

mikrofone in der brust¹

dialog mit henri chopin

(der text basiert auf einem gespräch, das am 5. februar 1983 in einem wiener hotelzimmer geführt und danach - auf der basis der transkription - in weiteren gesprächen in wien (september 1992) und stockholm (mai 1995) sowie in briefen und telefonaten (juli 1997, juli und november 1999) ergänzt wurde. aus dem französischen übersetzt von catherine matillon-völk.)

hc: in meinem buch "poésie sonore internationale"² gibt es eine sache, die recht interessant ist. das verhältnis zwischen der dichtung deutschen ursprungs und der dichtung austrianischen ursprungs. ich meine, der dichtung meiner generation.

cih: sie haben den eindruck, es besteht ein unterschied zwischen der deutschen und der ...

hc: das ist kein eindruck, das ist eine tatsache. nach dem krieg hatten die deutschen grosse komplexe wegen hitler, wegen der nazizeit. nach 45 gab es eine rückkehr zum ästhetizismus à la novalis, kaspar schade. im gegensatz dazu finden sich in austria, obwohl dort dieselbe sprache gesprochen wird ...

cih: naja ...

hc: ... wirklich schöpferische dichter; vielleicht, weil sie die monarchie losgeworden waren. und es gibt noch einen grossen unterschied: die deutschen sind sehr ernst, die austrianer sehr ironisch. man darf nicht vergessen, dass es in der alten k.u.k. monarchie grosse dichter deutscher sprache gegeben hat, zum beispiel rilke, kafka. ihre mentalität ist ein wenig wie die tschechische usw. das ist ein grosser unterschied. die deutschen sind sehr ernst, immer. wie zum beispiel franz mon. er ist ein guter dichter ... aber immer theorie, theorie, theorie. ich habe mir einmal einen kleinen scherz mit franz mon erlaubt (lacht) ... ich bin ein bisschen böseartig: franz mon hat in stockholm ein piece sonore aufgeführt, auf 4 spuren, in 5 verschiedenen sprachen. es war immer wieder: "ich bin tot, ich bin tot, ich bin tot", auf 5 verschiedene sprachen, auf englisch, auf spanisch, auf französisch usw. immer wieder dasselbe, immer wieder: "ich bin tot, ich bin tot". und danach habe ich zu sten hanson gesagt: "glaubst du, dass ich bald sterben werde?" ich habe ihn das auf englisch gefragt, und franz mon war dabei und hat es gehört. er war daraufhin ziemlich wütend wegen mir: was will dieser kleine franzose da (lacht)?! a propos: sie sind nicht etwa auch ein deutscher? sie sind doch austrianer, nicht wahr?

¹ aus: hintze, christian ide: autoren als revolutionäre. edition selene, wien 2002.

² henri chopin: poésie sonore internationale. edition jean-michel place, paris 1979.

cih: (lacht). würde ich sagen, ich bin deutscher, würden dann die austriener schlechter wegkommen?

hc: (lacht).

... in der antike fanden sich dichter, die mit all ihren leiblichen und geistigen fähigkeiten auf der suche nach dem wort, der rede und der sprache waren, und sie fanden sich vor allem in den lichern, die die lebensfinsternis der mitleidlosen herren durchdringen sollten (...). dichter, diese griots³ und troubadours⁴, siedeln sich vor der sprache an, um sie zu entdecken, durch ich-weiss-nicht-welches zusammenspiel, und improvisieren - in wievielen wissenschaften und mit welchem exaktem wissen? - neue wortschöpfungen, vor allen ihren wirklichkeiten. ...⁵

hc: ich habe einen vertrag mit radio köln für eine ein-stunden-sendung mit dem titel "europa, an der quelle der sprachen". die idee ist: den unterschied zu zeigen zwischen der experimentellen deutschen poesie und der experimentellen französischen poesie. in frankreich hat es immer eine bewegung gegen die académie francaise gegeben. erst mit baudelaire gab es eine revolution gegen die traditionelle poesie. aber das war eigentlich nichts neues. denn den experimentellen aspekt in der dichtung gab es bereits vorher: in der deutschen romantik. und die deutsche romantik war 50 jahre vor der französischen. in frankreich war napoléon. er war ein diktator, es gab keine freiheiten. wie sie wissen, haben chateaubriand und madame de staël damals frankreich verlassen.

cih: es überrascht mich, dass sie das sagen. für uns, für mich waren es eigentlich immer die französischen dichter, die mit ihren forschungen und deklamationen der poesie die neuen horizonten aufgerissen haben; nerval, baudelaire, rimbaud, barzun. dass die deutschen da fortgeschrittener gewesen wären ...

hc: ja. vor der naziperiode. diese entwicklungen waren ja dann besonders wichtig mit dem dadaismus in berlin. ich war ein grosser freund von raoul hausmann, ich habe ein foto von ihm. auch richter. der grosse unterschied in der experimentellen entwicklung zwischen dem französischen und dem deutschen liegt in der enormen macht, die eben die académie francaise besitzt. zum beispiel: es gibt jetzt in paris eine versammlung von etwa 300 leuten, die alle als förderer der künstlerischen arbeit auftreten. zu ihnen gehören leute wie simone de beauvoir, alberto moravia, nobelpreisträger für literatur usw. ... lauter dummköpfe, es ist wahr: lauter dummköpfe. um ihnen eine idee zu geben: 1976, hat bernard heidsieck in einer galerie ein programm zur poésie sonore präsentiert. das programm lief 10 tage

³ griot: in gewissen regionen schwarzafrikas zugleich dichter, musiker und magier, in der oralen tradition.

⁴ troubadour: provenzalischer minnesänger des 11. bis 14. jahrhunderts.

⁵ henri chopin: l'élán premier de la poésie. in: christian ide hintze (hg): poetiken. dichter über ihre arbeit. vorlesungen, band 1. aus dem französischen übersetzt von dagmar travner, zitate-redaktion für das vorliegende buch: cih. edition schule für dichtung in wien. passagen verlag. wien 1994. s. 27f.

lang. jeden tag gab es im radio, in der sendung "france musique", einen 10-minuten-beitrag, um das programm vorzustellen und darüber zu berichten. am 4. tag hat ein mann angerufen, beim sender angerufen, und gesagt, dass er diese degenerierte kunst nicht mehr ertragen kann. er wollte, dass die radiobeiträge eingestellt werden. auf die frage, wer er denn sei, sagte der mann, ich schicke ihnen einen brief mit meiner unterschrift, ich bin jean paul sartre.

cih: er war ein mann mit einfluss. aber frankreich ist ein freies land. haben sie wegen sartres einspruch gleich die ganzen sendungen gestoppt?

hc: ja, haben sie. die vorstellungen in der galerie sind weitergelaufen, aber die sendungen wurden gestoppt.

cih: die sendungen wurden wegen sartre gestoppt?! wirklich wahr?!

hc: sicher, ja. 1968 war sartre dann ein linker, denn man musste damals ja ein linker sein. aber ich habe ihn damals nie auf der strasse gesehen. auch aragon nicht.

cih: sie haben an der mai-68-bewegung in paris aktiv teilgenommen?

hc: ja, und anschliessend am 23. juni habe ich frankreich verlassen. meine frau hat wegen unseren aktivitäten in der bewegung ihre französische staatsbürgerschaft verloren.

cih: sartres einwände gegen die poésie sonore hatten auch politische gründe?

hc: ja, bestimmt. die politische einflussnahme auf die poésie sonore war auch sonst sehr gross. zum beispiel: meine platte "audiopoems" wurde 1971 in london veröffentlicht. ich habe sie in grossbritannien fertiggestellt. die platte wurde in frankreich nie vertrieben, weil die französische regierung "le chant du monde" unterstützt. "le chant du monde" ist ein plattenverlag für klassische platten. die geschichte war folgendermassen: mein englischer verlag sagte mir, ich sollte zu "le chant du monde" gehen. ich gehe dort hin, und sie bestellen 2000 platten für den vertrieb in frankreich. aber der grosse manager von "le chant du monde" sagte: niemals wird chopin von uns in frankreich vertrieben werden. warum? (gelächter). weil "le chant du monde" der kommunistischen partei gehört. "le chant du monde" ist der einzige vertrieb für solche platten, und er wird unterstützt von der regierung. der offizielle grund für die ablehnung meiner platte war allerdings: dass ich 1945 in der roten armee war. wissen sie, als ich 1945 nach frankreich zurückkam, war ich antistalinist. 1947 habe ich in der pcf, der kommunistischen partei frankreichs, gemeinsam mit fernand léger, vercors, valentine hugo grosse reden gegen stalin gehalten usw. usw. 1967 war ich in der tschechoslowakei bei dubcek.

cih: sie haben dubcek gekannt?

hc: ich habe ihn einmal getroffen. und 1968 war ich dann ein linker, gegen de gaulle. aber warum war ich gegen de gaulle: weil er prokommunist und prostalinist war ... er war derjenige, der sowjetrussland anerkannt hat. (gelächter).

cih: was war der wahre grund, weshalb die kommunisten sie abgelehnt haben?

hc: die pcf ist anders als zum beispiel die italienische kommunistische partei, sie ist furchtbar stalinistisch und dogmatisch.

cih: sind sie jemals mitglied der partei gewesen?

hc: nein, niemals!

cih: aber sie waren einmal mitglied der roten armee, das klingt für austrianische ohren doch recht seltsam.

