Haustonbandgeräts, das hatte keinen Sinn. Einen Sinn hätte es, wenn man wenigstens ein technisch minimal ausgestattetes Studio zur Verfügung hätte und einen Techniker, der wenigstens eine grobe Ahnung hat, worum es sich handelt; der nicht denkt, es sei irgendein Mist.[6]

So haben die privaten phonischen Versuche Nováks zumeist den Charakter einer bloß linearen, nicht-geschnittenen Aufnahme eines lautpoetischen improvisierten Textes. Viele dieser Aufnahmen sind bis heute unveröffentlicht. Die erste professionelle (durch eine schwarze Frequenz entstandene) Komposition von

4 Vgl. Booklet von Nápravník, Milan / Dvorský, Stanislav (Hg.): Fragmenty 1963/1964 [3 CD]. Praha 2002.

5 In diesem Zusammenhang ist vor allem der tschechische Poetismus anzuführen, insbesondere Karel Teige mit seinem Gedanken der »radiogenen Poesie« (siehe Teige, Karel: Manifest des Poetismus, in: ders.: Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste. Frankfurt am Main 1966, S. 70–111) und Vítězslav Nezval, der diese Konzeption in seinem Stück *Mobilizace* (*Mobilmachung*) in die Praxis umzusetzen versuchte. Einen belegbaren Einfluss auf die tschechische auditive Poesie hatten auch die legendären ›Voicebands‹ von E. F. Burian (siehe unten).

6 Zitiert nach: Miler, Marek: Mluvím, tedy jsem. /fónická poezie Ladislava Nováka/, in: Kulturně-literární revue Pandora 14/2007, S. 170–178, hier S. 178.

Novák ist der Mikuláš Medek gewidmete *Text für MM* (1964). Nováks *Text für MM* ist zweifellos ein Pionierwerk der auditiven Poesie, und das sicher nicht nur im tschechischen Kontext. Er arbeitet praktisch mit allen Möglichkeiten des damaligen Tonstudios, also mit Geschwindigkeiten, offenen Schnitten oder Überlappungen – und dies geschieht nicht improvisatorisch-intuitiv, sondern bewusst im Kontext mit aktuellen Tendenzen in der Kunst und Poesie. Diese Komposition erschien offiziell erst im Jahr 2002 auf einer drei CDs umfassenden Kompilation der frühen, durch die schwarzen Frequenzen entstandenen, Aufnahmen im Prager Studio Lucerna. Diese wichtige Sammlung heißt *Fragmente 1963/1964* und wurde von Milan Nápravník und Stanislav Dvorský herausgegeben. Bis auf Nováks Stück handelt es sich um *vorgelesene* experimentelle Texte, die zwar in einigen Fällen mit Echo-Effekten arbeiten, das Tonbandmedium jedoch lediglich reproduktiv benutzen, mit dem Ziel, gedruckte Texte in (eine) akustische Form umzusetzen. Im Vergleich dazu verwendet Novák sehr durchdacht alle erreichbaren Mittel der Klangbearbeitung und schafft ein *genuin auditives*, intermedial funktionierendes Werk.[7]

Während in *Fragmente 1963/1964* nur tschechische Aufnahmen enthalten sind (Novák, Nápravník, Vratislav Effenberger, Grögerová, Dvorský, Věra Linhartová), gab es dennoch Gelegenheiten, mit ausländischen, insbesondere mit deutschsprachigen und französischen, Autoren kreative Kontakte zu pflegen, wobei auch Hiršals / Grögerovás große Gabe mitspielte, Texte kongenial übersetzen bzw. über das Schaffen ausländischer Kollegen äußerst fundiert berichten zu können. Besonders in den turbulenten Jahren 1968 und 1969 haben Hiršal und Grögerová (zusammen mit Václav Daněk, Jindřich Pokorný u. a.) mehrere Rundfunksendungen initiiert, in welchen bedeutende Autoren des europäischen literarischen Experiments sowie die neuesten Tendenzen in der tschechischen Literatur vorgestellt wurden. Sogar noch vor der offiziellen deutschen Premiere wurde im Prager Club Viola Reinhard Döhls Stück *Die Mauer* aufgeführt und

7 In der Rezension für die Zeitschrift *Literární noviny* verweist der tschechische Musikwissenschaftler und Radiokünstler Lukáš Jiřička auf die enge Verwandtschaft von Nováks Komposition mit der neuen Musik und den Audiokompositionen von Ernst Jandl und Henri Chopin: »Ich bin der Meinung, dass diese Komposition die Grenzen der gelesenen Poesie weit überschreitet und ein eigenständiges musikalisches Werk darstellt, welches den minimalistischen Kompositionen nicht unähnlich ist. Der *Text für MM* steht der Musik der 60er-Jahre nahe – auch durch die Isolierung des Wortes; dieses steht für sich selbst, von der Syntax freigemacht, verweist es auf seine sonische Qualität. […] Das Wort Komposition benutze ich hier nicht zufällig, denn der *Text für MM* steht den Werken zeitgenössischer Musik nahe, wie z. B. Karlheinz Stockhausens, György Ligetis oder von deutschen Gruppen wie Can und Kraftwerk, aber auch den exzentrischen Torheiten des Dadaismus oder den akustischen Experimenten von Ernst Jandl oder Henri Chopin in den 60er-Jahren« (Jiřička, Lukáš: Co lze obsáhnout jediným hlasem, in: Literární noviny 15[8]/2004, S. 9).

später auch als ›Radio-Einakter‹ im Rundfunk gesendet.[8] Wie erbarmungslos die ›Normalisierung‹ mit so wertvollen Aufnahmen umging, belegt der Blick ins Prager Archiv des Tschechischen Rundfunks: Praktisch alle diese Produktionen wurden gelöscht und sind nunmehr nur noch als Transkripte verfügbar, in denen der primäre Text häufig fehlt.[9]

2. »Semester des experimentellen Schaffens« im Liberecer Experimentalstudio

Völlig unerforscht und, was die Informationen betrifft, auch schwer erforschbar bleibt ein wichtiges Kapitel oder eher ein Moment in der Geschichte des tschechischen auditiven Schaffens: das heute nicht mehr existierende Liberecer Studio. Es lag abseits des zentralisierten Rundfunkbetriebs, so dass es – wie in solchen Studios nur zu oft – keine Einträge über die Aufnahmefrequenzen gibt. Vieles entstand halboffiziell, in einer sehr liberalen und laut Zeitzeugen auch bohemienhaft lockeren Atmosphäre. Jindřich Pokorný zufolge stellte dieses Studio, im Vergleich zu dem konservativen Prager Rundfunkbetrieb, eine wahre Oase dar.[10] Paradoxerweise entstanden gerade in dem Liberecer Studio – in einem am Stadtrand liegenden neuromantischen Schlösschen in der Alšova (Aleš-Straße) – die meisten jener Werke, die heute als zentral für die tschechische auditive Poesie der 60er-Jahre anzusehen sind.

