

Bestätigung der Metadaten/Metadata Approval Sheet

Sehr geehrte Autoren,

Bitte prüfen Sie diese Angaben sorgfältig. Sie sind für alle nachfolgenden Publikationswege (Print, Online, Abstracting und Indexing, Suchmaschinen etc.) relevant. Änderungen sind später nicht mehr möglich. Bitte führen Sie eventuelle Korrekturen in den beschreibbaren Feldern in der rechten Spalte aus. Bitte bestätigen Sie die Korrektheit der Daten, indem Sie das Feld unten anklicken.

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit, De Gruyter

Dear author,

Please check these data carefully. They are relevant for all following publication processes (print, online, in Abstracting and Indexing Services and search engines). They cannot be changed after publication. Please fill in your corrections within the editable fields in the right column. Please confirm the correct data by clicking the field below.

Thanks for your kind cooperation, De Gruyter

Journal-Name: Zeitschrift für Slawistik

Article-DOI: 10.1515/slav-2017-0025

Article-Type:

Article-Title: „Ich spreche, also bin ich“

Subtitle: Zur phonischen Poesie von Ladislav Novák

Author 1:

Surname: Novotný

First Name: Pavel

Corresponding: yes

E-Mail: pavel.novotny@tul.cz

Affiliation: Technická univerzita v Liberci,
Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická,
Katedra německého jazyka, Studentská 1402/2,
461 17 Liberec 1, Czech Republic

Data checked and receipted

Date:

Wenn Sie die Korrektheit der Daten nicht durch einen Haken bestätigen oder keine Änderungen in diesem Formular angeben, gehen wir davon aus, dass die angegebenen Daten korrekt sind.

If you don't confirm the correctness by checking the box or implement your corrections in this form, we have to presume that all data are correct.

Pavel Novotný*

„Ich spreche, also bin ich“

Zur phonischen Poesie von Ladislav Novák

DOI 10.1515/slav-2017-0025

Summary: The subject of this paper is to deal with the specifics of Ladislav Novák's sound poetry succinctly, thus to create some important starting points for further possible literary or interdisciplinary research. Firstly, completely unknown, privately recorded compositions of Novák are investigated, secondly his professional created audiotape-works that are relatively well known, however with little attention from the literary science, will be discussed.

Keywords: Ladislav Novák, sound poetry, audiotape-works, cut-up technique, collage

1 Ästhetische Ausgangspunkte des auditiven Schaffens Nováks

Ladislav Novák gilt als bedeutender, international anerkannter bildender Künstler, bekannt ist er ebenfalls als Dichter und Übersetzer. Im internationalen Kontext gehört er weiterhin zu den wichtigen Vertretern der phonischen Poesie der 1960er Jahre, und im Gebiet der damaligen Tschechoslowakei ist er praktisch als einziger Dichter anzusehen, der sich diesem Kunstbereich wirklich konsequent widmete.¹ Spricht man von der *phonischen Poesie* oder auch der Tonbandpoesie

¹ In seiner Abhandlung zur phonischen Poesie Nováks schreibt Marek Miler: „Irgendwann im Jahre 1962 schaffte sich Ladislav Novák von seinem Gehalt eines Gymnasialprofessors in Třebíč ein Tonbandgerät Sonet an – eines der ersten Aufnahmegeräte, die man in der damaligen Tschechoslowakei kaufen konnte – und begann mit Experimenten, die ihn später als einzigen tschechischen Künstler in den internationalen Kontext der sogenannten phonischen Poesie einreihen sollten.“ Orig.: „Někdy v roce 1962 si Ladislav Novák [...], obstaral za svůj plat středoškolského učitele magnetofon Sonet – jedno z prvních nahrávacích zařízení, jež se v

***Kontaktperson:** Mgr. Pavel Novotný, Technická univerzita v Liberci, Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická, Katedra německého jazyka, Studentská 1402/2, 461 17 Liberec 1, Czech Republic, E-Mail: pavel.novotny@tul.cz

(„Tape-Poesie“),² so ist im Kontext des analogen Zeitalters ein mit der Sprache arbeitendes Tonbandexperiment gemeint, mit anderen Worten: ein Schaffen, das produktiv die sprachliche Gestik mit der tontechnischen Gestik verbindet.³ Wichtig ist dabei, dass die phonische Poesie immer ein Sprach- oder wenigstens ein Artikulationskunstwerk bleibt, dass sie also mehr oder weniger die Mitteilungskraft der Sprache behält und nie die Abstraktion musikalischer bzw. konkretistisch-musikalischer Werke erreicht.⁴ In diesem Sinne definiert auch Ladislav Novák seine auditiven Werke:⁵

Sie [die phonische Collage (Anm. des Verf.)] entsteht so, dass ein oder mehrere (häufig automatisch gesprochene) Texte verschiedenartig bearbeitet werden (durch Verlangsamung, Beschleunigung, Schneiden, Überlappung, Deformation). Bei diesem Vorgang müssen wir die Gefahr vermeiden, das Sprachmaterial in eine rein „abstrakte“ phonische Struktur zu zerlegen und dadurch in die gefährliche Nachbarschaft der konkreten Musik zu gelangen. Es ist nötig, inmitten des akustischen Flusses beunruhigende semantische Inseln zu produzieren, die die Aufnahme diesem eng ästhetischen Bereich entreißen.

Als einziger tschechischer Dichter strebte Novák in seiner phonischen Poesie das Ziel an, sich von den schriftlichen Formen zu befreien und unmittelbar mit dem sprachlichen Klang zu „schreiben“; er schuf direkt in Tonschnitten, -rhythmen, -überblendungen, -mischungen und -deformationen,⁶ und in diesem Merkmal unterscheidet er sich deutlich von seinen tschechischen Zeitgenossen wie Hiršal und

tehdejšími Československu dalo koupit – a začal s experimenty, které ho posléze jako jediného českého umělce zařadily do mezinárodního kontextu takzvané fónické poezie.“ (Miler 2007: 170) Miler führt weiter an, dass sich Novák 1969 in Schweden ein besseres Philips-Gerät kaufte. (Ebd.)

² Diese Bezeichnung benutzt Michael Lentz in seinem Werk *Lautpoesie*. (Vgl. Lentz, Bd. I, S. 155)

³ Franz Mon spricht in diesem Zusammenhang von der doppelten Gestik der Tonbandpoesie. (Vgl. Mon 1994: 240ff.)