hc: während des krieges, 1943, wurde ich deportiert, in ein arbeitslager gesteckt und dann in ein gefängnis. alle männer, die wie ich jahrgang 1922 waren, wurden durch ein gesetz, das pierre laval erlassen hatte, verpflichtet, zur s.t.o.⁶ zu gehn. laval war ein kollaborateur. er hat seine gesetze im sinne der deutschen besatzer erlassen. also: mit 20 bin ich zwangsverpflichtet worden, und weil ich ein schlechter charakter bin, habe ich gesagt: ich bin nicht freiwillig hierher gekommen, also werde ich auch nicht arbeiten (lacht). jeden morgen, wenn sie gekommen sind, um mich abzuholen, habe ich gesagt: ich bin dichter. ich arbeitete einfach nichts. nach einem monat bin ich in ein arbeitslager in die tschechoslowakei deportiert worden. dieses mal waren es schon die deutschen selbst, die mich dorthin gebracht haben. dort habe ich mich 3 monate lang geweigert zu arbeiten. daraufhin bin ich in ein arbeitslager in der nähe von königsberg verlegt worden. dort wollten sie, dass ich nacharbeit verrichte. aber jeden abend bin ich gekommen und habe gesagt: ich bin hungrig, ich kann nicht arbeiten. ich war naiv damals, sehr naiv. einmal ist ein gefreiter gekommen, hat mir das gewehr unter die nase gehalten, und sie haben mich in das gefängnis von königsberg gesteckt. später, im juli 1944, gab es ein riesiges bombardement rund um das gefängnis. es gab 26.000 tote damals, 26.000 tote! es war unglaublich. es war schön, wissen sie, oh, war das damals schön! ein wundervolles licht. (begeisterte gestik, lacht). man hat uns alle in den gefängnishof gebracht, und dort waren lauter löcher ... alles war durchlöchert. ich habe ein solches loch genommen, bin durch das loch - und war draussen. einmal draussen, habe ich mich gefragt: was kann ich tun? ich habe angefangen, zu gehen, immer nur in der nacht, ich bin gegangen, gegangen, gegangen, richtung russland. es hat sehr lange gedauert. es war dieser berühmte "todesmarsch". tausende waren da beteiligt. abertausende ... lange kolonnen von freierumlaufenden deportierten, gefangenen, usw ..., die alle nach russland marschierten. es gab dann diese kleinen kommandos von 2, 3 personen, egal ob männer oder frauen ... und, sehen sie, ich war hungrig ... und so habe ich gesagt: ich bin koch.

cih: sie haben nicht mehr darauf bestanden, dichter zu sein?

hc: nein (lacht), damals nicht mehr. sie haben mir eine maschinenpistole gegeben, also habe ich getötet. aber was habe ich getötet? ein schwein. ich habe ein schwein damit getötet. und so bin ich koch geworden, und die armee hat mich akzeptiert, als koch.

⁶ s.t.o.: service du travail obligatoire, zwangsverpflichtung zum arbeitsdienst.

cih: also das ist die geschichte ihres ...

hc: jaja, ich erzähle diese geschichte jetzt zum ersten mal. ich habe das noch nie auf band gesprochen. es ist sozusagen etwas unveröffentlichtes (lacht). ich konnte damals kein russisch sprechen. aber es ist mir nichts passiert. ich habe ausgesehen wie ein 15jähriger, wie ein kind. das hat mir viele vorteile gebracht. sie haben mich als russen eingekleidet. ich bin korporal geworden, koch und krankenpfleger (lacht). ich hatte keine angst vor ihnen, obwohl sie vielen leuten gegenüber sehr grausam waren. für sie war ich fast wie ein kampfgefährte.

cih: war die tatsache, dass sie kein russisch verstanden, sich aber dennoch verständigen mussten, nicht auch ein grund dafür, später zur poésie sonore zu gelangen? ich meine, aus der notwendigkeit heraus, sich mit gesten, mit lauten, mit geräuschen, oder nur mit tonfall verständigen zu müssen?

hc: ja, damals mit den russen habe ich gelernt, ein "poet des mundes" (un poète oral) zu werden. ich habe damals noch nicht gewusst, dass ich eine sehr schöne stimme habe. die kommunikation mit den russen war natürlich mündlich, sehr direkt, sehr sinnlich (sensoriel) ...

zu beginn, in frankreich, wollte ich sänger werden, und für eine weile war ich einer. dann arbeitete ich im theater. mit anderen worten, ich war an der stimme interessiert. dann, in den jahren 1944 und 1945, wurde ich direkt von den liedern der sovietaarmee beeinflusst. als ich 1945 in der udssr war, beeindruckten mich die männer und frauen sehr, die ich auf russisch volkslieder oder improvisierte lieder singen hörte. später dann, 1948 und 1949, als ich in vietnam war, beeindruckten mich ebenso stark orientalisches singen und rezitieren. diese alten vokaltraditionen faszinierten mich alle lange vor dem vorhandensein des tonbandgerätes.⁷

als ich dann zurück nach frankreich kam, habe ich gedacht: unsere poesie ist eigentlich ziemlich traditionell. wie ist es möglich, dass in frankreich seit ronsard die poesie immer nur für die druckerei, für die bücher gemacht worden war. erst durch die erfahrungen mit den russen habe ich begonnen, französische experimentelle dichter zu entdecken. vor allem antonin artaud mit seinem "pour en finir avec le jugement de dieu", wo er erklärt, dass literatur die pure pfuscherei und scheisse (cochonnerie) ist ... sie kennen das ja sicherlich ... damals bin ich auch zufällig auf die werke von friedrich nietzsche gestossen, die mich sehr erschüttert haben,

⁷ nicholas zurbrugg: ausschnitt aus einem interview mit henri chopin, paris 12. januar 1992. zitiert nach larry wendt: "vocal neighborhoods: a walk through the post-sound poetry landscape. contributors' notes". in: Imj. leonardo music journal. journal of the international society for the arts, sciences and technology. cambridge: the mit press. volume 3 1993. s. 65-79, hier: s. 77: "in the beginning, in france, i wanted to be a singer, and i was one for a while. then i worked in the theater. in other words i was interested in the voice. then in the years 1944 and 1945 i was directly influenced by the songs of the soviet army. when i was in the udssr in 1945 i was greatly impressed by the men and women i heard singing in russian or singing improvised songs. later in 1948 and 1949 when i was in vietnam, i was also greatly impressed by oriental chanting and recital. all of these ancient vocal traditions fascinated me long before the availability of the tape recorder".

besonders eine stelle, wo er das dionysische mit dem apollinischen vergleicht. da redet er von yin und yang, von plus und minus, und da gibt es den totalen ruf nach mündlichkeit (l'appel total pour l'oralité).

cih: ähnlich vielleicht wie in jenem abschnitt in "die fröhliche wissenschaft", wo er "vom ursprunge der poesie"⁸ schreibt, vom nutzen der rhythmisierten rede, von der macht des gebundenen verses, von den mündlichen dichtern ... von der entstehung des dichters von der stimme her ...

hc: ja ... "die geburt der tragödie" ... ich war ein grosser nietzsche-spezialist in frankreich ... aber, um fortzusetzen: nach nietzsche habe ich die dadaistische bewegung entdeckt. zuerst dada in zürich, später dada in berlin. ich kam in persönlichen kontakt mit pierre albert biro, einem freund von apollinaire. auch mit raoul hausmann, mit den dadaisten von berlin, hans richter usw. auf diese weise habe ich mir ein gewisses wissen über die leistungen des 20. jahrhunderts angeeignet ... in der selben zeit borgte mir ein freund sein tonbandgerät, und mit diesem gerät entdeckte ich, dass meine stimme superbe, aber meine sprache ganz hässlich war und dass ich deshalb meine stimme den wörtern und dem tonbandgerät anpassen sollte. ich entdeckte, dass die wörter allein nicht ausreichten und dass das diktum des heiligen johannes "im anfang war das wort" nicht gross genug gefasst war, weil die menschliche stimme tausende von variationen hat, während es in der schrift nur zeichen für ungefähr 40 phoneme gibt. ich habe an goethe gedacht, der erklärte: "am anfang war die tat". und was mich betrifft: ich habe dann eben gesagt: "au commencement est le son" - "am anfang war der sprechklang, der laut, der ton". et voilà, das war, kurzgesagt, meine geschichte der poésie sonore. ah, noch eine kleinigkeit: ich habe nie musik studiert. es ist auch kaum vorstellbar, dass jemand, der chopin heisst, ein konservatorium besucht (lacht).

... der dichter ist nie literat (= schrift und gelehrsamkeit) gewesen ... denn er ist auf dem vorposten von aussage und sprechlaut. deswegen ist er - wenn wir die hofdichter ausnehmen - immer provokant, er taucht ein in ein vor-dem-wort und in ein nach-dem-wort, er reichert es an, er erschafft. mit diesem zurücktreten, diesem distanzierten überblick über die schriften, ist der dichter gefährlich, er untersteht keinem gesetz, denn er ficht alle programme an, die ihm vorgeschlagen werden, seien sie nun religiös, politisch, oder sogar philosophisch.⁹

cih: als sie nach frankreich zurückkehrten: wie lange hat es gedauert, dass sie begonnen haben, praktisch an der realisation von klanggedichten zu arbeiten? und haben sie allein begonnen, gab es andere dichter, die mit ihnen zusammenarbeiteten?

⁸ friedrich nietzsche: die fröhliche wissenschaft, 2. buch, abschnitt 84.