Die Gelegenheit, auditive Poesie in Liberec produzieren zu können, kam praktisch im letzten Moment, nämlich im Frühling 1969, durch eine Initiative von Pokorný zustande. Das Zusammentreffen deutschsprachiger und tschechischer experimenteller Künstler wurde als »Semestr experimentální tvorby« (»Semester des experimentellen Schaffens«) bezeichnet. Neben Hiršal und Grögerová hatten die Organisatoren vorab mit Kolář, Novák, Václav Havel, ferner auch Zdeněk Barborka, Josef Honys und Ladislav Nebeský gerechnet; als ausländische Gäste wurden Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Pierre Garnier, Franz

8 *Zeď* (*Die Mauer*; 15. 6. 1969, 15:00–16:00, 22:00–23:00, Redaktion: Václav Daněk). Im Archiv des Tschechischen Rundfunks als Transkript vorhanden (Rundfunkarchiv, Ordner CR.UAHV.1997.556).

9 Am 26. 5. 1968 wurde eine einstündiges Produktion mit dem Titel *Möglichkeiten und Grenzen neuer Poesiearten* gesendet, die in Zusammenarbeit Hiršals mit Siegfried J. Schmidt entstanden ist, heute ist jedoch nur noch das Transkript vorhanden. Aus Spargründen gelöscht oder gezielt liquidiert wurden auch die Sendungen über Henri Chopin (4. 9. 1968), Saint-John Perse (20. 3. 1968), Friederike Mayröcker (16. 1. 1969) und über die Wiener Gruppe (27. 3. 1969). Auch die durch Jindřich Pokorný (siehe unten) angeregten Produktionen, die Novák und Kolář gewidmet waren, stehen im Archiv nicht mehr zur Verfügung.

10 Vgl. Pokornýs Vorrede zu Havels Stück *Čechy krásné, Čechy mé.* http://archive.vaclavhavel-library.org/viewAudioArchive.php?sort=4&itemDetail=9152 (Abruf am 11. 4. 2014).

Mon und Reinhard Döhl eingeplant.[11] Die Teilnahme war jedoch wesentlich magerer als gedacht, denn der einzige ausländische Gast war schließlich nur Rühm. Von den tschechischen Autoren nahmen Hiršal, Grögerová, Kolář, Novák und Havel teil.

Das Zusammentreffen wurde mit der klaren Absicht veranstaltet, den Autoren endlich ein professionelles Studio zur Verfügung zu stellen.

Neue Wege zu suchen, das ist ja die eigentliche Basis der künstlerischen Arbeit, und so ist z. B. ein Gedicht heutzutage kaum noch nur als ein mehr oder weniger gut vorgelesener Text anzusehen. Silben, Laute, unartikulierte Schreie und andere Geräusche, sowohl künstliche als auch natürliche, oder auch Worte in ihrer emotiven oder rein akustischen Form – dies alles stellt heute Bestandteile der Dichtung dar. Die auf diesem Prinzip gebauten Gedichte lassen sich jedoch kaum im Voraus zu Papier bringen. Es ist nötig, direkt mit dem Klang zu arbeiten; der Autor wird hier jedoch oft mit einer unüberwindbaren Barriere konfrontiert, nämlich mit dem Mangel an angemessenen technischen Mitteln. Und da er sich zu Hause kein eigenes Klang-Labor bauen kann, arbeitet er bloß mit Haustonbandgeräten, die kaum für die Verwirklichung dessen reichen, was sich der Autor vornahm. Vor allem aus diesen Gründen hat die Literaturredaktion des Tschechoslowakischen Rundfunks das »Semester des experimentellen Schaffens« veranstaltet.[12]

Zu den technischen Möglichkeiten des 1959 gebauten Studios äußert sich Rühm: »die technischen möglichkeiten stellten sich doch als geringer heraus, als ich angenommen hatte, ja beschränkten sich strenggenommen auf den schnitt.«[13] Schnitt ist für die Existenz der auditiven Poesie das entscheidende Kriterium. In seiner Beurteilung ist Rühm sicher zu streng, denn das Liberecer Studio hatte, den überlieferten technischen Unterlagen zufolge,[14] wesentlich mehr anzubieten. Außer der Klangmischung standen hier Echo- und Delayeffekte zur Verfügung,[15] Filter (Höhen und Tiefen), Geschwindigkeitsänderung,

11 Vgl. Hiršal / Grögerová, Let let, S. 946.

12 Vgl. Pokornýs Geleitwort zum »Semester des experimentellen Schaffens« als Teil der Sendung über Novák am 5. 6. 1969 (Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2000.492).

13 Rühm, Gerhard: Zu meinen auditiven texten, in: ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin 2008, S. 90–108, hier S. 98.

14 Genaue technische Unterlagen zu dem Liberecer Studio scheinen verschollen zu sein; Hiršal und Grögerová haben jedoch die Einladung zum »Semester« archiviert, deren Anlage eine kurze Beschreibung der technischen Möglichkeiten des Studios darstellte (siehe Museum des nationalen Schrifttums – Literaturarchiv, weiter als LA PNP, Ordner Nr. 47/99, Hiršal–Grögerová, Experimentální studio Liberec).