⁴ Laut Grögerová und Hiršal: „Damit ein Autor der phonischen Poesie nicht das Gebiet der konkreten Musik betritt und sich nicht im verführerischen Labyrinth der Technik verläuft, muss er vor allem beachten, dass es sich ums Sprechen handelt, das heißt um ein Ergebnis eines im Ganzen komplizierten Tätigkeitsprozesses des menschlichen Hirns, der Mundhöhle, der Stimmbänder, Lungen etc.“ Orig.: „Aby tvůrce fónické poezie se neocitl na území konkrétní hudby a nezabloudiv ve svůdném bludišti techniky, musí mít na zřeteli především to, že se jedná ‚o mluvení‘, to znamená, o výsledek celkem složitého procesu práce lidského mozku, dutiny ústní, hlasivek, plic atd.“ (Hiršal & Grögerová 1966: 230)

⁵ Orig.: „[...] vzniká tím způsobem, že jeden nebo několik (často automaticky mluvených) textů se různě zpracovává (zpomaluje, zrychluje, stíhá, překrývá, deformuje). Při tomto postupu se musíme vyvarovat nebezpečí, abychom jazykový materiál nerozložili v ryze ‚abstraktní‘ fonickou strukturu, a nedostali se tak do nebezpečného sousedství konkrétní hudby. Je nutné vytvářet uprostřed zvukového toku zneklidňující sémantické ostrůvky, vytrhující celou nahrávku z úzce estetické oblasti.“ (Vgl. Novák 2007: 74f.)

Grögerová oder auch Kolář, die sich in ihren (eher gelegentlichen) phonischen Werken prinzipiell im Bereich der *Textadaptation* bewegten, also praktisch im Sinne der Bearbeitung konkreter bzw. visueller und grammatischer Poesie vorgingen.⁷ Nováks Ausgangspunkt stellte dagegen häufig ein frei artikulierter automatischer Text, der mehr oder weniger intensiv tontechnisch weiter bearbeitet wurde.

Nováks auditiver Ansatz beruht auf seiner eigenständigen künstlerischen Einstellung zur Sprache sowie auf dem Zusammenwirken der Faktoren, die seine künstlerischen Produkte aller Art prägten; sein phonisches Werk verbindet in sich Einflüsse der konkreten Poesie, des Dadaismus, der konkreten Musik, aber auch der medienreflexiven Malerei, zugleich greift es auf uralte poetische Traditionen zurück. Sein persönlicher Weg zum auditiven Schaffen war u.a. durch sein Interesse für die allgemeinen mündlichen Traditionen der Poesie,⁸ darunter auch für das Schaffen primitiver Kulturen motiviert.⁹ In der Einleitung zu seinen 1969 produzierten Tonbandkompositionen erklärte er, ein wichtiger Anlass für seine phonischen Werke wäre ihm die Dichtung der Eskimos und Indianer.

Ebenso wie viele andere Sprachexperimentatoren akzentuierte Novák auf seine eigene Art die Sinnlichkeit und gestische Rolle der Poesie, wobei er das Sinnliche und Gestische sowohl im biologischen (oralen) als auch tontechnischen Bereich erblickte. Es gehörte zu seiner ästhetischen Konzeption, dass die ursprünglich orale Art der Poesie paradoxerweise gerade durch die Technik wiederbelebt und weiterentwickelt werden sollte. Der Autor selbst drückte das durchaus romantisch aus: „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 einem Gesang glich.“¹⁰ Novák äußerte die Über-

6 Eben auf diese Art und Weise definierte seine eigenen radiophonen Experimente Paul Pörtner: „Ich vertausche den Schreibtisch des Autors mit dem Sitz am Mischpult des Toningenieurs, meine neue Syntax ist der Schnitt, meine Aufzeichnung wird über Mikrophone, Aufnahmegeräte, Steuerungen, Filter auf Band vorgenommen, die Montage macht aus vielen hundert Partikeln: das Spielwerk.“ (Pörtner 1970: 62)

7 Zu diesem Unterschied siehe u.a. die Abhandlung *Semester des Experimentellen Schaffens* (Novotný 2006: 137–154)

8 Mitte der 50er Jahre hatte sich Novák u.a. mit dem Werk von Marcel Jousse bekannt gemacht. (Vgl. Novák 1998: 25)

9 Vgl. ebd.; Novák hat sich mit diesen Kulturen u.a. als Übersetzer auseinandergesetzt (siehe die Bücher *Písň 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 *Mužiček z mandragory* [Praha 1973]).

10 „A právě ta moderní technika [...] umožňuje návrat kamsi ke zrodu poezie, kde v samých začátcích byla vlastně poezie současně také zpěvem.“ (Novák 1969: 2)

zeugung, das Tonbandgerät sei eine dichterische Technik der Zukunft,¹¹ da es helfen könne, die Krise des traditionellen poetischen Ausdrucks zu überwinden; er war der Meinung, dass die phonische Poesie „ausgesprochen die inoffiziellen, spontanen, umgangssprachlichen Bestandteile der Poesie begünstigt, und somit das beste Mittel gegen den katastrophal fortschreitenden Sklerotismus“¹² sei.

Eigentlich schuf Novák in seinen phonischen Kompositionen eigenartige Zaubersprüche, eine moderne, tontechnisch verfremdete Art sprachmagischer Rituale. Einerseits wirken diese Werke grotesk, manchmal sogar kindlich naiv, andererseits handelt es sich nicht selten um recht dunkle und geheimnisvolle verbale Labyrinth, denen es an existenziellen Botschaften nicht mangelt: „Ich spreche, also bin ich“, heißt es in Nováks bekannter Komposition *Zkapalnění Geometra Descarta a jeho další život v tekutém skupenství* („Die Verflüssigung des Geometers Descartes und sein weiteres Leben in flüssiger Form“, 1969).¹³ Diese These wird in diesem Werk verschiedensten Techniken der tontechnischen Alchemie unterzogen, indem sie verschiedenartig akustisch verstümmelt, übereinandergelegt, verlangsamt und beschleunigt, verdünnt, in sich und durch sich selbst aufgelöst wird. Das Sein erscheint hier als ein sich in realer Zeit abspielendes Zerrbild, als eine mehrfache Reflexion der Sprache im krummen Spiegel akustischer Effekte. Ein solches Verfahren ist für viele Werke Nováks typisch: Die scheinbar beständige Materie des Wortes wird zu einem Knetstoff, zu einer Flüssigkeit. Was Novák auf dem auditiven Feld unternimmt, ähnelt eigentlich dem, was er auf der visuellen Ebene in seinen bekannten Alchimagen, Froassagen oder auch „topologischen Zeichnungen“ zum Ausdruck bringt.¹⁴

Nováks phonische Arbeiten lassen sich seitens des technischen Backgrounds in zwei Grundbereiche teilen. Erstens handelt es sich um relativ wenige Werke, die im Studio, also auf professioneller Basis entstanden sind. Diese Werke sind international bekannt geworden, sie wurden auf Tonträgern herausgegeben und die meisten sind auch im Internet abrufbar. Die zweite Gruppe Nováks phonischer Werke stellen seine zu Hause gemachten Aufnahmen dar, ein Bereich, der im Vergleich zu den professionell entstandenen Aufnahmen wesentlich umfangrei-

¹¹ Diesen Gedanken formulierte Novák bereits im November 1963, nach den ersten Kontakten mit Pierre Garnier, in einem Brief an Bohumila Grögerová. (Vgl. Hiršal & Grögerová 2007: 423)

¹² Novák 2007: 75; Orig.: „Na závěr nemohu smlčet své přesvědčení, že magnetofon je básnickou technikou budoucnosti. Už také proto, že vysloveně straní neoficiálním, spontánním, hovorovým složkám poezie, a tím je nejlepším prostředkem proti katastrofálně postupujícímu všeobecnému sklerotismu.“

¹³ Zu dieser Komposition siehe Novotný 2015: 146.