⁹ henri chopin: l'élan premier de la poésie. in: christian ide hintze (hg.): poetiken. a.a.o. s. 28.

hc: die poésie sonore hat 1953 mit francois dufrêne begonnen, dann 1955 mit bernard heidsieck und mir, dann 1958 mit brion gysin. kennen sie ihn?

cih: nur sein "i am that i am"¹⁰. persönlich kenne ich ihn nicht.

hc: ausserhalb frankreichs gab es damals meines wissens nur noch paul de vree in auvers, belgien. er ist im april 1982 gestorben. er hatte zuviel getrunken.

cih: sie haben damals bereits mit dem tonband gearbeitet?

hc: ja, ab 1955. 2 jahre später, 1957, habe ich meine erste aufnahme veröffentlicht, und - ohja, das ist doch ein wichtiges detail - auch meine revue "ou". mit den platten, die ich herausgegeben habe, war ich der erste herausgeber der welt für diese art von poesie.

cih: sie waren der erste, der als herausgeber akustischer poesie hervorgetreten ist?

hc: ja, 1957 waren es schon "audiopoèmes". ah, ich habe etwas vergessen: in meinem buch¹¹ ist erstmals eine untersuchung publiziert, sowohl auf französisch als auch auf englisch - ich glaube, dass sie das sicherlich interessieren wird - eine untersuchung über alle tonaufnahmemaschinen der welt von 1150 v.u.z. bis heute.

cih: der verleger dieses buchs lebt noch?

hc: ja, er lebt, er ist noch ziemlich jung.

cih: weil sie so darauf zu bestehen scheinen, dass gerade in frankreich, und besonders in ihrem persönlichen umkreis, der eigentliche beginn der modernen akustischen poesie zu suchen sei: einmal abgesehen von morgenstern, den dadaisten¹², den russischen sa-um-dichtern, der wiener gruppe¹³ oder jandl: was ist mit den beatpoets, mit ferlinghetti, ginsberg, kerouac, burroughs usw., die in den 50erjahren begonnen hatten, gedichte für die menschliche sprechstimme zu entwerfen und per schallplatte zu veröffentlichen, also gedichte nicht mehr bloss fürs schreiben, sondern auch für akustische präsentationen, für rhythmisiertes sprechen ...

hc: sie haben recht, aber das war eine sehr wörtliche angelegenheit. das ist alles. die beatdichter hatten immer noch ganze wörter verwendet. wissen sie, john cage zum beispiel hat erst 1971 angefangen, mit der stimme zu arbeiten. der erste amerikanische poète sonore war john giorno, 1965. in amerika hat das alles erst sehr spät begonnen. übrigens: jemand hat eine dissertation geschrieben, in new york und brisbane, australien, mit einem vergleich zwischen proust und beckett,

¹⁰ siehe auch: w. s. burroughs et brion gysin: oeuvre croisée. paris 1976.

¹¹ henri chopin: poésie sonore internationale. a.a.o.

¹² am 23. juni 1916 schreibt hugo ball über sein mittlerweile berühmt gewordenes gedicht "karawane" und dessen premiere im club voltaire in zürich in seinem tagebuch: "ich habe eine neue gattung von versen erfunden, "verse ohne worte" oder lautgedichte. die ersten dieser verse habe ich heute abend vorgelesen."

¹³ literarische avantgardistengruppe im wien der 50erjahre. sprachexperimente, akustische, visuelle, szenisch inszenierte arbeiten, gemeinschaftsproduktionen: friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener.

verbunden mit einer untersuchung über die sprache bei joyce usw. er sagt, dass mit diesen autoren die literatur einen endpunkt erreicht hat und dass sie weltweit erst wieder mit der klangdichtung neu beginnt, und dass die erste bewegung dazu von dufrêne, heidsieck und mir gekommen ist.

cih: und sie meinen, der mann, der diese dissertation geschrieben hat, hat recht?

hc: ah, er hat das geschrieben, nicht ich (lacht).

cih: literatur kommt also nicht mehr länger von litera, der buchstabe? die buchstäbliche literatur ist tot!

hc: dada, schwitters: das war ein ende, nicht ein anfang. mein freund raoul hausmann war sehr wütend auf mich, weil ich das gesagt habe. er sagte: oh nein, ich bin noch nicht am ende.

im jahr 1956 stand ich in kontakt mit maurice lemaître, dem lettristen, und ich korrespondierte mit andré breton. weder der eine noch der andere - der lettrist oder der surrealist - boten mir sehr interessante lösungen an. sie schienen sehr traditionelle antworten auf die möglichkeiten der mündlichkeit und der stimmlichen möglichkeiten zu haben. je mehr ich von 1955 bis 1957 stimmliche werte untersuchte, desto mehr verzichtete ich nach und nach auf das geschriebene wort, um stimmliche werte an sich zu erforschen - ob in semantischem oder nichtsemantischem material.¹⁴

cih: was antworten sie, wenn sie jemand fragt: was "denken" sie ist ein gedicht?

hc: (antwortet, ohne überlegen zu müssen, in einem sehr bestimmten tonfall, mit einer kurzen, schnell hingeworfenen wendung, die, unterstützt von einer deklarerenden, gleichzeitig lapidaren gestik, prägnanz und endgültigkeit suggeriert und dem fragesteller das gefühl vermittelt, dass nun tatsächlich eine antwort in den raum - chopins hotelzimmer - gekommen ist: er sagt, mehr in der sprache seiner wahlheimat als in der seines geburtslandes, in einem akustisch ganz eindeutigen, aufgeschrieben jedoch undeutlich und falsch erscheinendem lautekauderwelsch): ah, it's just a fair to do!

cih: was antworten sie, wenn sie jemand fragt: was "sagen" sie, ist ein gedicht?

¹⁴ nicholas zurbrugg: ausschnitt aus einem interview mit henri chopin, paris 12. januar 1992. zitiert nach larry wendt: vocal neighborhoods: a walk through the post-sound poetry landscape. contributors' notes. in: lmj. leonardo music journal. journal of the international society for the arts, sciences and technology. cambridge, the mit press. volume 3 1993. s. 77: "at that point, in 1956, i was in contact with maurice lemaître, the lettriste, and i was corresponding with andré breton. neither one nor the other - the lettriste or the surrealist - offered me very interesting solutions. they seemed to have very traditional responses to the possibilities of orality and vocal projections. the more i studied vocalic values from 1955 to 1957, the more i gradually abandoned the written word in order to explore vocal values in their own right - either in semantic or nonsemantic materials".

hc: ich weiss nicht. ein gedicht ist wie der zug in frankreich, wie die tgv¹⁵ ..., wie die concorde, wie dieses bett hier (zeigt auf das bett im hotelzimmer), wie diese miese zeichnung von de gaulle im profil ... das gedicht ist überall: in diesem bett, in diesem stuhl usw.

cih: gibt es einen unterschied zwischen: ein gedicht "denken" und ein gedicht "sagen"?

hc: nein, nein, das ist nicht das problem. vor unserem jahrhundert, vor den futuristen¹⁶ gab es 4 grosse sparten der kunst: die poesie, die malerei, die bildhauerei und die musik. seit beginn unseres jahrhunderts haben sich alle diese künste verändert und es herrscht seitdem ein pluralismus in jeder sparte. kein echter dichter, musiker, bildhauer oder maler hat heute mehr nur ein fach. der dichter à la victor hugo ist tot. francois dufrêne zum beispiel ist ein experimenteller dichter (un poète de la recherche), ein maler, ein essayist, ein komödiant, ein sänger usw. die poesie ist überall und nirgendwo.

cih: sie gehen nachwievon von diesen spezifizierungen in voneinander unterschiedenen sparten aus?

hc: für mich und meine generation ist das normal, denn in unserer zeit war das alles erst am anfang. ich war sozusagen ein traditioneller dichter, der die poesie zuerst noch durch die schrift erlernt hat. heute haben wir es mit anderen lernerfordernissen zu tun. es gibt heute junge leute, die mit computern arbeiten. die müssen das, was ich noch aus büchern zu lernen hatte, nicht mehr lernen.

cih: die unterteilung in unterschiedliche sparten von kunst - ein typisch abendländisches phänomen - eine alterserscheinung, ein relik?

hc: absolut.

cih: mit genauso viel berechtigung könnte man sagen: es gibt eine einzige quelle aller kunst, und was derzeit geschieht in der kunst ist weniger, dass die verschiedenen sparten sich gegenseitig nähern, sondern dass sie alle sich ihrem gemeinsamen ursprung nähern und von dort aus sozusagen mit neuem licht ihre eigentliche nähe zueinander wieder aufleuchten lassen.

hc: einverstanden, aber es handelt sich dabei um einen schon entwickelten ursprung. es gibt da eine sache, die zu bedenken ist: durch tausende jahre hindurch hat es mündliche poesie gegeben, schriftliche dagegen erst seit kurzem, seit erfindung der schrift. tatsächlich habe ich das gefühl, dass wir an das ende der jüdisch-christlichen epoche gekommen sind und dass wir uns jetzt im 1. jahrhundert der audiovisuellen ära befinden.

¹⁵ tgv: schnellgeschwindigkeitszug in frankreich.

¹⁶ siehe: fillippo tommaso marinetti (1876-1944): futuristisches manifest / manifest de futurisme. le figaro, paris 1909.