15 Die Techniker waren auch daran gewöhnt zu improvisieren und Audioeffekte (die in den Kompositionen am häufigsten bei Novák vorkommen) mit bastlerischer Souveränität zu entwickeln: Es war z. B. gang und gäbe (freilich nicht nur in Liberec), den Echo-Effekt nicht künstlich, sondern ganz natürlich (laut den Zeitzeugen Josef Švarc [Cutter] oder Jaroslav Kalfeřt [ehemaliger Direktor] auf dem Gang oder im Badezimmer) aufzunehmen; nach den

ein Schwebungs- und Tongenerator, ein Jonika-Keyboard sowie ein reiches Klang- und Musikarchiv. Der Ort verfügte zudem über drei Studios verschiedener Größe (zwei Hörspiel- und ein Musikstudio). In dem »Semester«-Projekt hatte man auch die Zusammenarbeit mit dem Opernorchester, den Solisten und dem Chor, und Schauspielern des Liberecer F. X. Šalda-Theaters (Divadlo F. X. Šaldy) vorgesehen. Noch großzügiger war die Anzahl der Frequenzen: Jeder Teilnehmer hatte 25 Aufnahmestunden bzw. 5 Frequenzen zur Verfügung. Überdies wurden Arbeitsstipendien angeboten.

Es lässt sich belegen, dass während dieses Zusammentreffens 15 experimentelle Kompositionen aufgenommen wurden. Im Archiv des Tschechischen Rundfunks sind allerdings die Originalaufnahmen nicht mehr in akustischer Form vorhanden, denn die offiziell archivierten Aufnahmen wurden während der ›Normalisierung‹ liquidiert. Lediglich eine einzige, abrundende Produktion blieb erhalten. Dank mehrerer günstiger Umstände wurden jedoch die meisten Werke auf privatem Weg gerettet, und so sind bisher 12 der 15 Kompositionen verfügbar. Die Hörstücke sollten im Rahmen des vierteiligen Programms »Semester des experimentellen Schaffens« gesendet werden,[16] schließlich betraf dies aber nur die Kompositionen von Novák (5. 6. 1969) und Kolář (12. 6. 1969). Erst im Dezember (6. 12.) wurde dieses Defizit durch die zusammenfassende Sendung »Ausgangspunkte aus den Voicebands«[17] teilweise wettgemacht, welches die Werke und Autoren des »Semesters« selektiv vorstellt und deren Schaffen in den Kontext der europäischen Tendenzen sowie der tschechischen Vorkriegsavantgarde einordnet. Diese Produktion ist als einzige im Rundfunkarchiv erhalten geblieben.

Kompositionen lässt sich auch schließen, dass ein elektromechanisches Echo benutzt wurde; der Delay-Effekt entstand vermutlich auf eine ganz primitive Art und Weise, ohne jegliche Effekt-Ausstattung, nur mittels Rückkopplung oder mehrerer Tonbandgeräte. Besonders die Kompositionen von Novák haben dadurch jedoch einen überraschend neuartigen und auch vollen Klang erreicht.

16 Siehe die Einladung zur Präsentation des »Semesters« am 28. 5. 1969 (PNP, Ordner 47/99).

17 In diesem Zusammenhang ist ein wichtiger Ausgangspunkt des tschechischen auditiven Experiments zu erwähnen, welcher bis heute nur wenig Beachtung fand und praktisch verkannt wurde, nämlich die in den 20er-, 30er- und späten 40er-Jahren entstandenen Voicebands von E. F. Burian. In der Sendung wurden Hiršal und Grögerová (*Begräbnis*, *Jesus Conte*, *In a Ina*), Rühm (*Zensurierte Rede*), Kolář (*Odysea*) und Novák (*Co je na konci*) vorgestellt; Havel wurde nur kurz erwähnt (siehe Krátká, Česká vizuální poezie, S. 202–216 und Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2001.979).

3. Zu den in Liberec entstandenen Kompositionen (Ladislav Novák, Jiří Kolář, Gerhard Rühm, Hiršal / Grögerová, Václav Havel)

Novák hat im Liberecer Studio insgesamt vier Kompositionen geschaffen. Diese Werke gehören heute zum Kanon der europäischen Neoavantgarde im Bereich auditiver Kunst. Ähnlich wie Rühm, Mon, Helms oder auch Jandl strebt Novák in seinen Kompositionen die Sinnlichkeit der Poesie an – das eigentliche, jedoch häufig übersehene ästhetische Ziel der phonischen/auditiven Dichtung. Novák belebt die alte These, dass die Poesie im Mund entsteht (so die bekannte These Raoul Hausmanns); und diese Voraussetzung wird nicht nur durch die Stimme – im Sinn der Lautdichtung –, sondern zugleich durch alle damals erreichbaren *technischen* Mittel zum Ausdruck gebracht. Schlicht gesagt: Novák denkt direkt in der Dimension des neuen akustischen Mediums nach: Er denkt in Ton-Schnitten, -Rhythmen, -Überblendungen, -Deformationen. Souverän überträgt er die Formprinzipien der (elektronischen) Musik auf die Literatur. Darin unterscheidet er sich deutlich sowohl von Hiršal und Grögerová als auch von Kolář, die sich prinzipiell im Bereich der *Textbearbeitung* bewegen, also praktisch im Sinn der Adaptation konkreter bzw. visueller und grammatischer Poesie vorgehen.

Die Fähigkeit Nováks, direkt in der auditiven Dimension nachzudenken, basiert auf seiner eigenständigen künstlerischen Einstellung zur Sprache. Sein persönlicher Weg zum auditiven Schaffen war, besonders in den Anfängen, nicht durch den sprachkritischen, sachlichen Ansatz der Konkreten Poesie motiviert, sondern insbesondere durch sein Interesse für Magie, Mystik oder auch Alchimie. So lassen sich seine Kompositionen als eigenartige Zaubersprüche wahrnehmen, die einerseits naiv, grotesk oder sogar kindlich, auf der anderen Seite zugleich dunkel und geheimnisvoll wirken. In seiner Einleitung zu den in Liberec geschaffenen phonischen Kompositionen erklärt Novák seine Auffassung des phonischen Experiments: Als Grundanlass hätte ihm das Schaffen primitiver Kulturen (vor allem Eskimos und Indianer) gedient.[18] Auch Nováks enge Beziehung zum Dadaismus, der in vielerlei Hinsicht ebenfalls sprachmagisch oder sprachmystisch vorging, ist nicht zu übersehen.[19] Es ist bekannt, dass die

18 Vgl. Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2000.492. Novák hat sich mit diesen Kulturen u. a. als Übersetzer auseinandergesetzt (siehe die Bücher *Písně vrbovýho proutku* [Praha 1965] und *Zrození duhy* [Praha 1978]). Bezüglich der Magie bzw. des Sinnes für das Unheimliche ist auch sein Interesse für die deutsche Romantik nicht zu übersehen: Novák hat Achim von Arnims Erzählungen ins Tschechische übertragen (siehe die Sammlung *Mužíček z mandragory* [Praha 1973]).