¹⁴ Diese Formen sind in Nováks Ausstellungskatalogen gut dokumentiert, siehe etwa Novák 2002.

cher und fast unbekannt ist. Beiden diesen Bereichen wird im Folgenden Aufmerksamkeit gewidmet – das völlig Unbekannte kommt als Erstes dran.

2 Privataufnahmen¹⁵

Unter der Bezeichnung „Privataufnahmen“ versteht man auditive Werke, die Novák auf primitive Art und Weise zu Hause mithilfe eines handelsüblichen Tonbandgeräts machte. Es handelt sich um mehr als 50 Aufnahmen, die manchmal nur auditive Skizzen, manchmal vielschichtige Kompositionen darstellen. Sie entstanden zwischen den Jahren 1962 und 1974, wobei eine besondere schöpferische Intensität in den ersten drei Jahren spürbar ist.¹⁶ Das Tonbandgerät konstituiert in diesen Kompositionen mehr oder weniger intensiv die Botschaft des jeweiligen Werkes mit, und eben deswegen lohnt es sich, Nováks technische Verfahrensweisen im Rahmen dieses Beitrags näher zu erläutern. Für detaillierte strukturelle Analysen sind diese Werke dagegen nicht sehr geeignet, da sie als lockere, keineswegs exakt komponierte Strukturen in der Regel auf der Improvisation, dem sprachlichen Automatismus oder auch dem Zufall basieren. Im Folgenden werden einige von Nováks Experimenten gerade aus der technischen und konzeptuellen Sicht behandelt, wobei man schrittweise von den einfachsten bis zu komplizierteren Strukturen übergeht.

Relativ zahlreich sind solche Kompositionen Nováks, die nicht mit der klanglichen Verzerrung arbeiten, sondern den Charakter einer bloß linearen, in keiner Weise deformierten Aufnahme haben. Es handelt sich manchmal um rhythmisch wirkende Vorlesetexte, weiter auch um lautpoetische oder freie artikulatorische Kompositionen und Performances. Ein gutes Beispiel des frei Artikulatorischen stellt etwa *Onomatopoická báseň* („Onomatopoetisches Gedicht“, 1962) dar – in der tschechischen Transkription von Marek Miler:¹⁷

15 Bereits seit einigen Jahren wird eine gebrannte CD mit ausgewählten privaten und professionell erstellten Kompositionen durch Nováks Neffen Dr. Michal Resl verbreitet, etwa drei Viertel des auditiven Nachlasses blieben jedoch bis heute unveröffentlicht. Erst seit kurzem werden sämtliche privat aufgenommenen Tonbandspulen von Resl digitalisiert, sortiert und für eine selektiv angeordnete Herausgabe vorbereitet. Herr Michal Resl plant auch, den kompletten auditiven Nachlass Nováks der breiten Öffentlichkeit per Internet zugänglich zu machen. Durch eine Reihe von günstigen Umständen stehe ich mit Nováks Neffen in Kontakt, und dadurch hatte ich auch die Möglichkeit, Einsicht in Nováks kompletten physischen Nachlass zu erhalten.

16 Novák leitete seine Privataufnahmen in der Regel mit einer genauen Zeitangabe ein.

17 Miler 2007: 174; die Aufnahme ist in Nováks Nachlass vorhanden.

Boš baš baš beš
 bil baš bala blaš
 bal bola blaš baš bére

Miróna miróna karbóna
 buš buš buš buš buš
 hala brů bú bū bū
 hala brá baškala
 mandoleso mandoleso
 huj duj duj

Ähnlich funktioniert auch die freie artikulatorische Komposition ‚Namenloses Gedicht‘ (undatiert, vermutlich 1962/1963), die in tschechischer Transkription etwa so aussehen könnte: „aši ró rá basi as has asia sia sia sia sia óó aškerech si sů“ (etc.). In die Familie solcher Experimente, in welchen die Technik nicht dominiert, gehört auch ‚3 Gedichte für Raoul Hausmann‘ aus dem Jahre 1964.¹⁸ Noch 1971 schuf Novák gelegentlich rein lautpoetische bzw. onomatopoetische Aufnahmen – so ist etwa das Werk *Vzduchoplavci* („Luftschiffer“) zu nennen, in welchem rein lautlich, etwa wie in Hugo Balls *Wolken* oder auch in dem Gedicht *Levitation*¹⁹ von Gerhard Rühm, die Bewegung durch beinahe abstrakte, sozusagen luftig leichte Lautfolgen artikuliert wird.

In die Gruppe solcher artikulatorischen Experimente gehören auch die meisten Kompositionen aus dem Zyklus *Souhvězdí Štíra* („Sternbild Skorpion“, 21.1.1962), der – wie am Anfang der Komposition erklärt ist – auf der Korrespondenz mit Jiří Kolář basiert:²⁰ Novák arbeitet hier teilweise schon mit einfachen tontechnischen Kniffen (s.u.), den Kern seiner Arbeit bildet jedoch die direkte Artikulation: In *Souhvězdí Štíra* arbeitet er mit freien automatischen lautpoetischen Sequenzen, weiter auch mit Schmatzen, Murmeln oder Näseln, grundsätzlich also nicht mit maschineller, sondern mit biologischer Klangverzerrung.

18 In den ersten zwei Hausmann gewidmeten Gedichten spielt Novák mit der Wortbildung, oder genauer, mit assoziativen Verbindungen zwischen den deutschen Wörtern; so z.B.: „Es ist ein ernstes Gedicht. Das erste Gedicht ist ernst. Es ist auch dicht, das erste Gedicht“ (etc.); das dritte und auch längste Gedicht an Hausmann ist rein lautpoetisch, indem die Kreation etwa so zu transkribieren wäre: „ú áá arúna karúna karuna karúna rúna arúna karúna karú karúúna“ (etc.). Novák pflegte mit Hausmann eine reiche und warmherzige Korrespondenz (siehe Novák 1998: S. 31). Die Korrespondenz bleibt bis heute unbearbeitet und in nicht komplettem Zustand liegt sie im Nachlass vor.