... schliesslich und endlich stehen wir auf dem vorgebirge der kommenden jahrhunderte, seit kaum einem halben jahrhundert haben wir begonnen, eine grosse tür zu öffnen. ...¹⁷

cih: etwas sehr altes, in seinen essenzen zusammenklingendes, tritt wieder ins licht und wird, mit hilfe der neuen instrumente, medien und codes, zum scheinwerfer für nochniedagewesenes?

hc: ich glaube, dass wir kein zeugnis besitzten von der "geburt der tragödie". aber ich vermute, dass wir dank der informatik und der elektronik entdecken werden, dass die damaligen tragödiendichter durchaus wussten, wie man die akustik benützt. wie zum beispiel in vaison la romaine¹⁸ oder in verona, in italien, in den verschiedenen arenen ...

cih: sie meinen, die damaligen dichter hatten bereits ein wissen über akustische phänomene, die wir heutigen uns erst wieder neu entdecken müssten? der einsatz der stimme, die choräle, die antiken sprechchöre ...

hc: man vermutet heute, dass eine tragödie von aischylos, die in heutigen aufführungen etwa eineinhalb stunden dauert, damals wahrscheinlich eine aufführungslänge von 10 stunden hatte, weil es zum beispiel diesen antwortgesang gab, diesen sprechgesamng von einer stimme zur anderen.

cih: wir haben ja heute nur noch die schriftlichen dokumente. akustische dokumente von damals gibt es keine. es könnte also sein, meinen sie, dass das akustische geschehen damals viel ausführlicher war, als es aus der schriftlichen überlieferung, die wir davon besitzen, heute hervorgeht?

hc: sehen sie, ich gebe ihnen ein beispiel (nimmt den coverdeckel eines 18cm-spulentonbands, fertigt, während er dazu erläuternd spricht, eine zeichnung an). hier war zum beispiel der tenor. da die baritonstimme. da wäre dann zum beispiel ich selbst gestanden, denn ich habe eine baritonstimme. wenn wir weitergehen: hier der bass. und dort rundherum (zeichnet kreise rund um das zentrum) das publikum. und das war in wirklichkeit schon das prinzip der tragödie. die römer haben gesagt: "panem et circenses". es war alles zusammen: brot, essen, trinken, spielen, lachen, feier ... in jener epoche, in der epoche des pferdes, die keine industrielle ära war, waren alle gemeinsam an einer aufführung beteiligt, und auch erforderlich dafür. heute habe ich die möglichkeit, eine einzige stimme durch verschiedene elektronische manipulationen zu 600 stimmen zu machen. wenn ich zum beispiel alle diese leute rundherum (zeigt auf das "publikum" und die "sprecher" in seiner zeichnung) durch lautsprecher ersetze und da im zentrum (zeigt ins zentrum der "arena") ein tonbandgerät aufbaue, nur eines, dann schallt die stimme hin und zurück, hin und zurück, es ergibt sich eine verstärkung, und ich brauche die choräle nicht mehr. das ist die grosse revolution unserer heutigen ära. einerseits wird die

¹⁷ henri chopin: l'élan premier de la poésie. in: christian ide hintze (hg): poetiken. a.a.o. s. 31.

¹⁸ ein ort in südfrankreich mit der ruine eines römischen amphitheatere.

stimme unendlich und dehnt sich aus wie das universum, andererseits kann man, ausgehend von nur einer stimme, ein klangenvironment schaffen, das keine grenzen mehr hat ... entschuldigen sie, ich könnte stundenlang über diese thema reden ... poésie sonore ... es ist eine so starke erfahrung ... zu beginn waren wir 4 leute, und heute ist es international. der kult um eine einzelne herausragende persönlichkeit ist verschwunden. es gibt nicht mehr den grossen meister, es gibt keinen andré breton, keinen marinetti, keinen tristan tzara... es gibt nicht mehr den einzelnen grossen dichter. es gibt keine gruppe, keine bewegung, es ist einfach international. es gibt nur noch grosse poesie.

cih: was mit der sprechstimme, der akustischen dichtung zu tun hat, könnte demnächst sehr stark, sehr verbreitet, sehr populär, sehr formenreich, sehr folgenreich werden - auch ausserhalb gewisser künstlerkreise, linguistenkreise ... ein grosser, hörbarer knall ... vielleicht über die popcharts, die hitparade ...

hc: (ungeduldig) mhm, mhm ...

cih: was ist mit den jungen dichtern, den jungen dichterinnen? wie ist das in frankreich? kennen sie welche? arbeiten sie mit welchen zusammen? hier - wenn ich die besetzung des festivals¹⁹ vor mir sehe - sehe ich hauptsächlich die generation der sogenannten "ersten stunde" versammelt, dichter, die im historischen sinn bereits irgendwie alt geworden sind und sich in ihren werken zumeist seit jahren ein wenig wiederholen. sind die hier so dominierend vertreten, weil einer von ihnen, gerhard rühm, das festival organisiert hat und eventuell von einer nachfolgenden generation nichts weiss, oder gibt es diese nachfolgende generation vielleicht gar nicht? hier in wien habe ich tatsächlich den eindruck, dass ein ziemlicher bruch besteht zwischen der generation von rühm, jandl und ... und wem?

hc: es gibt in frankreich einen jungen poeten namens jean-luc hubot, er ist vielleicht 28 oder 29. ich bin in kontakt mit ihm. ich glaube auch, dass es diesen bruch gibt in den deutschsprachigen ländern. aber in frankreich ... sehen sie: wir haben zum beispiel michele metail hier auf dem festival, sie ist sehr jung ... bon, setzen wir die geschichte des "environment sonore" weiter fort: in der zeit der griechen gab es also die choräle ... ein traum, den ich seit jahren habe, aber bis heute noch nicht realisieren konnte, weil die mittel immer gefehlt haben, sieht etwa folgendermassen aus: ich baue ungefähr 10 tonbandgeräte auf, jedes mit einem unbespielten band, und ich zeige dem publikum live, wie man ein vokales werk aus dem nichts schöpfen kann. das mache ich eigentlich fast immer, wenn ich die richtigen geräte dafür habe: vor publikum ein werk schaffen, das vorher noch nicht existierte. ein kleines beispiel: ich werde morgen abend ein stück präsentieren, das ich 6 monate vor dem tod von francois dufrêne gemacht habe. es ist ihm gewidmet, und er hat es noch gehört. der anteil der stimme an dem stück ist lediglich: d-d-d-d-

¹⁹ internationales festival phonetische poesie, scene wien, 4. bis 6. februar 1983. konzept und moderation: gerhard rühm.

d-d-d. der rest, das was das publikum hören wird, ist entstanden aus manipulationen mit dem geschwindigkeitsregler, mit echoeffekten usw. das mikrofon ist am mund fixiert, und ein 2tes innen im körper. es ist sehr ermüdend. sie werden morgen abend hören können, welche wirkung das hat. die leute können das oft nervlich nicht ertragen. aber komisch daran ist, dass die leute glauben, sie können es nicht ertragen wegen des grossen lärms. die wahrheit ist, dass die lautstärke des stücks, in dezibel gemessen, weniger lärm erzeugt als ein auto. die wirkung ist aber deshalb so stark, weil es sich bei dem stück um einen physischen klang handelt.

man weiss heutzutage, dass die vokalen stimmlagen nicht mehr eine angelegenheit allein des mundes sind, dass es da die speiseröhre gibt, die gesamte atmung dieses stimmengewirrs, welches der körper ist, ein unaufhörliches, ununterbrochenes stimmengewirr, und dass man mithilfe von mikro-sonden das innere des körpers abhören könnte - das ist eine wahre fabrik, die stets in betrieb ist.²⁰ die poésie sonore ist eine konsequenz der neuen werkzeuge: das tonbandgerät, das studio für elektronische musik, die langspielplatte, die radiophonie, die dichtern und musikern zur verfügung gestellt sind. sie weiss das stimmengewirr des körpers hörbar zu machen, all seine rhythmien, die gesamte vokale oralität und die nichtsemantischen mitteilungen der gesprochen sprache der poesie.²¹

cih: welche anderen manipulationen führen sie sonst noch durch?

hc: sie nehmen ein 2spurband. auf die erste spur nehmen sie irgendetwas auf, ein thema. dann nehmen sie auf der 2ten spur das selbe nocheinmal auf, nur starten sie diesmal eine halbe sekunde später. sie schaffen dadurch echoverhältnisse; und wenn sie jetzt sowohl auf der einen wie auch auf der anderen spur spezialechos machen, entstehen auf den beiden ursprünglichen aufnahmen zusätzliche tonereignisse. und wenn sie, nachdem sie diese beiden zusammengespielt haben, danach noch einen nachhall draufgeben, schaffen sie noch andere, zusätzliche tonquellen - alles aus der selben aufnahme, aus dem selben ursprünglichen thema heraus.²² (im ersten teil seiner "poésie action" genannten performance demonstriert

²⁰ vincent barras: interview avec henri chopin, in: vincent barras, nicholas zurbrugg (hg.): poésies sonores: genève: editions contrechamps 1992. s. 128: "on sait aujourd'hui que les tessitures vocales ne sont plus une histoire de la bouche seulement, qu'il y a l'œsophage, toute la respiration de cette rumeur qu'est le corps, une rumeur incessée, continue, et qu'on pourrait capter avec des micro-sondes à l'intérieur du corps - c'est une véritable usine toujours en activité".

²¹ sten hanson: henri chopin, poète sonore. in: henri chopin: poésie sonore internationale, s. 123: "la poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des media nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens. elle comprend qu'elle peut faire entendre les rumeurs du corps, tous ses rythmes, toute l'oralité vocale, et les communications non sémantiques du langage parlé de la poésie".