19 Dies betont er ebenso im Programm *Die Ausgangspunkte aus den Voicebands*, wo er die Sprachmagie auch im Zusammenhang mit dem Lateinischen und ferner mit dadaistischen Lautgedichten, konkret mit Hugo Ball, erwähnt. Die Verweise auf die Magie der Sprache oder

Sinnlichkeit der Poesie bzw. ihre gestische Rolle auf althergebrachte Traditionen verweist, die paradoxerweise gerade durch die Technik wieder belebt und weiterentwickelt werden können: »Und gerade die moderne Technik entdeckt in der auditiven, phonischen Form das, was die Rückkehr bis hin zur Geburt der Poesie ermöglicht, dorthin, wo die Poesie zugleich dem Gesang glich.«[20]

Alle vier Stücke sind heute frei im Internet verfügbar, jedoch nicht als einheimische Veröffentlichung (die auf einem Tonträger bis heute nicht vorliegt), sondern nur dank der Herausgabe auf ausländischen Labels.[21] Am bekanntesten ist wohl das kurze Stück *Ceterum autem* (1), welches Catos berühmtes Wort als Lautmaterial aufgreift und, durchaus dadaistisch, in ein abstraktes Gebilde verwandelt. Die Wortverbindung »Cartaginem esse delendam« wird hier zu einem rhythmischen Cluster »delendamese delendamese delendam!« oder auch »dam delendam dam!«, während das »Ceterum autem censeo« als gedehnter Ausruf im multiplizierten Echo (»censeoooooo«) ertönt. Durch die Zerlegung des Wortmaterials in Einzelteile, durch die Wiederholung und Variation wird der bekannte Schulbuchsatz zu einem grotesk-geheimnisvollen lautlichen Bündel. Ähnlich verfährt Novák in der ebenfalls kurzen Komposition *Struktur der tschechischen Sprache in tschechischen Sprichwörtern* (*Struktura české řeči v českých příslovích*, *La Structure Phonetique de la Langue Tcheque*) (2), die bekannte tschechische Zungenbrecher lautlich zerlegt, übereinanderschichtet und auch rückwärts (wenn man will: kabbalistisch) überspielt. Damit erreicht Novák eine lautlich sehr bunte und mannigfache Struktur, die auf den Begegnungen und Vermischungen einzelner Laute und Wortfragmente basiert und auf die phonetische Eigenart der tschechischen Sprache aufmerksam macht. So ist es nicht verwunderlich, dass diese Komposition 1969 von Henri Chopin im Rahmen seiner *Revue OU* auf einer Platte herausgegeben wurde.

Die Komposition *Was am Ende ist* (*Co je na konci*) (3) basiert auf dem Phänomen der Zeit und des mit ihr verbundenen Wartens und *Er*wartens. Im Zentrum der Komposition steht die Wortverbindung »na konci« (am Ende), die sich wiederholt, wiederum überblendet und rhythmisch variiert, um am Ende im Gewimmel des Wortspiels (»z nich« – »sníh« – »není« [von ihnen – Schnee – ist nicht]) festzustellen, dass am Ende *nichts* ist. In dieser scheinbar einfachen Komposition hat Novák die ontologische Dimension der Sprache vergegen-

---

überhaupt auf die Magie der Kunst sind bei Novák praktisch allgegenwärtig. Im Zusammenhang mit dem Dada lässt sich z. B. auch Nováks warmherzige Korrespondenzfreundschaft mit Raoul Hausmann anführen.

20 Vgl. Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2000.492.

21 Text. Sound. Compositions. 4/5/6 (Fylkingen). Stockholm 1969; Akustische Texte (Stedelijk Museum). Amsterdam 1970; OU revue-disque 36–37/1969; OU revue-disque 42–43–44/1974; Phonetische Poesie (Luchterhand Schallplatte). Neuwied 1970; Futura. Poesia Sonora (Cramps Records). Milano 1978. Siehe auch http://www.ubu.com/ (Abruf am 2. 3. 2014).

wärtigt. Der alte orphische Mythos, auf dem jegliche Poesie basiert, wird in einem akustischen Gebilde wesentlich sinnlicher und greifbarer als im stummen gedruckten Text, denn die Spannung zwischen dem Klang und der Stille wird hier unmittelbar wahrgenommen: Das Ende der Komposition, die eigentliche Stille, lässt sich mit dem *Nichts* bzw. *Nicht-Sein* identifizieren, während das sprachliche bzw. akustische Geschehen, obwohl es praktisch nur in der Frage nach dem Ende besteht, dem *Lied* und somit auch dem *Sein* gleicht. Zugleich tritt hier eine der Eigenarten auditiven Schaffens hervor, nämlich die Präsenz des *realen* Zeitverlaufs, der beim geschriebenen Text bzw. bei dessen Lektüre gar nicht so eindeutig zum Ausdruck kommt.[22]