19 Siehe <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/levitation-825#.V9VtRzUeUQo>. (Letzter Zugriff: 11.09.2016)

20 Zu der Komposition äußert sich Novák kurz im Gespräch mit Arnošt Pacola (Vgl. Novák 1998: 53)

Schon in diesen einfachen Kompositionen merkt man jedoch, dass Novák das Tonbandgerät nicht als ein bloßes Reproduktionsmittel, sondern als ein mitspielendes, produktiv zu benutzendes Instrument verstand. In dem oben genannten dritten Gedicht an Hausmann bediente er sich auf einfachstem Niveau technischer Möglichkeiten des Aufnehmens, indem er mit der Entfernung vom Mikrofon arbeitete und, praktisch im Raum einem Tänzer oder einem summenden Insekt ähnlich, um das Mikrofon kreiste. Diese performative Linie projiziert sich ebenfalls in seine phonischen Werke, die etwa aus unartikulierte Murren oder Lallen bestehen, oder als Team-Performances durch die Methode des Gruppen-Brainstormings geschaffen wurden.²¹

Neben solchen linear aufgenommenen Lautgedichten, Lautimprovisationen, Performances oder vorgelesenen Texten bietet Nováks auditiver Nachlass eine Menge wesentlich komplexer erstellter Tonbandaufnahmen; schon 1962 fing er an, sein neugekauftes Tesla-Tonbandgerät verschiedensten Experimenten zu unterziehen: Mehrere Aufnahmen lassen erstens die einfache Cut-Up-Methode erkennen,²² eine Technik, die durch das (häufig absichtlich zufällige) Ein- und Ausschalten der Aufnahmetaste praktisch zu einem harten Schnitt und einem Collage-Effekt führte. Diese Technik ersetzte gewissermaßen den Tonbandschnitt, der mit dem weichen nicht-professionellen Tonband nur schwer möglich war. Die Cut-Up-Technik benutzte Novák sehr häufig und sehr ideenreich – so funktioniert u. a. die Komposition *Perspektivy nejprogressivnějšího chovu člověka* („Perspektiven der progressivsten Menschenzucht“, 1962), worin ein gesprochener Text durch Unterbrechungen in kleine sprachliche Fragmente dekomponiert wird; in dem oben genannten Zyklus *Souhvězdí Štíra* ist die Cut-Up-Methode gelegentlich ebenfalls vorhanden. Wohl am radikalsten wird dieses Verfahren in der Komposition *Tohoto večera* („An diesem Abend“, 1962) benutzt, indem die Aufnahme aus zahlreichen, manchmal extrem kurzen Text- und O-Ton-Fragmenten und Geräuschen zusammengesetzt ist; durch die Zufallstechnik des Cut-Up entwickelte Novák ein dynamisch buntes, lettristisch wirkendes Collagewerk.

²¹ Im Nachlass findet man so den Zyklus *Mozkové bouře* („Brainstormings“, 1963), eine Sammlung von Sessions, die Novák mit seinen Třebíčter Freunden in seinem Wohnzimmer machte.

²² Die Cut-Up-Methode ist praktisch die einfachste Technik des Ton- oder Textschnitts, unter Benutzung der aleatorischen Methode. Zu Burroughs' Cut-Up-Verfahren und dem Cut-Up im Pop und Rock siehe Kittler 1986: 170ff. Bei Rolf Dieter Brinkmann spielt das einfache Ein/Aus des Tonbandgeräts aktiv mit, häufig wird es auch in der Komposition thematisiert, u. a. durch die Verbalisierung des Cut-Ups durch das Wort „Schnitt“ oder „Abschneiden“. (vgl. Brinkmann, CD 2005)

Sehr ideenreich wendet Novák die Cut-Up-Methode in der Komposition *Geologie, čili jak jsme zabijeli tatínka* („Geologie, oder wie wir den Vati getötet haben“) an, deren Entstehung der Autor folgendermaßen kommentiert:²³

Liebe Freunde, eine Zeitlang sehnte ich mich danach, ein Werk zu schaffen, welches in seiner Entstehung den natürlichen Entstehungsprozessen gleichen würde. Ein Werk, das wie die an den Ufern großer Flüsse entstehenden geologischen Anschwemmungen zustande käme; das sich in einer großen Zeitspanne entwickeln würde, völlig zufällig und doch gesetzmäßig, nach allen Gesetzen des Zufalls. Mein Traum blieb lange Jahre unerfüllbar, und erst das Tonband kam mir zur Hilfe. Und so, eines Tages, es war am 14. September 1962, habe ich in das Tonbandgerät ein Band eingelegt, um einen nicht allzu langen Text aufzunehmen. Nach einigen Wochen, vielleicht Monaten, habe ich diesen Text mit einem neuen Text überspielt. Und zwar so, dass ich manche Passagen des ursprünglichen Textes nicht gelöscht, manches dagegen durch den neuen Text überspielt habe. Diesen Doppeltext habe ich mit einem dritten, vierten, fünften, vielleicht auch sechsten überspielt, und das Tonband habe ich dann wieder für einige Wochen abgelegt. In der Endphase habe ich zwei Tonbandgeräte benutzt, um die Klänge – das heißt konkret die Klänge des einen Tonbandgeräts und meine eigene Stimme – zu vermischen. So ist schließlich ein Gebilde entstanden, das in vielerlei Hinsicht dem ähnlich ist, wonach ich mich sehnte, das heißt einer geologischen Anschwemmung. Stellen wir uns nun vor, wir befänden uns in der Rolle eines Geologen und wollten alle Adern, Sedimente dieser psychologischen Anschwemmung untersuchen. Vielleicht finden wir darin auch interessante Fossilien, Abdrücke seltsamer phantastischer, längst oder bloß unlängst ausgestorbener Geschöpfe. [...]