²² aspekte dieser arbeitsweise hat henri chopin im september 1992 und im april 1993 als lehrer der schule für dichtung in wien demonstriert. titel seiner auf englisch und französisch gehaltenen klassen: "poésie sonore et poésie graphique. arbeit mit tonband und schreibmaschine. arbeit mit elementen der performance: performance avec des magnétophones et des machines à écrire." titel seiner performance: "fresco for the inpalpable

chopin den produktionsprozess: auf (mindestens) 2 getrennten tonbandgeräten wird über 2 mikrofone u. a. durch folgende "aktionen" entstehendes klang- und geräuschmaterial aufgenommen: reiben mit dem ersten mikrofon am hinterkopf. sekundenlanges aushalten eines tones zwischen singen und summen mit der ungefähren tonhöhe h. erzeugung von rückkopplungseffekten wie z. b. "pfeifen", indem mit dem ersten und später auch mit dem 2ten mikrofon kreisende bewegungen vor verstärker und lautsprecher ausgeführt werden. während beide mikrofone dicht vor den mund gehalten werden, wird durch die zusammengepressten lippen luft ausgestossen, wodurch ein zusätzliches, neues, anders geartetes pfeifgeräusch entsteht. darauf folgt die simultane vorführung aller nunmehr aufgezeichneten und einander überlagernden spuren. das präfabrizierte material wird neu montiert und über ein drittes tonband unter gelegentlicher hinzufügung live produzierter klänge und geräusche vorgeführt.²³⁾

cih: was noch?

hc: falls sie einmal mit einem halbtönen arbeiten wollen: ein beispiel aus meiner arbeit - ich kann nicht alles erzählen, weil es für mich eine lange geschichte ist - die geschichte des r-lauts im französischen: im französischen wird das r verschluckt, man hört es nicht. mein gedanke war: ich möchte das r für die poésie sonore zurückgewinnen. ich habe schliesslich durch verschiedene manipulationen eine schwingung erhalten, die ungefähr so geklungen hat (summt, brummt, gurr einen laut, der wie ein r klingt, ahmt das technische geräusch einer maschinenschwingung, einer lautsprecherschwingung nach): rrrrrrrrr. es war ganz ausserordentlich: fast wie das r, das eine menschliche stimme produziert.

cih: ein unternehmen, auf das nur sie als franzose kommen konnten: das im gewöhnlichen sprechen verschluckte r taucht am tonband wieder auf. ein deutscher oder vielleicht auch ein engländer hätte auf so etwas gar nicht kommen können ...

hc: ja, möglicherweise.

cih: das führt hin auf die unterschiedliche klang- und lautqualität der verschiedenen sprachen, und dann wahrscheinlich auch auf die unterschiedliche verstehbarkeit der verschiedenen national- bzw. sprachdichtungen - obwohl sich ja auch denken liesse, dass die lautpoesie, die phonetische poesie, die poésie sonore mit ihrer radikalen verwendung von lautmaterial auch international verstehbare sprachmuster hervorbringt, die die muttersprachlichen grenzen überwindet.

hc: das ist eine interessante frage. im unterschied zum deutschen und englischen ist das französische eine sprache, die aus langem und kurzem gemacht ist: eine harmonie etwa so (beschreibt mit der hand ein kontinuierliches aufundab, eine sanfte wellenlinie), wie die musik, eine süsse musik. im französischen sind zum

voice". titel des stücks, das er im april 1993 gemeinsam mit seinen studenten entwickelt und aufgeführt hat: "urwalzionate".

²³ vgl. michael lantz: poésie sonore 1957-96. henri chopin: ein kapitel akustischer kunst. bayerischer rundfunk. forum musik. münchen 16.9.1996, 22.05-23.00 uhr.

beispiel alle betonungen (accents toniques) verschwunden. es gibt sie nicht mehr. ich aber wollte für die poésie sonore diese betonungen wieder einführen ... die englische sprache ist eine natürliche mündliche sprache. die engländer hatten es daher nicht nötig, die poésie sonore zu schaffen. ebenso die italiener. sie sind sehr mündlich, sehr gestenreich ...

cih: die franzosen nicht?

hc: in der poesie ist das französische sehr literarisch.

cih: sie sprechen jetzt von der poetischen sprache, die sich von der alltagssprache unterscheidet?

hc: ja, in der poesie ist das französische sehr literarisch.

cih: und wenn wir im vergleich der sprachen die slawischen hinzunehmen: sehen sie da unterschiede zum französischen oder deutschen im verhältnis zwischen mündlicher und schriftlicher sprache? zum beispiel beim polnischen?

hc: bon, das ist eine sehr merkwürdige sache. polen ist kein freies land (1983), es war immer bedroht, seine grenzen waren nie sicher. es hat nie zeit gehabt, sich eine identität zu schaffen.

cih: zum grossen teil wurde ja die nationale identität der polen gerade durch die poesie bewahrt bzw. sogar erst kreiert, formuliert²⁴. in den langen zeiten der unfreiheit, der besatzung, der zensur, der verfolgung waren die dichter gezwungen, ins exil zu gehen und dort zu arbeiten. sie hatten dann nicht den persönlichen, den mündlichen kontakt. das einzige mittel, sich landsleuten verständlich zu machen, war die schrift. und dieser enorme anteil des gezwungenermassen schriftlichen an der polnischen poesie könnte eventuell ein grund dafür sein, dass es in polen nicht zur entwicklung einer bedeutenden mündlichen poesie gekommen ist, schon gar nicht einer experimentellen. eben weil schon allein die produktion und verbreitung der schriftlichen alle kräfte beansprucht hatte.

hc: sie haben recht, die polnische literatur hatte keine anderen mittel. aber es ist interessant, dass die polen zum beispiel pioniere auf dem gebiet der elektroakustischen musik sind. bei der literatur ist es natürlich auch so, dass sie, wie in allen kommunistischen ländern, besonders kontrolliert wird. das geschriebene lässt sich besser kontrollieren.

cih: das wäre dann eher ein argument für die entstehung von nichtschriftlicher poesie. dass also wegen der besonderen kontrollierbarkeit des schriftlichen die freiheit zum beispiel im akustischen gesucht wird.

hc: ja, wir, die mündlichen, die sonaren dichter, sind völlig unkontrollierbar. wir verwirren alle sprachen, alle kontrolloren, weil die kriterien, nach denen wir dichten, sich den kontrolloren der schriftsprache völlig entziehen (nous brouillons tous les langages). ich habe in polen ausstellungen und radiosendungen gemacht.

²⁴ siehe: jan kochanowski: ausgewählte dichtungen. verlag philipp reclam jun. leipzig 1980.

cih: können sie mir sagen: haben sie dichter getroffen, die in polen akustische poesie machen? ich frage das jetzt nur für mich: ich war einige monate lang in polen, vor allem auch, weil mich die polnische poesie so fasziniert, habe ein wenig ihre geschichte, ihre bedingungen studiert, bin aber kein einziges mal auf jemanden gestossen, der selbst akustisch arbeitet. auch hatte ich den eindruck, dass es gar kein milieu dafür gibt.

hc: ohja, es gibt sowohl akustische als auch visuelle dichter. wenn sie wollen, kann ich ihnen adressen geben ...

cih: sehr gern. danke.

hc: ich gebe ihnen einen weiteren beweis für die kontrollierbarkeit der schriftlichen poesie: vor 6 tagen (also am 31. jänner 1983. anm. d. autors) wurde in kraków der amerikaner t.s. eliot verboten, und zwar für einen zeitraum von 50 jahren. man hat in kraków sein stück "mord in der kathedrale" gespielt. es wurde verboten, weil darin eine hochgestellte persönlichkeit, ein kardinal, ermordet wird. in polen (lacht) gibt es das recht, jemand zu töten, nicht, auch nicht das recht, scheisse zu sagen.

cih: das ist noch kein beispiel für die existenz von akustischer dichtung in polen.

hc: nein, aber hier ein 2tes: 1973 habe ich mit meinem magazin "ou" eine grosse ausstellung in poznan gehabt, mit platten und mit grafiken. der organisator, ein freund von mir, hat die ausstellung für 3 tage angesetzt. ich habe damals nicht verstanden, warum nur für 3 tage. aber er hat es mir erklärt: der sowjetischen kontrolle hat er die einladungen per drucksache geschickt, das dauert 14 tage. als die russen ankamen, war die ausstellung schon beendet. seinen freunden und den verlässlichen polen aber hat er die einladungen eingeschrieben oder per telegramm geschickt. es sind damals 800 leute gekommen. und ich bin in jedem polnischen museum. es war damals bei dieser ausstellung, dass ich verstanden habe, weshalb die polen keine poètes sonores sein können. denn um ein tonbandgerät zu bekommen, musste man mitglied der partei sein. 1973, als ich mit meinen tonbändern gekommen bin, haben sie erst die partei fragen müssen, ob ich mir ein tonbandgerät ausborgen darf. denn ich war nicht mit allen meinen geräten gekommen. das einzige, das sie dann gefunden haben, war ein grundig, ein altes modell aus dem jahr 1957. wenn ein dichter ein tonband kaufen wollte, musste er erst um eine staatliche erlaubnis ersuchen und sagen, wofür er es brauchte. deshalb waren sie da völlig blockiert. in der tschechoslowakei ist es dasselbe.

cih: zu ihrer arbeitsweise: sind die klanggedichte, die sie machen, eine realisation von etwas, das vorher schon da war: im kopf, im geist, im körper oder entstehen sie erst während der arbeit mit den maschinen?

hc: es gibt immer eine geistige vorbereitung, bevor ich beginne, mit dem tonband zu arbeiten. ich bin eine art klangfabrik geworden - mit einem

unwahrscheinlichen gedächtnis. früher habe ich viele bücher gelesen, heute kann ich das nicht mehr. es langweilt mich.