Die vierte Komposition Nováks, mit dem Titel *Verflüssigung des Geometers Descartes und sein weiteres Leben in flüssiger Form* (*Zkapalnění geometra Descarta a jeho další život v kapalném skupenství*) (4), arbeitet mit allen erreichbaren Mitteln der Tonbearbeitung und geht dabei durchaus alchimistisch vor. Inhaltlich macht diese Kreation wiederum auf das in der Sprache enthaltene *Sein* aufmerksam: Die Descart'sche These, »ich denke, also bin ich«, wird hier verschiedenartig variiert und erweitert und zum eigentlichen Spielraum der Komposition gemacht (»Wo bin ich?«, »Wo komme ich her?«, aber auch Konstruktionen wie »Wohin bin ich?«); durch verschiedene Verben (»ich fliege«, »ich irre«, »ich falle«, »blute durch meine eigene Stimme«) wird dieses sprachliche Ich in räumliche Bewegung versetzt. Im Lauf der Komposition wird die Sprache allmählich (tontechnisch) verstümmelt, ›verflüssigt‹, um am Ende das sprachliche Zerrbild wiederum als Bild des eigenen Ichs zusammenzufassen: »ich bin nur das, was und wie ich spreche.« Tontechnisch hat Novák damit wohl die Grenze dessen erreicht, was zu seiner Zeit in einem gängigen professionellen (monophonen) Studio möglich war. Bis heute aber wirken alle vier Kompositionen in ihrer Radikalität überaus inspirierend und neuartig.

Im Fall der vier Kompositionen von Jiří Kolář, von welchen wahrscheinlich nur eine einzige gerettet worden ist, handelt es sich, im klaren Unterschied zu Novák, eindeutig um die Umsetzung *visueller* Texte in eine akustische Form. Alle den Kompositionen zugrunde liegenden visuellen Texte finden sich in dem Gedichtband *Básně ticha* (*Gedichte der Stille*)[23]. Diese Bildgedichte dienten den

22 Gerade im Umgang mit der Zeit besteht ein wichtiges Spezifikum der ›akustischen Literatur‹, indem diese immer im realen Zeithorizont verläuft. Auf diese Art und Weise erreicht z. B. Rühm eine sehr starke Wirkung; bspw. in seinem Stück *idealer Körper* oder in der Performance *Von der Erde zum Mond*, wo das bloße Wort »zum« zum Mittel der Zeitraumvermessung wird. Weiter ist auch ein beachtenswertes Stück Konrad Bayers, *Der Berg*, anzuführen, welches den Zeitraum durch den sprachlichen Vorgang offen bestimmt. Zu der Dimension der Zeit in der ›akustischen Literatur‹ siehe auch den frühen theoretischen Text *Sehtexte – Hörtexte* von Ferdinand Kriwet (in: Diskus 11[5]/1961, S. 10).

23 Kolář, Jiří: Básně ticha. Praha 1994.

Sprechern (Schauspielern des Liberecer F. X. Šalda-Theaters) als lockere Inspirationsbasis, als eine sehr freie Partitur. Darin bestand auch Kolářs Absicht, denn im Unterschied zu Novák, der direkt von den technischen Möglichkeiten des Tonbands ausging und häufig auch mit der Aufnahme seiner eigenen Stimme arbeitete, hat Kolář die Wirkung der Partitur völlig den Interpreten überlassen. Hiršal macht in diesem Zusammenhang auf die Diskussion zwischen Chopin (der Novák in seinem physiologisch orientierten Schaffen sehr nahe steht) und Kolář aufmerksam, in der sich Kolář als Gegenpol Chopins zeigte, indem er sich von der auditiven Bearbeitung seiner visuellen Texte prinzipiell distanzierte.[24] So sind auch die in Liberec produzierten Kompositionen Kolářs praktisch nur als Adaptionen seiner Texte anzusehen, wobei die Autorschaft eher dem Regisseur und den Sprechern als Kolář selbst zuzuschreiben ist.

Von den vier Liberecer Bearbeitungen der Texte Kolářs ist nur noch die *Odyssea* (5) im Archiv erhalten, da sie im Rahmen der überlieferten Sendung *Východiska z Voicebandů* ausgestrahlt wurde. Die weiteren Stücke wurden aus dem offiziellen Archiv entfernt. Sie wurden auch an keinem anderen Ort herausgegeben und scheinen ebenfalls im Nachlass des Autors nicht vorhanden zu sein. Hier der der Komposition *Odyssea* zugrunde liegende visuelle Text:[25]

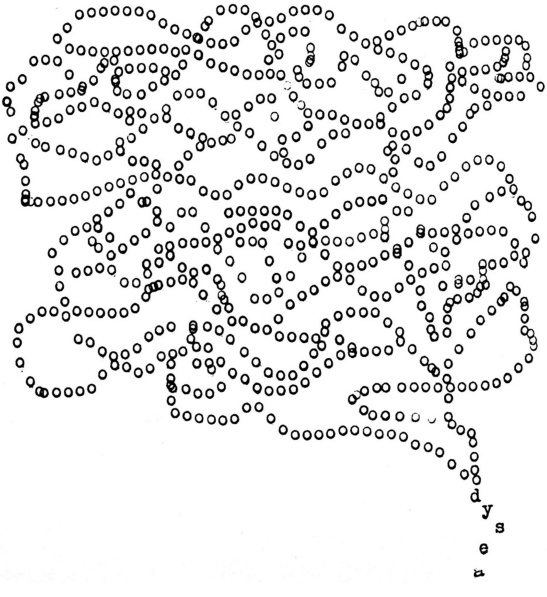

Abb. 1: Kolář, Jiří: Básně ticha. Praha 1994, S. 154.

24 Krátká, Česká vizuální poezie, S. 210 und Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2001.979.
25 Kolář, Básně ticha, S. 154.