Nach diesem Kommentar spielt Novák akustische „Explosionen“, „Erschütterungen“ oder „Probebohrungen“ vor. Diese „Wort-Anschwemmungen“ („*slovní naplaveniny*“) interpretiert er – offensichtlich mit ironischer Ernsthaftigkeit – als

23 „Milí přátelé, dlouhou dobu toužil jsem po tom vytvořit dílo, které by vznikalo tak jako vzniká sama příroda. Dílo, které by vznikalo tak jako vznikají geologické naplaveniny v porůžní velikých řek. Které by vzniklo v dlouhém časovém úseku zcela náhodně a přece zákonitě podle všech zákonitostí náhody. Můj sen zůstal léta neuskutečnitelný a teprve magnetofonová páska mi přišla na pomoc. A tak jednoho dne, bylo to tedy přesně 14. září 1962, vložil jsem do magnetofonu pásku, abych nahrál nepřilíš dlouhý text. Po několika týdnech, možná měsících, jsem se k tomuto textu vrátil a hrál jsem přes něj text druhý. Tím, že jsem některá místa původního textu ponechal, jiná mazal a hrál přes ně nový text. Přes tento dvojité text jsem hrál potom potřetí, počtvrté, popáté a znovu jsem, možná i po šesté, a znovu jsem pásku odložil na dobu několika týdnů. V konečné fázi jsem použil potom dvou magnetofonů, abych zvuky, to znamená konkrétně zvuky jednoho magnetofonu a svůj vlastní hlas, mísil dohromady. Tak nakonec vznikl útvar, který do značné míry se podobá tomu, po čem jsem toužil, to znamená geologické naplavenině. Představme si nyní, že jsme v roli geologa a že chceme prozkoumat všechny žíly, všechny nánosy této psychologické naplaveniny. Možná, že v ní najdeme i zajímavé zkameněliny, obtisky, podivných fantastických dávno vyhynulých, anebo teprve pouze nedávno vyhynulých živočichů. [...]“ (Transkript der Tonbandaufnahme)

eine tiefgreifende Analyse seines eigenen Ödipus-Komplexes. Die ‚Geologie‘ mag auf den ersten Blick wie ein ziemlich unverdauliches Hörstück wirken, ihre Stärke besteht jedoch nicht in jedem einzelnen fein komponierten Detail, in der Präzision oder Harmonie, sondern in dem bloßen Konzept tontechnischer Zeitraffung. Konsequenterweise reflektiert es die Materialität des Tonbands, und somit steht es den Werken der *Musique concrète* (so wie sie etwa durch Schaeffer oder Garnier bekannt geworden ist) sehr nahe. Als Werk der phonischen Poesie verlässt dieses Werk jedoch nicht das Feld der sprachlichen Mitteilung, indem in den sprachlichen Sedimenten eine Geschichte oder auch Historie konserviert wird. Im guten Sinne irritierend wirkt die Spannung zwischen der Dünnheit des Tonbands und der Tiefe des „Bohrens“ in dessen akustische Schichten: In einem der Kommentare führt Novák sogar an, er bohre direkt ins Tonband.

Das Cut-Up-Verfahren benutzte der Autor manchmal dazu, die einzelnen Sprechpassagen durch einen hörbaren Knopfdruck als Sequenzen voneinander zu trennen: In seinem performativen Hörtext *Ven nebo dovnitř* („Heraus oder hinein“, 1962) werden so verschiedenste Situationen der Raus- oder Rein-Bewegungen beschrieben, angespielt, thematisiert. So sagt hier Novák z.B.:²⁴

ist es besser irgendwohin oder nirgendwohin zu kriechen? [...] / kriechen sie hinein, hinein, hinein kriechen sie / und in die Nase und in den Bauch und in den Kopf und in die Schultern und in den Rücken und in den Arsch / ich krieche nicht hinein, ich krieche nicht hinein, sagen sie nichts, zwingen sie mich nicht, ich krieche nicht hinein [...]

In manchen Fällen wird in dieser Komposition die Beschreibung durchs Cut-Up ganz radikal in Satz-, Wort- oder sogar Laut-Teile fragmentiert, womit die Raus- und Rein-Bewegung direkt durch das Konkretum des Tonbands spürbar wird – eben dieses kleine auditive Werk verweist auf viele von Nováks topologischen Zeichnungen, die wurmartig mit den einzelnen Schichten der Grafik arbeiten, und das Papier durchkriechen und zernagen; so etwa die topologische Alchimage ‚Berlin‘ (1964):

24 Orig.: „je lepší lízt někam nebo nelízt nikam? / lezte dovnitř, dovnitř, dovnitř lezte / a do nosu a do břicha a do ramenou a do zad a do prdele / já tam nepolezu, já tam nepolezu, neříkejte, nenuťte mě, nenuťte mě, já tam nepolezu [...]“.

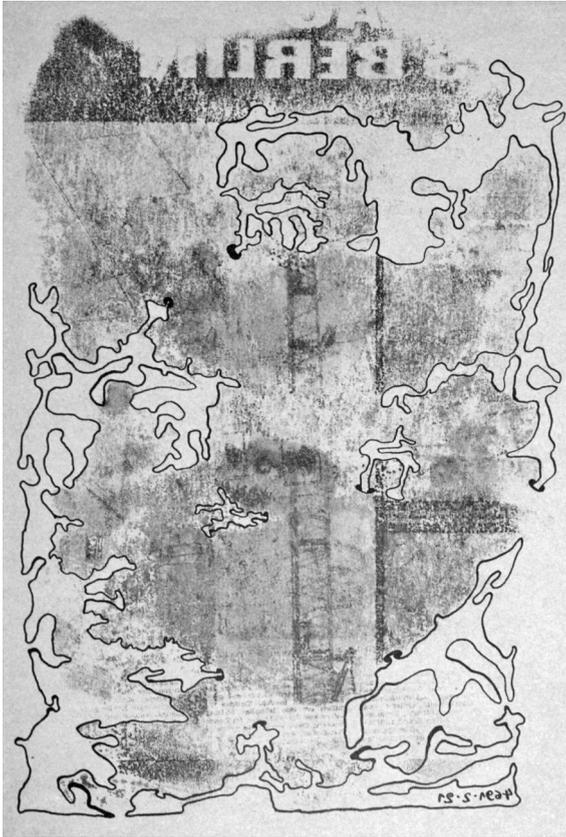


Abb. 1.: Ladislav Novák. *Berlin*. 1964.²⁵

Sehr häufig arbeitete Novák mit der Verstümmelung der Aufnahme durch eine Geschwindigkeitsänderung oder auch durch den Rücklauf. Eine kontinuierliche Steuerung der Geschwindigkeit ermöglichte das kleine Haustonbandgerät im gängigen Betrieb freilich nicht, Novák glich diesen Nachteil jedoch ganz schlicht aus: Die Aufnahme *Podivný sen* („Seltsamer Traum“, 1963) lässt erkennen, dass der Autor rein manuell die Spulen oder wohl das Tonband bremste oder auch beschleunigte, was logischerweise zu einer unregelmäßigen Klangverzerrung führte; mittels einer solch einfachen Technik entstand eine recht schauerlich wirkende Komposition, die den Traum und dessen unberechenbare labyrinthische Wege