ich bereite jedes meiner stücke mental im gedächtnis vor, manchmal während mehrere monate; es gibt keinerlei notation, keinerlei schrift. zu bemerken ist hiebei, dass ich der einzige dichter der welt bin, der auf diese art und weise arbeitet.²⁵ ich benutze 2 tonbandgeräte der marke revox b77, die komplett ausgestattet sind, mit 2 mikrofonen ausschliesslich für meine stimme; ein mikrofon in meinem mund, das andere nahe an den lippen. ich benutze keinerlei musikalische instrumente. (...) für mich ist ein tonbandgerät ein tonbandgerät ... es ist wie ein blatt papier. (...) ich brauche es so wie die leute ein buch brauchen.²⁶

cih: kommen die klänge, die sie produzieren, aus ihnen selbst, persönlich, sozusagen per-sonierend, oder kommen sie aus den instrumenten? sind es klänge, die aus den maschinen kommen? oder sind es klänge, die sie mit hilfe der maschinen nur übersetzen?

hc: der klang kommt immer vom menschen, die maschine ist nur ein mittel. viele meiner aufnahmen zum beispiel haben sehr evokative namen. eine heisst "der körper", eine andere "die bronchien", eine andere "der lärm des blutes". diese arbeiten sind für mich physische poesie, physische antiintellektuelle poesie. der körper wird zum anlass, zum vorwand. es geht darum, den körper als anlass- und arbeitsinstrument zu entdecken. aber es gibt auch manchmal politische dimensionen. ich werde morgen abend eine kantate vorspielen - entschuldigen sie den titel -, eine "kantate für 2 schase und juan carlos den ersten von spanien". das ganze ist nur mit einem verbum gemacht "si je pouvais, si je pouvais, si je pouvais ... si je pou-, si je pou- ... si je pouvais être, être, être ..." dieses stück wurde am tag der krönung von juan carlos gemacht, um ihm mit meinen schasen zu sagen: wenn es keine freiheit gibt, dann scheiss ich drauf. um diese aufnahmen zu machen, habe ich etwas getan, was ich sonst hasse: ich habe einen liter rotwein getrunken, ich habe mich krank gemacht, um diese 2 berühmten schase zu kriegen. und dann habe ich sie aufgenommen. es war schrecklich (lacht). sehen sie, manchmal gibt es eben auch solche dimensionen.

²⁵ henri chopin, in einem brief an den autor michael lantz vom 29.8.1996: "je prépare mentalement chaque pièce de mémoire, parfois durant plusieurs mois; il n'y a aucune notation, aucune écriture. a noter que je suis le seul poète au monde à utiliser ce moyen". "j'utilise chez moi deux magnétos revox b77, entièrement équipés; avec deux microphones récupérant seulement ma voix; un micro dans la bouche, l'autre près des lèvres; jamais de déclamation, de diction, et aucun appareil musical."

²⁶ john hudak: henri chopin interview, 12. april 1990 bagnolet, france. in: henri chopin les 9 saintes-phonies a retrospective. amsterdam: staalplaat 1994. booklet zur gleichnamigen cd, s. 17: "i have just two tape recorders. (...) for me i have the minimum and it is my pleasure. (...) i refuse the technique. (...) for me, the tape recorder is a tape recorder...it's like a sheet of paper. (...) i need that like people need a book".

"cantata für 2 schase und juan carlos 1." wurde an jenem tag aufgenommen, als juan carlos den spanischen thron bestieg und damit die franco-diktatur beendete. es ist gekennzeichnet durch eine serie von derisionen und perkussionen rund um das wort "pouvoir". diese semantische, repetitive arbeit basiert auf untersuchungen, die der autor mit seiner eigenen stimme über die tonischen werte des p-, des s- und des j-lauts unternommen hat. der erste und der 2te track dieses soundpoems wurden sequenziell auf einer brennel-tonbandmaschine aufgenommen, ohne dabei kopfhörer zu gebrauchen. später im selber jahr (1975) wurde es im amsterdamer stedelijk museum aufgeführt.²⁷

cih: können sie empfinden, dass die bronchien ihren eigenen klang haben, dass das blut seinen eigenen klang hat?

hc: ja, vollkommen.

cih: das würde dann bedeuten, dass die wirklichkeit, die hervorbringung, die wahrnehmung des klanges nicht auf die ohren, das gehirn, den mund angewiesen ist, dass also zum beispiel die bronchien für sich sozusagen mund und ohr sind, ihre eigene klangwelt haben, ihre eigenen kommunikations-codes ..., oder auch der körper ...

hc: um "die bronchien" zu machen, dieses stück, von dem ich vorhin geredet habe, habe ich 2 normale mikrofone hier (deutet auf seine brust), 4 kontaktmikrofone hier (deutet auf den unteren rand des brustkorbs) und ein mikrofon drinnen im körper gehabt. und dann habe ich alle kontakte miteinander verbunden. es war wahnsinnig schmerzhaft. ich habe den klang gehört und nichts daran verändert. dazu muss ich sagen, dass ich einen sehr kleinen körper habe, aber eine erstaunliche atemstärke und starke bronchien. das habe ich voll ausgenützt. das mikrofon ist ein bisschen wie das mikroskop in der medizin. es vergrössert. mit hilfe des mikrofans hat man mehr als 40.000 stimmvariationen entdeckt, mindestens 40.000. so ähnlich wie man mit hilfe des mikroskops die zellen entdeckt hat. sie waren unsichtbar und sie sind immer noch unsichtbar für das menschliche auge.

cih: sie betonen die bedeutung der technisch-maschinellen mittel, vor allem auch für die poesie, die mit der stimme gemacht wird.

hc: ja, selbstverständlich. ("chopin steckte streichhölzer in die löschköpfe seines alten, abgenutzten second-hand-tonbandgerätes, stocherte mit seinen fingern innerhalb und ausserhalb der tonbandführung herum und traktierte auf andere weise die maschine, um seine mehrschichtigen poésie sonore-stücke zu produzieren. eher als die auf professionellen maschinen entwickelten methoden zu studieren, fand er ausserordentliche lösungen für kompositorische problemstellungen auf einem sehr einfachen equipment. mit hilfe seiner bastelmethode ahmte er mehrere techniken nach, die vorher auf einem teureren

²⁷ henri chopin: covertext für eine 1997 in italien in einer auflage von 300 stück erschienen schallplatte, auf der "cantata for two farts and juan carlos 1.", "les chuitantes respirent", "throat power" und "vertigo du vertige" zu hören sind. bisher unveröffentlichte übersetzung aus dem englischen: cih. producer: e. carcano. alga marghen. italien 1997.

equipment durchgeführt worden waren. als sein altes tonbandgerät nicht länger funktionstüchtig war, kostete es ihn einige zeit, bis er die sounds erhalten konnte, die er von seinem brandneuen ersatz haben wollte. rohe, unbearbeitete und einfache manipulationen wie die von chopin entwickelten machen einen teil der poésie sonore-ästhetik aus. diese roheit, rauheit kann als das ergebnis von umständen, exhibitionismus, unerfahrenheit angesehen werden (...), aber es kann genausogut betrachtet werden als die ablehnung der grenzen, die das hervorbringen eines reinen klanges der poésie sonore auferlegt, vielleicht weil das konzept eines reinen klanges mehr mit der musik als mit der poésie sonore zu tun hat. (...) was wir in der poésie sonore haben, ist die barbarische, rohe annäherung an die kunst."²⁸)

cih: ich habe, im gegensatz zu ihnen wahrscheinlich, die vorstellung, dass die menschliche stimme, insbesondere die sprechstimme, die ja im vergleich zur singstimme wenig entwickelt ist, weniger durch technische manipulationen zu entfalten wäre als vielmehr durch eine arbeit mit der reinen, natürlichen stimme selber. diese stimme, so wie sie sich ...

hc: sie haben recht, die menschliche sprechstimme ist nicht sehr entwickelt. wenn man einen blick in die vergangenheit wirft ... zum beispiel in meinem buch²⁹ habe ich 2 perioden unterschieden: vor 1950 und nach 1950. nach 1950 ist schon die zeit des tonbandgerätes, des stereo, usw... für die stimme vor 1950 habe ich überhaupt nur 4 autoren gefunden, von denen ich wusste, dass sie selber eine gute stimme hatten, eine gute stimme mit einer reifen diktion: joyce und eliot im englischsprachigen bereich und céline und audiberti in frankreich.

cih: sie sprechen jetzt von ihren tatsächlichen sprechstimmen, ihren timbres? oder sprechen sie von der "stimme", der diktion in ihren literaturen?

hc: ich spreche vom tatsächlichen klang. ihre stimmen ... sie alle hatten ein entwickeltes timbre ... vor den 50erjahren haben die leute ihre eigenen stimmen

²⁸ larry wendt: sound poetry : I. history of electro-acoustic approaches. II. connections to advanced electronic technologies, in: Imj. leonardo music journal. journal of the international society for the arts, sciences and technology. leonardo 18, no. 1. cambridge, the mit press 1985, s. 16-17: "chopin (...) stuck matchsticks in the erase heads of his old worn out second-hand tape recorder, poked his fingers in and out of the tape path, and otherwise molested the machine to produce his multilayered poésie sonore pieces. rather than studying the methods developed on professional machines he found unique solutions to compositional problems on very basic equipment. (...) through his bricolage methods he duplicated several techniques which had previously been done on more expensive equipment. when his old tape recorder was no longer functional, it took him some time before he could get the sounds he wanted from his brand new replacement. raw or crude sound manipulations such as those developed by chopin are a part of sound poetry aesthetics. this rawness can be viewed as a result of circumstance, exhibitionism, inexperience (...); but it can also be seen as a rejection of the limits which producing a pure sound puts on sound poetry, perhaps because the concept of a pure sound might have more to do with music than with sound poetry. (...) what we have in sound poetry is the barbarian approach to art as matthew arnold conceived it." (siehe: lionel trilling (ed.): culture and anarchy, the portable matthew arnold, ed. lionel trilling. new york: viking press, 1956. s. 531-533. in this approach, language is treated in a highly individual and brutal manner to release it from the centuries of complacency and aesthetics which the written word has placed upon it.)