Hiršal charakterisierte die aufgrund dieses visuellen Textes entstandene Komposition als »akustische Interpretation des O«.[26] Die Schauspieler des F. X. Šalda-Theaters, die auch an weiteren experimentellen Kompositionen mitgearbeitet haben, versuchten hier, mit verschiedensten emotionalen und sinnlichen Ebenen des Lautes – vom brüllenden bis zum ekstatischen »O« – zu arbeiten. Auf ähnliche Art und Weise sind vermutlich auch die weiteren akustischen Interpretationen entstanden (6, 7, 8): *Portrét ozvěny* (*Porträt eines Echos*), *Mezi dnem a nocí* (*Zwischen Tag und Nacht*) und eine Adaptation zweier gegensätzlich wirkender Texte *Zpěv smíchu a zpěv hoře* (*Gesang des Lachens und Gesang der Trauer*). Akustisch-visuell anregend wirkt sicher Kolářs Text *Zwischen Tag und Nacht*, der durch die schrägen Zeilen zum Fading und zur Überblendung auffordert, das akustische Ergebnis lässt sich freilich jedoch nur vermuten:[27]

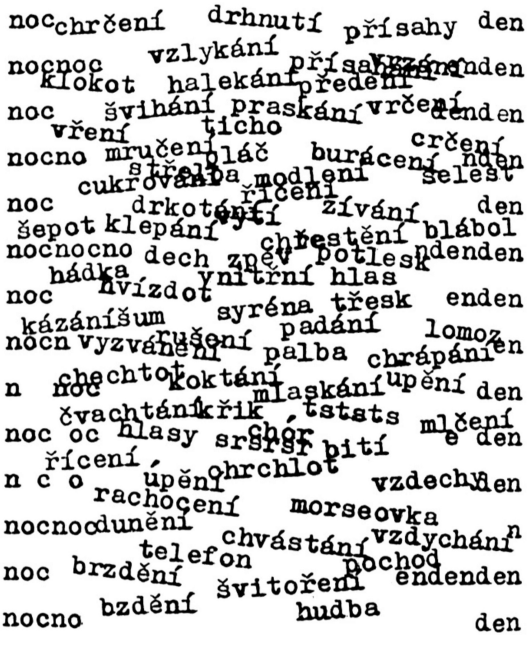

Abb. 2: Kolář, Básně ticha, S. 166.

Hiršal und Grögerová diente die Konkrete Poesie als Ausgangspunkt ihres auditiven Schaffens und zwar sowohl unter ihrem visuellen als auch grammatischen und strukturellen Aspekt. Die Autoren oszillierten in ihren auditiven Kompositionen zwischen der Bearbeitung eines visuellen und grammatischen

26 Vgl. Krátká, Česká vizuální poezie, S. 210 und Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2001.979.
27 Kolář, Básně ticha, S. 166.

Textes, wobei das eigentliche akustische Produkt, obzwar nicht in so starkem Maße wie bei Kolář, ebenfalls den Interpreten überlassen wurde. Im Grunde genommen denken also beide Dichter im Bereich des *geschriebenen* Textes, also nicht direkt im Rahmen des akustischen Mediums. Es wird programmatisch auch damit gerechnet, dass die durchaus kalte Konstruktion des Textes, der eigentliche Algorithmus, erst durch die auditive Interpretation belebt werden soll,[28] und es ist zu konstatieren, dass dieses Experiment besonders in den zwei Bearbeitungen grammatischer Texte tatsächlich erfolgreich ausfiel.

Der erste Text *In a Ina*[29] (9) ist ein typischer Fall der grammatischen Dichtung, da er auf der Morphologie tschechischer Substantive und Verben basiert. Die maskulinen und femininen Substantiv-Suffixe werden mit verbalen Pluralsuffixen kombiniert, sodass die Eigenart tschechischer Grammatik zum Ausdruck kommt oder genauer: ihr Potenzial, groteske Bilder zu entwickeln. Aufgrund bloßer grammatischer Segmente denkt der Hörer darüber nach, welchen Tätigkeiten sich der »In« und die »Ina« wohl gewidmet haben konnten. Ähnlich wie bei Rühm wird dabei die Aufmerksamkeit des Hörers auf den Bereich des Nicht-Gesagten gerichtet (siehe unten). Mit Interjektionen arbeitet der Text *Jesus Conte* (10), der wiederum durch die Interpreten einen grotesken, diesmal jedoch auch einen witzig-frivolen Sinn erhält: Der praktisch als rhythmische Komponente wirkende Atem eines Mannes (der in dem zu Grunde liegenden Text jedoch nicht angeführt ist, also erst durch die Regie hineinkomponiert wurde) wird mit verschiedensten von einer Frau sehr emotiv gesprochenen Interjektionen (»achich«, »ách«, »och«, »ratatata bum«, »frrr«, »uff«, »fidli fidli«, »juchajda« etc.) gemischt. Die Partitur für das vierte auditive Stück mit dem Titel *Pohřeb* (*Begräbnis*) (11) bildet ein visuelles Gedicht, das durch die Anordnung der Substantive einen Leichenzug darstellt. Dieser Text ist u. a. darum erwähnenswert, weil er als auditives Werk auch in einer deutschen Fassung existiert: 1971 wurde er im Saarländischen Rundfunk als Teil von Grögerovás Hörspiel *Zweiäugiges Wortspiel* bearbeitet. Der letzte von Hiršal und Grögerová bearbeitete Text, *Řečiště* (*Flussbett*) (12), ist in seiner auditiven Form wahrscheinlich nicht erhalten geblieben; der kurze Text basiert auf einer semantischen und onomatopoetischen Assoziationsreihe, z. B.: »trápí – skápí – krápník – kápí – kapucín – fráter – páter […]« [quält – tropft ab – Tropfstein – träufelt/[mit] Kappe – Kapuziner – Frater – Pater].[30]

28 Drei von diesen Kompositionen sind in der Produktion *Východiska z Voicebandů* enthalten und im Archiv des Tschechischen Rundfunks vorhanden. In Hiršals / Grögerovás Materialien zum »Semester des experimentellen Schaffens« gibt es zahlreiche kleine experimentelle Texte, die als Ausgangspunkte akustischer Kompositionen dienen sollten, darunter auch drei auf Deutsch geschriebene ›semantische Intertexte‹ (siehe PNP, Ordner 47/99).