²⁵ Aus Novák 1999, unpaginiert. Originalgröße 33x24. Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung durch Michal Resl.

durch die tontechnische Verzerrung der Stimme formt. Novák versuchte auch ziemlich oft, die Techniken zu kombinieren, d.h. mit den Geschwindigkeitsstufen zu arbeiten, durch mehrere Tonbandgeräte die Spuren primitiv zu mischen und die Aufnahmen eventuell durch die Cut-Up-Technik auch weiter zu fragmentieren. Auf diese Art und Weise entstand etwa seine Komposition *Preparovaná Červená Karkulka* („Präpariertes Rotkäppchen“, 1962), die durch die Geschwindigkeitsumschaltung zwei verschiedene Stimmenebenen produziert und dazu durch die Cut-Up-Methode den Märchentext seziert. In der Kreation *Noční chodec* („Nachtgänger“, 1962–1963) erreichte der Autor ebenfalls – freilich bei einer ziemlich schlechten Aufnahmequalität – vielschichtige Strukturen von mehreren Stimmen und Stimmverzerrungen, die prinzipiell sein späteres auditives, professionell entstandenes Schaffen vorwegnehmen.

Gelegentlich arbeitete Novák auch mit dem Delay-Effekt, dessen einfache Erzeugung er von einem anderen experimentierenden Literat Milan Nápravník kennenlernte und als „wahre Entdeckung und Beitrag“²⁶ begrüßte. In einem Brief an Bohumila Grögerová schreibt Novák über die primitive, jedoch für die technischen Umstände sehr effiziente, privat benutzte Methode Nápravníks, zwei Tonbandgeräte mit einem durchgehenden Tonband zu verbinden, und damit praktisch sowohl zwei Aufnahme- als auch zwei Tonköpfe zugleich benutzen zu können: Ein einfaches „Tape-Delay“ (heutzutage eine gängige Funktion digitaler Geräte und Softwares) mit variabler Einstellung der Iteration ist dadurch entstanden; Nápravník benutzte diese Technik angeblich in seiner frühen Komposition *Z kouta do kouta* („Von Ecke zu Ecke“),²⁷ Novák arbeitete mit diesem Effekt besonders in den 70er Jahren, wobei er die Iteration mit verschiedensten weiteren Techniken kombinierte: Besonders in den Kompositionen *Variace na jméno Arturo* („Variation auf den Namen Arturo“, 1971) oder *Čas jako část věčnosti* („Die Zeit als Teil der Ewigkeit“, 1974) erreichte er auf recht primitive Art und Weise solche Effekte, die sich in ihrer tontechnischen Art den professionellen Kompositionen nähern.

3 Aufnahmen im Studio

Die technische und kompositorische Souveränität, mit der der Autor seine im professionellen Studio produzierten Werke zustande brachte, ist sicher seinen Erfahrungen mit den privaten Experimenten zu verdanken. Grundsätzlich ändert

²⁶ Hiršal & Grögerová 2007: 508.

²⁷ Ebd.

er nicht die bereits in seinen Hausaufnahmen vorhandenen technischen Verfahrensweisen, er wendet sie nur auf einer präzisen professionellen Plattform an. So bleibt er bei den einfachen Techniken der Mischung, des Schnittes (der in seinen Privatkompositionen durch die Cut-Up-Technik ersetzt wurde), der Geschwindigkeitsänderung und des Rücklaufs, der Iteration (bzw. des Delays) oder des Echos. Durch die Möglichkeit, den Klang wirklich exakt zu bearbeiten, lässt sich hier von einer genuinen tontechnischen Sprache bzw. Grammatik sprechen, die es dem Rezipienten auch ermöglicht, das jeweilige Werk besser analytisch oder auch interpretatorisch zu erfassen und als eine sehr komplexe Art akustischer Literatur zu betrachten.

Die in der Tschechoslowakei produzierten Stücke Nováks wurden ausführlicher in dem Sammelband *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa: Texte – Kontexte – Material – Raum*²⁸ behandelt. Mit diesem Verweis werden sie hier also außer Acht gelassen, um die Aufmerksamkeit auf Nováks wenige ausländische Produktionen zu richten: 1969 nahm der Autor an einem Symposium der physischen Poesie in Schweden teil, wo seine stereophonen Kompositionen *Vita humana*²⁹ und *Les miroirs aux alouettes* entstanden.³⁰

Die erstgenannte Komposition – der übrigens mehrere auditive Skizzen vorangingen³¹ – ist minimalistisch angelegt, indem sie bloß mit zwei gegensätzlichen klassischen Sprüchen „festina lente“ und „sero venientibus ossa“ arbeitet. Durch das Echo und Iteration sowie durch ein sich ständig änderndes Tempo, überholen sich diese zwei Thesen akustisch nach und nach, und dabei entwickeln sie eine musikalisch wirkende, aleatorische Reihe von Rhythmen und Zusammenklängen. Die präzise gemachte Komposition lässt sich als ein unendlich variables Paradigma des menschlichen Lebens verstehen, das im Grunde genommen nur aus unzähligen möglichen Relationen von Schnelligkeit und Langsamkeit besteht: Jedes menschliche Individuum eilt und rastet anders, seine Existenz besteht jedoch immer in ständiger Spannung zwischen diesen zwei Polen.

Das zweitgenannte, in französischer Sprache aufgenommene Werk *Les miroirs aux alouettes* ist im Vergleich zum erstgenannten Stück wesentlich komplexer. Sehr durchdacht arbeitet es mit spiegelartigen akustischen Bildern, nämlich mit vor- und rückwärts laufenden Schleifen. Der Titel der Komposition bezieht sich auf ein uraltes Vogelfänger-Hilfsmittel, ein kleines mit rotierenden

²⁸ Siehe Quellenverzeichnis.

²⁹ Siehe die LP *Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969*. Sveriges Radio 1969.

³⁰ Siehe die LP *Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970*. Sveriges Radio 1970; Einladungen erreichten Novák noch 1970 und 1971, die Ausreise wurde dem Autor jedoch verweigert. Vgl. Miler 2007: 175.

³¹ In den Privataufnahmen findet man ebenfalls die Vorformen von *Text für MM*.