²⁹ henri chopin: poésie sonore internationale. a.a.o.

nicht gehört. sie hatten nicht die mittel dafür. sie haben nicht gewusst, wie man so etwas tun könnte. mit den maschinen haben die leute schliesslich gelernt, sich selber zuzuhören und ihre eigenen stimmen zu bearbeiten. ich zum beispiel war sicher, dass ich eine schöne diktion habe. aber ich kam dahinter, dass sie wie die von sarah bernard war: scheusslich.

cih: um die unterschiede klarzumachen: auf dem cover ihrer platte "audio-poèmes" ist ein zitat von einem dichter namens rené ghil abgedruckt: "in fifty years, the poet will be a man / who commands phonetic machines./ poetry will either have become a science / or will no longer exist"³⁰ diesen satz, der da sozusagen als motto steht, kann ich nicht ganz glauben.

hc: oh, ich bin auch nicht mehr damit einverstanden.

cih: wäre der dichter der zukunft nicht auch denkbar als einer, der - mit den technischen apparaturen sozusagen als trainingslager - sich gegen die stimme der technik als eine art naturstimme sieht?

hc: ich habe diesen coertext mit dem ghil-zitat vor 15 jahren hergestellt. ich hatte damals die erfahrung meines buches über die poésie sonore, an dem ich 5 jahre lang gearbeitet habe, noch nicht. deshalb war ich etwas absolut, etwas extrem, fast faschistisch (lacht). die leute hassen dieses zitat. aber rené ghil hat das schon 1885 geschrieben. er war ein schlechter dichter, aber ein grosser theoretiker.

vökl (ein junger wiener musikhandwerker, kommt hinzu): sie produzieren töne, die nachher mit hilfe von maschinen manipuliert werden. nach welchen kriterien entscheiden sie sich für die art von manipulation, die sie dann anwenden?

hc: darauf habe ich keine antwort. ich bin kein musikkomponist. ich bin nicht stockhausen. ich schreibe keine musikpartituren.

vökl: man könnte also sagen, die manipulationen sind improvisiert?

hc: fast immer. trotzdem ist es kein hasard. ich arbeite sehr schnell, aber ich denke sehr langsam. oft denke ich monatelang über die aufnahmen nach, die ich machen werde. ein beispiel: ich habe einmal in schweden eine aufnahme gemacht, auf einem grossen telefunken, einem 4spurgerät. eine 7-minuten-aufnahme in einer stunde, genau: in einer stunde und 5 minuten. ich habe diese 4 spuren nacheinander aufgenommen, ohne die jeweils vorhergehende abzuhören oder mit der folgenden spur abzustimmen. ich habe alles aus dem gedächtnis gemacht. ich musste einen techniker kommandieren, der nur schwedisch sprach, während ich schwedisch überhaupt nicht verstehe. als die aufnahme fertig war, haben wir gesehen, es war superbe, ein totaler erfolg. es ist ein irgendwie hüpfendes audiopoem geworden. ich habe es "hoppa bock" genannt, das bedeutet, bockspringen, dieses kinderspiel ... (in "hoppa bock" spielt chopin mit effekten der audio-verräumlichung. entfernungskontraste im hörfeld spielen eine rolle, charakteristiken des stereopanoramas, die technik des plötzlichen, manuellen

³⁰ henri chopin: audio-poèmes. tangeent records. london, 1971.

bandabstoppens und wieder freigebens sowie Überkreuzungen und Überlagerungen, die sich aus der Verwendung von 4 Spuren ergeben. auf der ersten Spur nahm Chopin Geräusche des übersteuerten, auch verlangsamt abgespielten Ein- und Ausatmens wie z. B. Schnarchlaute auf. auf der 2ten ein Frauenstimmenähnliches Summen bzw. Singen, das zumeist in eine hohe Frequenz moduliert ist. auf der dritten Vibrationen von geblasener Luft, die von nicht angespannten Lippen erzeugt wurden. auf der 4ten Schmatzgeräusche und ein Klopfen, das durch leichte Schläge gegen das Mikrofon produziert wurden. dazu Gaumenschmalzen und Pfeifgeräusche, die beim Ausatmen entstanden sind. beim Hören ergeben sich symmetrisch-periodische Bewegungsbläufe und Positionen, die über den gesamten Stereoraum verteilt sind sowie ein akustisches Hüpfen, das in seinen immer kleiner werdenden Amplituden einem auf einer Platte springenden Tischtennisball vergleichbar ist.³¹⁾

vökl: Was sind die Kriterien, nach denen Sie entscheiden, ob eine Aufnahme gut oder schlecht geworden ist?

hc: Ich produziere nur sehr wenige Audiopoeme (Chopin spricht dieses Wort manchmal Englisch, manchmal Französisch, manchmal Deutsch aus). Ich mache ein oder 2 pro Jahr. oder noch weniger. alles, was ich zum Beispiel zwischen 1972 und 1976 gemacht habe, war ein totaler Scheissdreck. Ich habe alles wieder vernichtet. es gibt einen Französischen Dichter, den ich sehr bewundere. Charles Baudelaire. unter seinen Sonetten gibt es welche, die sehr schlecht geschrieben sind, aber mit einer derart feinen, überlegenen Ausgewogenheit, dass sie einfach faszinierend sind. wie so etwas zustandekommt? ... das ist das Unbekannte in der Kunst. in Wirklichkeit weiss niemand, was Kunst ist.

vökl: Haben Sie technische Kriterien, die Ihnen ein Urteil erlauben?

hc: Die technischen Kriterien kommen immer erst nachher. in dieser Australischen Dissertation, von der ich zu Beginn gesprochen habe, gibt es eine lustige Sache, die aber sehr wahr ist: es heisst dort, wir sind "die primitiven des elektronischen Zeitalters". "die primitiven", das ist ein sehr schönes Wort, denn es bedeutet einen Anfang. und es ist wahr: wir sind primitive. Ich kann zum Beispiel alle Tonbandgeräte perfekt gebrauchen, aber ich habe keine Ahnung von Technik. Ich weiss einfach nichts davon. erst die Generation, die nach uns gekommen ist, hat auch begonnen, die Tonbandgeräte und die Elektronik zu studieren.

cih: Wenn ich Ihren Platten und Ihren Tonbändern Zuhöre, kriege ich den Eindruck, dass Ihre Stimme eher langsam, meditativ, eher kalt ist. Wenn ich Sie jetzt im Gespräch Höre, ist Ihre Stimme mehr warm, mehr melodisch, mit einem sonoren Timbre, nicht so Zack-Zack wie bei manchen Aufnahmen. Was ist der Unterschied im Gebrauch des Stimmenklangs zwischen dem Sprechen im Alltag und dem Sprechen als Kunstanstrengung? Immerhin gibt es ja hier das Phänomen: jeder Mensch kann

³¹ vgl.: Michael Lentz: Poésie sonore 1957-96. Henri Chopin: ein Kapitel akustischer Kunst. Bayerischer Rundfunk. Forum Musik. München 16.9.1996, 22.05-23.00 Uhr.

sprechen, jeder hat sprechen gelernt. jeder benützt den klang seiner stimme, um sprechgebilde hervorzubringen. und jetzt gibt es da die "dichter der stimme", die das sprechen in einer artifiziellen weise benützen. worin besteht ihrer meinung nach die beziehung zwischen diesen beiden weisen des sprechens? es muss doch eine geben?

hc: das ist wahr.

cih: ich meine, was ist der grund, dass ihre warme, melodische, komödiantische sprechstimme nicht in ihren kunstgebilden auftaucht? ich hätte mir manchmal gewünscht, dass sie darin auftaucht.

hc: meine stimme: das ist ein sehr langer lernprozess. das hat begonnen vielleicht schon im alter von 12 jahren. als ich meine stimme entdeckt habe, habe ich damit auch gleich die strukturen der französischen sprache entdecken wollen.

cih: wie sind sie da vorgegangen?

hc: ich habe die komplizierten, wissenschaftlichen wörter abgelehnt. ich habe die onomatopoetischen, also die lautmalerischen wörter ausgesondert. ich habe entdeckt, dass einige eine starke klangliche wirkung haben, von sich selbst heraus, unabhängig von der stimme.

cih: die lautmalerei als ursprung der wörter?

hc: ich möchte ihnen ein beispiel geben für ein in diesem sinn sehr, sehr reines wort. es ist das wort "muge": m, u, g, e. das kommt von "mugir" (zu deutsch: brüllen). "muge" ist der urname für jenen fisch, den man heute "mulet" nennt (zu deutsch: meeräsche). wenn dieser fisch in einen sturm gerät, kriegt er angst, und ganze schwärme springen über die meeresoberfläche und brüllen. ein anderer fisch hat den wunderschönen namen "le loup de mer" (zu deutsch: barbe, wörtlich: wolf des meeres). die fischer nennen ihn "le bar". dieser fisch ist ein jäger und ein fleischfresser. wenn er auf der jagd ist, kündigt er sich immer an mit dem schrei "brrrra, brrrra, brrrra". der ursprung der wörter ist eine wunderbare sache ... ein anders beispiel: "le requin" (der hai). im französischen kommt das wort von "requiem": wo immer der hai aufgetaucht ist, hat der mensch angst gekriegt und begonnen, eine art requiem zu rezitieren, einen sterbegesang anzustimmen. nach allen diesen fragen, die ich mir gestellt und die ich auch zuendegeführt habe, kann ich sagen, dass ich schliesslich in das gebiet der reinen laute, des reinen klanges eingetreten bin. (in chopins 1957 entstandenem "pêche de nuit" - "nächtliches fischen"³² ist das lautmaterial der genannten fischnamen zu einem audiopoem verarbeitet. chopin spricht die laute, spricht die namen, spricht die wörter und verwandelt das gesprochene mithilfe seines alten tonbandgeräts durch 48 überlagerungen und 6 geschwindigkeitsveränderungen und erhält so ein