29 Siehe Hiršal / Grögerová, Let let, S. 947.

30 PNP, Ordner 47/99.

Rühm hat in Liberec zwei Werke geschaffen. Sein *Protest gegen die Nazis* (13) (der Titel ist unsicher) ist höchstwahrscheinlich verschollen. Er wird lediglich von Hiršal in *Východiska z Voicebandů* erwähnt. Nach Rühms Aussage sollte es sich um ein sehr kurzes Stück handeln, nämlich einen bloßen Schrei, an dem alle in dem Studio anwesenden Personen mitgewirkt haben sollten.[31] Die Komposition *Zensurierte Rede* (14) ist im Gegensatz zum *Protest* bekannt und sogar legendär geworden. Rühm schreibt darüber:

> ich versuchte darin, das wesen der zensur nicht nur bedeutungsmäßig zu umschreiben, sondern formal und material, eben ästhetisch zu demonstrieren. ich wollte die eingriffe der zensur an der sprache und am sprecher selbst sinnlich und direkt spürbar machen. daher bin ich von der gesprochenen rede ausgegangen und habe sie auf dem tonband verstümmelt: aus jedem einzelnen wort wurden alle laute bis auf anlaut und auslaut herausgeschnitten; nur die ein oder zweibuchstabigen wörter blieben stehen. […] – am tage der fertigstellung übrigens wurde die wiedereinführung der zensur verkündet.[32]

Auf den ersten Blick geht Rühm ganz ähnlich wie Hiršal und Grögerová in ihren grammatischen Texten vor, da er ebenfalls mit Wortfragmenten arbeitet. Im grundsätzlichen Unterschied zu Hiršal, Grögerová und auch Kolář denkt er jedoch – obzwar minimalistisch – eindeutig in der akustischen Dimension des bearbeiteten Materials nach; seine Verfahrensweise ist, so wie es für sein Schaffen typisch ist, intermedial: Er schwankt mit raffinierter Schlichtheit zwischen Text und Klang und zwingt den Hörer, die Aufmerksamkeit auf die leeren Räume zu richten bzw. die Spannung zwischen den Wortfragmenten und den Lücken intensiv wahrzunehmen und somit auch zu versuchen, den Inhalt der durch den technischen Eingriff (»Zensur«) verstümmelten Rede zu rekonstruieren. Jörg Drews macht auch auf den rhythmischen Eindruck aufmerksam, der durch eine solche Verstümmelung entsteht, und ebenfalls auf die »durchaus ablesbare politische Stellungnahme, die nun nicht durch Diskurs und Parabel gegeben wird, sondern in konkreter Denunziation der Zensur durch technisch-ästhetische Mittel.«[33] Weiterhin ist nicht außer Acht zu lassen, dass diese Komposition besonders für den tschechischen Hörer bedeutend und ›verständlich‹ ist, da Rühm mit einer tschechischen Rede arbeitet (sowohl der Sprecher als auch die ursprüngliche O-Ton-Aufnahme sind jedoch unbekannt).

Die Audiocollage *Čechy krásné, Čechy mé* (*Böhmen schön, Böhmen mein*) (15)[34] von Havel ist von allen Liberecer Kompositionen wohl am bekanntesten. Es handelt sich um ein zeitkritisches Werk, welches offen auf die sowjetische

31 Nach Aussage Gerhard Rühms gegenüber dem Verfasser.

32 Rühm, Zu meinen auditiven texten, S. 99.

33 Drews, Jörg: Abhandlung über das Lautall. Hörspielmacher Gerhard Rühm, in: Schöning, Klaus (Hg.): Hörspielmacher. Königstein 1983, S. 144–162, hier S. 148.

34 Zugänglich unter http://archive.vaclavhavel-library.org/viewAudioArchive.php?sort=4&itemDetail=9152 (Abruf am 11. 4. 2014).

Okkupation reagiert und zugleich, nach Havels Art, Züge eines absurden Dramas trägt. Schon durch das klare politische Engagement unterscheidet sich Havels Komposition von den durchaus sprachautonomen Kompositionen der oben genannten Autoren (Rühms Stück geht freilich auch zeitkritisch vor, jedoch keineswegs so wörtlich und explizit wie Havels *Böhmen*). Für seine Komposition hat Havel die Redeaufnahmen tschechischer und slowakischer Politiker zur Hand genommen, wobei er die letzten dreißig Jahre ins Auge fasste, nämlich die Zeitspanne vom Ende der Ersten Republik, über das Protektorat, die Nachkriegszeit, das kommunistische Regime bis hin zur sowjetischen Okkupation und dem Freitod von Jan Palach. Durch den Schnitt entstand eine dynamische Collage, welche die Reden und Äußerungen (z. B. von Politikern wie Edvard Beneš, Emil Hácha, Václav Kopecký, Alexander Dubček u. v. a.) in provokative und witzige Zusammenhänge bringt. Diese Reihe von geschnittenen O-Ton-Aufnahmen wird mit dem alten kitschig-patriotischen Lied *Čechy krásné* und mit Aufnahmen des Rülpsens und Schmatzens eines ›gemütlichen Kleinbürgers‹ kombiniert.[35] Ganz raffiniert, trefflich und zugleich minimalistisch wird hier der ›kleine tschechische Mensch‹ dargestellt, der sich zu allen Zeiten friedlich anpasst und es sich, am Radioapparat sitzend, ruhig schmecken lässt. Die Konfrontation der turbulenten Geschichte mit dem zufriedenen Vegetieren eines solchen ›Patrioten‹ macht diese Collage zu einem grotesk absurden Stück, zugleich aber auch zu einem stark wirkenden Zeitdokument und Memento.

4. Nachklänge

Durch die ›Normalisierung‹ wurde die tschechische experimentelle Szene, wenigstens auf ihrem offiziellen oder halb-offiziellen Niveau, erbarmungslos abgeschafft bzw. in den Untergrund getrieben. Im Bereich der visuellen Poesie und der bildenden Kunst »ist die Leiche noch nicht ganz kalt«, wie die Bohemistin Kateřina Tošková zutreffend schreibt.[36] Für das auditive Schaffen hatte die ›Normalisierung‹ jedoch wesentlich schlimmere Folgen als für die literarische Produktion, denn unterbrochen wurden nicht nur die internationalen kreativen

35 Ähnlich wie im Fall anderer Kompositionen haben auch hieran Schauspieler des F. X. Šalda-Theaters mitgearbeitet. Aufgenommen wurden das alte patriotische Lied *Čechy krásné* (Zdena Tomková) und der Bürger vor der vollen Schüssel (Lubomír Tlalka); Regie: Milan Novotný, Ladislav Rybišar.