Spiegeln versehenes Gerät, welches Lerchen (allouettes) durch Reflektionen anlocken sollte. Novák hat dieses technische Prinzip in eine akustische stereophone Struktur transformiert. Im Nachlass findet sich sogar eine vom Autor auf Deutsch geschriebene Regie-Anweisung für die schwedischen Tontechniker, die folgendermaßen beginnt:³²

Le miroir aux alouettes ist eine Art von Schlinge / Falle, ein drehender Spiegel soll die Lerchen zum Jäger locken, damit er sie leichter erschießen kann./

Das ganze Stück teilt sich in drei Teile, zwischen denen keine Pausen sind, jeder Teil dauert 60 Sekunden, das ganze Stück also 180 Sekunden. Der dritte Teil ist eigentlich eine symmetrische Spiegelwiederholung des ersten Teiles. Das ganze Stück ist in Stereo gemacht /gedacht/, die Stimmen gehen aus 6 /beziehungsweise aus 7/ Stellen, die sich während des Stückes zur Mitte bewegen und dann wieder an ihre ursprüngliche Stellen zurückkehren. Die Stimmen sind am Anfang so im Raum geordnet:



Dabei die Stimmen 1 und 6 haben während des ganzen Stückes eine dunkle Farbe, die Stimmen 2 und 5 eine neutrale Farbe, die Stimmen 3 und 4 eine klare Farbe. Alle „Stimmen“ sollen von einer weiblichen Stimme ausgesprochen werden /ich denke dabei besonders an Fräulein Kerstin M. Lundberg/.

Das drei Minuten lange Stück basiert auf einer synästhetischen Verbindung des Akustischen mit dem Optischen, genauer: Durch die *akustische* Konstellation simuliert es den Mechanismus einer *optischen* Lerchen-Falle. In den „Spiegeln“ der stereophonen Kanäle wird das akustische Material invertiert, fragmentarisiert und vervielfacht, immer deutlicher richtet es sich auf die Mitte der stereophonen Basis. Der Ausdruck „Schlinge“ erhält hier freilich eine doppelte Bedeutung, denn einerseits gilt er als Bezeichnung für die traditionelle Lerchen-Falle, andererseits bezieht er sich auf die eigentliche Materie des Tonbands, nämlich auf die *Endlosschleife*, durch die der akustische Fang schließlich vollbracht wird. Den Vorgang des Fangs notiert Novák in seinen Regieanweisungen möglichst präzise, so sieht die Beschreibung des 1. Teils aus:³³

³² Nováks deutscher Text wurde hier in unkorrigierter Form gelassen. Der komplette Text soll (in der Übersetzung von Pavel Novotný) in diesem Jahr in der zweiteiligen Gesamtausgabe von Nováks Poesie im Dybbuk Verlag erscheinen.

³³ Mit dem Ausdruck „Schlinge“ meint Novák offensichtlich auch die Endlosschleife eines Tonbands.

/Alle Schlingen werden umgekehrt gespielt./

Stimme 1 und 6

Eine Schlinge 6 Sekunden lang, der Satz „miroir aux alouettes“ dauert circa 4 Sekunden, die Pause circa 2 Sekunden.

Der Zeitverlauf:

von 1 bis 18 Sc. steigert sich die Stärke vom Pianissimo bis Mezzoforte

von 18 bis 42 Mezzoforte

von 42 bis 60 steigert sich ins Forte

und die Stimmen bewegen sich zur Mitte, wo sie gerade in der 60 Sc. ankommen

Stimme 2 und 5

Eine Schlinge 3 Sekunden lang, der Satz „miroir aux alouettes“ dauert circa 2 Sekunden, die Pause circa 1 Sekunde.

Der Zeitverlauf:

von 0 bis 30 Pause

von 30 bis 39 steigert sich die Stärke vom Pianissimo bis Mezzoforte von 39 bis 51 Mezzoforte

von 51 bis 60 steigert sich die Stärke ins Forte

und die Stimmen bewegen sich zur Mitte, wo sie gerade in der 60 Sekunde ankommen

Stimme 3 und 4

Eine Schlinge mit dem Satz „miroir aux alouettes“ nur 1,5 Sekunden lang im Ganzen.

Der Zeitverlauf:

von 0 bis 45 Pause

von 45 bis 49,5 steigert sich die Stärke vom Pianissimo bis Mezzoforte

von 49,5 bis 55,5 Mezzoforte

von 55,5 bis 60 steigert sich die Stärke ins Forte

und die Stimmen bewegen sich zur Mitte, wo sie gerade in der 60 Sc. ankommen

Der 2. Teil funktioniert ganz ähnlich, mit dem Unterschied, dass hier die ursprünglichen Fragmente mit klar artikulierten französischen Ausdrücken „richesse, aisance, commodité, beauté, attrait, esthétique“ vermischt und somit interpretatorisch erweitert werden. Die Lerchen erhalten dadurch verschiedene Eigenschaften, Determinanten. Diese ihre Bestimmung kulminiert am Ende des 2. Teils; Novák schreibt:

Der Satz „miroir aux alouettes“ wird an allen Schlingen in dem 1. und 2. Teil umgekehrt /unverständlich/ gespielt, nur im 3. Teil wird gerade /verständlich/ gespielt, der wichtige Wendepunkt ist also die 120. Sekunde, wo man einen doppelten Schuss hören kann.

Der Schuss markiert den eigentlichen *Fang*, und somit auch den Tod der Lerchen. Das Ende des zweiten Teils funktioniert als der eigentliche Moment der optisch-akustischen Anpeilung des Ziels und zugleich als Moment der absoluten sprach-

lichen Eindeutigkeit. Der Logik des Stückes nach kommt der Tod im Augenblick der absoluten *Verständlichkeit* bzw. der Absenz jeglicher Abstraktion und semantischen Freiheit. Diese Spannung zwischen inhaltlicher Eindeutigkeit und Freiheit lässt sich natürlich auf die traditionelle Dialektik zwischen der Poesie (auch dem Traum, dem Märchen, der Phantasie etc.) und der harten (sachlichen oder faktischen) Realität beziehen. Als „Abschluss“ jeglicher Freiheit kann man Nováks Komposition weiterhin als eine mögliche Reflexion der drastischen Ereignisse in der Tschechoslowakei der späten 60er Jahre verstehen, als poetische Auseinandersetzung mit den Normalisierungsmaßnahmen des kommunistischen Regimes. Novák selbst schreibt schließlich in seinen Anweisungen: „In diesem Stück soll sich eine gesellschaftlich kritische Semantik mit interessanten Klangeffekten in eine strenge Kunstform binden und verschmelzen.“³⁴

4 Zum Schluss

Die Tatsache, dass der Autor in den 1970er Jahren auf seine auditiven Experimente verzichtete, wurde im Bereich der Privataufnahmen dadurch verursacht, dass er mit dem minimalen Equipment eigentlich das mögliche Maximum leistete und keine weitere qualitative Entwicklung mehr erreichen konnte; auf professioneller Basis war der Grund noch prosaischer: Die letzten professionellen Kompositionen nahm Novák 1969 auf, später kaum mehr, denn durch die „Normalisierung“³⁵ blieb ihm der Zugang sowohl zu den einheimischen als auch den ausländischen Studios verwehrt. Mit der phonischen Poesie beschäftigte sich der Autor bis 1974, die technischen und institutionellen Hindernisse schildert er folgendermaßen:³⁶

In der phonischen Poesie hätte ich ja mit Interesse fortgefahren, aber sie weiterhin nur so zu basteln, mithilfe eines Haustonbandgeräts, das hatte keinen Sinn. Einen Sinn hätte es, wenn man wenigstens ein minimal technisch 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.