36 Tošková macht besonders auf den »Brünner Kreis« aufmerksam (Valoch, Novák, Chatrný u. v. a.), auf Happenings, Land Art oder veschiedene Formen der Aktionskunst und auf sporadische Teilnahmen tschechischer experimenteller Dichter an ausländischen Ausstellungen (Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, Wrocław, Hannover); vgl. Tošková, Kateřina: Experimentální poezie ve sbírkách, sbornících, činech a činnostech /od 60. let do současnosti/, in: Pandora 14/2007, S. 182–191.

Kontakte, sondern vor allem auch jede Möglichkeit einer freien Studioarbeit. Das Schicksal des Liberecer Experimentalstudios ist in dieser Hinsicht aussagekräftig: Die oben genannte Collage Havels diente dem Regime als Anlass, sämtliche Techniker, Dramaturgen und Regisseure zu entlassen und zu schikanieren.[37] Auch das Studio selbst erlebte einen drastischen Wandel seiner Funktion: 1970 wurde es zur »Zentrale für die Erziehung der Rundfunkkader« umorganisiert, und diente also völlig den ›Normalisierungs‹-Zwecken, unter anderem auch obskuren Schulungen und Propagandasendungen. Die in Liberec entstandenen experimentellen Kompositionen haben praktisch nur durch Privatkopien überlebt. Die Radiocollage *Čechy krásné, Čechy mé* Havels wurde im wahrsten Sinne des Wortes ›begraben‹: Die dunklen Jahre überlebte sie vergraben im Garten bei Pravoslav Svačinka, eine zweite Kopie blieb bei Josef Švarc, der bis 1970 in Liberec als Cutter tätig war, ebenfalls versteckt.[38]

Nachklänge der reichhaltigen Zusammenarbeit und der großen Experimentierlust zeigen sich im Bereich der auditiven Poesie und des Hörspielschaffens bei Novák, dessen Aufnahmen, wie erwähnt, auf ausländischen Schallplatten in Schweden und Frankreich herausgegeben wurden. Noch 1969 hat Novák an einem Symposium der phonischen Poesie in Schweden teilnehmen können, wo seine Kompositionen *Vita Humana*[39] und *Les Mirroirs Aux Alouettes* entstanden.[40] Einladungen erreichten ihn noch 1970 und 1971, die Ausreise wurde Novák jedoch verweigert. Besuche westlicher Autoren in der Tschechoslowakei waren noch bis 1970 relativ intensiv: »Harig, Schmidt, Claus Reichert, Mahlow, Henneberg und zwei- oder dreimal Döhl«,[41] so berichten Grögerová und Hiršal. Bezogen auf das auditive Schaffen spielte in den letzten Momenten der Freiheit Döhl eine große Rolle, der u. a. Hiršals / Grögerovás Hörspiel *Lunovis* und vermutlich auch deren zweites experimentelles Stück *Zweiäugiges Wortspiel* über die Grenze schmuggelte.[42] Beide Stücke sind bis heute, und zweifellos zu Unrecht, verkannt. Das erstgenannte Stück wurde 1970 vom WDR,

37 Siehe Pokornýs Vorrede zu dem Stück (http://archive.vaclavhavel-library.org/viewAudioArchive.php?sort=4&itemDetail=9152 (Abruf am 11. 4. 2014).

38 Dr. Pravoslav Svačinka wurde von Pokorný erwähnt (siehe die Vorrede zu Havels Stück); der Verfasser des vorliegenden Beitrags steht auch im Kontakt mit dem damaligen Cutter Josef Švarc.

39 Siehe die LP Text-Sound Compositions 5. A Stockholm Festival 1969. Sveriges Radio 1969.

40 Siehe die LP Text-Sound Compositions 6. A Stockholm Festival 1970. Sveriges Radio 1970.

41 Text-Sound Compositions 6.

42 Siehe Grögerová, Bohumila / Hiršal, Josef: Prag Stuttgart und zurück [Vortrag], Wilhelmspalais 10. 9. 1994; aktualisiert 1997 als Beitrag zum »Symposium Max Bense«; *Lunovis* wurde 1970 vom WDR bearbeitet und gesendet, 1971 folgte noch das Stück *Zweiäugiges Wortspiel* (SR). In dem Vortrag bleibt unerwähnt, dass die Autoren außer diesen zwei Stücken noch weitere Hörspiele und Hörspielminiaturen geschrieben haben; erwähnenswert ist vor allem das nie publizierte stereophone Stück *Faust im Stimmenwald* (PNP, Ordner 47/99, Rozhlasové hry).

das zweite 1971 vom SR bearbeitet – beides war, den Umständen geschuldet, nur ohne Kontakt zu den Autoren möglich. In beiden Stücken haben Hiršal und Grögerová sehr durchdacht mit der Stereophonie gearbeitet und besonders das Stück *Lunovis* lässt sich seitens dieser Technik mit den besten Werken des Neuen Hörspiels vergleichen.

Für das tschechische auditive Experiment waren die internationalen Kontakte, insbesondere mit deutschsprachigen und französischen Autoren maßgebend, zugleich konnten die tschechischen Experimentatoren an die Tradition der tschechischen Vorkriegsavantgarde (insbesondere des Poetismus und der Voicebands von E. F. Burian) anknüpfen. Heutzutage ist es freilich möglich, ein professionelles Stück gleichsam im Wohnzimmer zu produzieren – in der Fülle neuer Medien übersieht man jedoch häufig die Tatsache, dass man wiederum in den Schranken des jeweiligen Mediums verharrt bzw. dass ein *akustisches* Stück zugleich auch spezifisch *literarischen* Zielen zu dienen vermag. Das auditive Schaffen der 60er-Jahre ist besonders in diesen Ansprüchen anregend, in dem äußerst modernen, inspirativen, zugleich aber auch ganz natürlichen Ziel, die Literatur von den Schranken eines einzigen Mediums zu befreien und damit die Möglichkeiten literarischen Schaffens zu erweitern. Allein schon wegen dieses überzeitlichen Anspruchs verdient es das Liberecer »Semester des experimentellen Schaffens«, wahrgenommen zu werden und zwar mehr als nur eine verspielte Lehrbuch-Episode, die der kommunistischen ›Normalisierung‹ in der Tschechoslowakei zum Opfer fiel.