³⁴ Regieanweisungen zu *Les miroirs aux alouettes*.

³⁵ Mit diesem Begriff werden allgemein die am Ende der 1960er und im Laufe der 1970er Jahre getroffenen repressiven Maßnahmen des kommunistischen Regimes bezeichnet.

³⁶ Orig.: „Ve fonické poezii bych i se zájmem pokračoval, jenže dělat ji dál na koleně, na magnetofonu, to nemělo smysl. Smysl by to mělo, kdyby člověk měl k dispozici alespoň minimálně technicky vybavené studio a technika, který alespoň tuší, o co jde. Který si nemyslí v duchu – to jsou nějaké hovadiny.“ (Novák 1998: 54)

Im heutigen digitalen Zeitalter wirken Nováks Kompositionen, so wie etwa die *Musique Concrète* Pierre Schaeffers oder die *Poesie Sonore* Garniers durch ihre analoge Natur im besten Sinne des Wortes faszinierend, u. a. deswegen, weil sich mit reinem digitalen Equipment solche Kompositionen paradoxerweise nur sehr schwierig produzieren ließen. Die Klangeffekte, die Novák erreicht, sind Ergebnisse des materiell bedingten, manuellen Kontaktes mit der Aufnahme, im deutlichen Unterschied zu den chimärisch vorgehenden digitalen Technologien von heute. Was weiter wichtig ist: Nováks Kompositionen lösen sich nicht in abstrakten Klangmeeren auf, sondern sie bleiben konsequent im Bereich der Sprache und der Artikulation. Novák zielte nie in den Bereich der Neuen Musik, geschweige denn der Klangkunst, sondern konsequent in den Bereich der *erweiterten Poesie*. Durch diesen literarischen, philosophischen, aber auch sehr sinnlichen Anspruch, durch die Verknüpfung seiner phonischen Stücke mit der bildenden Kunst oder mit der künstlerischen Aktion, kann Novák für die heutige Generation der multi- und intermedial vorgehenden Dichter als eine besonders inspirierende Instanz gelten.

Quellenverzeichnis

- Garnier, Ilse/Pierre 1968. Position du mouvement international. In Ders., *Spatialisme et poésie concrète*, 138–143. Gallimard. Paris.
- Garnier, Ilse/Pierre 2001. *Poesie spatiale = Raumpoesie*. Hrsgg. von G. Penzkofer & M. Burghard. Universitätsverlag Bamberg.
- Hiršal, Josef & Grögerová, Bohumila 2007. *Let Let*. Torst. Praha.
- Jiříčka, Lukáš 2004. Co lze obsáhnout jediným hlasem. In *Literární noviny* 15/8. 9.
- Kittler, Friedrich 1986. *Grammophon, Film, Typewriter*. Brinkmann & Bose. Berlin.
- Klusák, Pavel 2002. Navzdory magnetofon zpívá. In *Týden* 3/12. 32.
- Lentz, Michael 2000. *Lautpoesie*. Bd. I. Edition Selene. Wien.
- Miler, Marek 2007. Mluvím, tedy jsem. Fónická poezie Ladislava Nováka. In *Pandora, Kulturně literární Revue* 14. 170–180.
- Mon, Franz 1994. Literatur im Schallraum. Zur Entwicklung der phonetischen Poesie. In Ders., *Essays. Gesammelte Texte* 1, 240–250. Janus Press. Berlin.
- Novák, Ladislav 1968. *Závratě, čili, Zdoufalství*. Mladá fronta. Praha.
- Novák, Ladislav 1970. *Gedichte für bewegte Rezitation*. LCB-Editionen. Berlin.
- Novák, Ladislav 1970a. *Les miroirs aux alouettes*. (Regieanweisungen in Nováks Nachlass bei Michal Resl).
- Novák, Ladislav 1992. *Receptář*. Concordia. Praha.
- Novák, Ladislav 1996. Dvě zvukové básně Ladislava Nováka. Red. von J. Pokorný. Praha & Liberec. (= Transkript der Sendung, Rundfunkarchiv, Ordner CR.UADK.2000.492).
- Novák, Ladislav 1998. *Má posedlost*. Emanuel Ranný. Nehradov.
- Novák, Ladislav 1999. *Ladislav Novák 1961–1999*. Galerie Aspekt. Brno.
- Novák, Ladislav 2002. *Proměny Ladislava Nováka*. Hrsg. von J. Valoch. Gallery. Praha.

- Novák, Ladislav 2007. *Malý slovník naučný*. Dybbuk. Praha.
- Novotný, Pavel 2015. Semestr experimentální tvorby (K české auditivní poezii konce šedesátých let). In *Souvislosti 2*. 45–52.
- Novotný, Pavel 2016. Semester des experimentellen Schaffens. In K. Schenk, A. Stašková & A. Hultsch (Hrsgg.), *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa: Texte – Kontexte – Material – Raum*, 137–154. V&R Unipress. Göttingen.
- Pánková, Marcela 1996. Vorwort. In *Ladislav Novák*, unpaginiert. Galerie Ústí nad Labem & Liberec.
- Pörtlner, Paul 1970. Schallspielstudien. In K. Schöning (Hrsg.), *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*, 58–70. Suhrkamp. Frankfurt a. M.

Tonträger

- Brinkmann, Rolf Dieter 2005. *Wörter Sex Schnitt*. Intermedium records. Berlin. [CD].
- Nápravník, Milan & Dvorský, Stanislav 2002. *Fragmenty 1963/64*. Arco. Praha. [CD].
- Novák, L. 1962–1974. *Phonische Poesie* (Nachlass, Tonbandspulen). Digital. von Michal Resl. [Tonkopie].
- Text-Sound Compositions 5: A Stockholm Festival 1969*. Sveriges Radio 1969. [LP].
- Text-Sound Compositions 6: A Stockholm Festival 1970*. Sveriges Radio 1970. [LP].
- Internetquellen
- Gerwin, Thomas 2010. *Der Stein der Weisen*, ČRo3. <http://thomasgerwin.de/Tipp22UnderGroundOperareKlangkunstfest.html>. (Letzter Zugriff: 11.09.2016).
- Rühm, Gerhard 1983/1996. *Levitation*. <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/levitation-825#.V9VtRzUeUQo>. (Letzter Zugriff: 11.09.2016).