³² henri chopin: pêche de nuit (1957). ep. beilage zum buch "le dernier roman du monde" von henri chopin. edition cyaneur. bruxelles 1970.

rauschendes, brausendes, halluzinatives gedicht, das ungefähr 11 minuten dauert.³³⁾

cih: während wir hier so sprechen: nehmen sie das, was zwischen uns an sprache hinundher geht, auch akustisch wahr, also als eine gewisse abfolge von lauten, als ein gewisses muster von tönen, das aufundab im tonfall, das prosodische³⁴, das polyphone³⁵ - inklusive der stimme der übersetzerin ...? oder sind sie völlig auf die bedeutungen konzentriert? ich meine, können sie unser gespräch jetzt neben all den wortbedeutungen, die wir dabei produzieren, auch als ein rein akustisches geflecht hören?

hc: ich bin mir der akustischen dimension sehr bewusst ... ich wollte einmal sänger werden, weil ich die französische sprache sehr liebe. ich war wütend, weil die französische sprache ihre betonungen verloren hatte, weil napl on das "h aspir "36 zerstört hatte. er meinte, dass es ganz unwichtig sei. ich habe die französische sprache wiederherstellen wollen.

cih: ist es nicht immer ein problem gewesen, über die phänomene des reinen lauts, über die sprache, die sich ihrem wesen nach mehr nach lautlichen ereignissen richtet, in einer sprache zu sprechen, die mit ihrer syntax, ihrer semantik, ihrer grammatik eigentlich gegen das lautliche arbeitet? kann die umgangssprache, die diskussionssprache, die gespr chssprache, die ja ganz andere informationen aufnimmt als eine rein lautliche sprache, überhaupt etwas über die sprache der laute aussagen? sollten ihre antworten nicht besser nur in einem hmpf-la-la-duidl-da bestehen?

hc: in meinem buch über die poésie sonore werden sie die entsprechende analyse aufgeschrieben finden, die sie suchen. sie werden dort etwas über die mündliche poesie finden (poésie orale), und eine definition des wortes mündlich, auch der phonetischen poesie. die grenzen der phonetischen poesie wurden von den deutschen dadaisten hauptsächlich in berlin, auch in zürich, festgelegt, aber auch von der französischen lettristen-bewegung. die phonetische poesie ist eine art wissenschaft des buchstabens geworden, nur des buchstabens. gestern zum beispiel hat gerhard r hm nur von der phonetischen poesie gesprochen. was die poésie sonore betrifft ...

cih: (wie auch früher schon des  fteren irritiert von chopins assoziativ-monomanischer art, auf eine frage zu reagieren, bzw. ein gespräch zu führen: oft nur ein stichwort aufnehmend, es ganz gegen die fragezusammenhang abwandelnd;

³³ vgl. larry wendt: henri chopin and sound poetry . san jos , california, april 1992, in: henri chopin: les 9 saintes-phonies (1983/87). a retrospective. amsterdam: staalplaat 1994. cd /mit booklet. s. 62.

³⁴ prosodie: sprachmusikalit t, sprachliches phänomen, das sich auf grössere einheiten als auf sprechlaute, d.h. auf silben und wörter bezieht und diese überlagert, wie akzent, intonation, sprechpausen, etc.

³⁵ polyphonie: klangwerk mit mehreren selbständigen stimmen.

³⁶ in paris und mittelfrankreich wurde das h germanischen ursprungs bis dahin gehaucht (aspir ).

oft nur einen bestimmten wortklang der auf deutsch gestellten frage auf ähnlich klingende französische laute beziehend, ohne erst die übersetzung durch die dolmetscherin abzuwarten; dann wieder den worten nach sehr eindeutig auf die frage eingehend, jedoch mit gestik und mimik ganz dagegenredend; dann wieder die fragen wie unwillkommene unterbrechungen eines oft auch gar nicht verbalen monologs betrachtend; sodass der fragesteller, fortwährend bemüht, das gesprochene schon während des sprechens auf die mögliche schriftverständlichkeit zu prüfen, in abständen immer wieder die form der klärenden feststellung zuhilfe nehmen muss): sie sprechen jetzt vom unterschied phonetische poesie - poésie sonore?

hc: ja, was die poésie sonore betrifft, war es wichtig für das, was wir mit dem tonband gemacht haben, einen namen zu finden. das wort "sonore" habe ich selbst dafür ausgewählt und als begriff eingeführt. es wird heute sogar in amerika akzeptiert. seiner wurzel nach bedeutet es ein wort, bei dem die stimmbänder zu schwingen beginnen. dagegen ist die phonetische poesie eine wissenschaft des alphabets, der laute (des sons du langage), und der untersuchungen über die schrift (et des recherches du script).

poésie sonore - für und durch das tonbandgerät hergestellt - ist eher eine angelegenheit für stimmliche mikro-partikel als für das wort, so wie wir es kennen, soweit die kunst der stimme und des mundes betroffen sind, und diese kunst kann leichter durch maschinen und elektrizität kodifiziert werden und ebenso durch mathematik als durch irgendwelche dem schreiben eigentümlichen mittel.³⁷

cih: ihr gefühl für wien, für dieses spezielle treffen, für dieses festival ... wenn so viele solche leute, die seit jahren, seit jahrzehnten gegen die allgemeine taubheit beharrlich einem bestimmten klang nachgehen, jeder für sich einem anderen und jeder für sich auf eine ausserordentlich obsessive weise, dann wird dieser ort, jedenfalls für mich, irgendwie verzaubert, irgendwie merkwürdig, mysteriös, wie aufgeladen von etwas, das sonst nicht selbstverständlicherweise hier schon angesiedelt ist. ich meine, jeder dichter, jeder dichterin dieses festivals bringt, neben konkreten arbeiten, die hier auf die bühne gebracht werden, sich selbst auch irgendwie als ein medium mit, als ein medium für eben jene sorte von energie, die, wie ich glaube, in zukunft noch sehr gebraucht werden wird. und alles das geschieht in wien, also in einer stadt, von der sich sagen lässt, dass sie fähig ist, die allerstärksten zukunfts-vibrationen zu erzeugen, solange die entsprechenden injektionen kommen. mozart ist von aussen hereingekommen, beethoven, freud.

³⁷ henri chopin: open letter to aphonic musicians. in: revue ou, cinquième saison no 33, revue de poésie évolutive. sceaux 1967. s. 11: poésie sonore, "made for and by the tape-recorder, is a matter of vocal micro-particles rather than the word as we know it, as far as the art of the voice and the mouth are concerned, and this art can be more easily codified by machines and electricity, and also by mathematics, than by any means proper to writing."

und dann ist in wien etwas daraus geworden. das potential wäre vorhanden. ich jedenfalls bin froh, sie hier in wien zu haben. was denken sie: steht es dafür, etwas von ihrer anwesenheit für diesen ort hier festzuhalten?

hc: bon, ich bin sehr froh, dass ich in wien sein kann. ich kenne wien sehr wenig. ich kann das nachholen. ich kenne tirol sehr gut. aber es ist überhaupt nicht dasselbe. ich bin auch sehr froh über das festival, denn es bringt eine art von herausforderung, eine provokation hierher. wien ist doch eine sehr traditionelle stadt.

cih: sie werden sehen, eine revolutionäre stadt macht sich bereit. (allgemeines gelächter).

hc: ich bin auch deshalb froh, dass dieses festival in wien stattfindet, weil die wienerischen dichter, besonders die experimentellen, seit beginn des jahrhunderts ihre ganz eigene identität gefunden haben, auf eine wirklich ausserordentliche weise, würde ich sagen.

vökl: die dichter, die von der musikalischen seite kommen: arbeiten die anders?

hc: die musiker haben mit pierre henri in den 60erjahren angefangen, mit der stimme zu arbeiten. in der ersten generation gab es berio, stockhausen, pierre henri, pousseure. aber ein wirkliches interesse für die stimme gab es erst ab 1970. einige haben künstliche stimmen geschaffen. andere wie john cage haben gebräuchliche stimmen verwendet. die musiker haben prinzipiell eine andere art, mit der stimme zu arbeiten als die dichter. die meisten behalten die verwendung von partituren bei.

vökl: welche möglichkeiten kennen sie, poésie sonore mit musikinstrumenten zu kombinieren?

hc: dazu möchte ich ihnen eine interessante erfahrung erzählen, die ich einmal gemacht habe. es war eine sendung im französischen radio mit pierre marietton, einem schweizer musiker. es gab da 10 minuten freie sendezeit, für die nichts vorgesehen war. wir haben uns gefragt: was können wir in diesen 10 minuten machen? daraufhin sagte einer der rundfunktechniker, ich bin jazz-schlagzeuger. wir haben gesagt, gut, gehen sie in das studio da. pierre marietton selbst konnte alphorn spielen, und den schlagzeuger haben wir in ein anderes studio gesetzt. ich selbst bin in ein drittes studio gegangen, mit 4 mikrofonen. ich habe die 2 anderen nicht hören können. jeder von uns ist in einem separaten studio gesessen. aber die anschlüsse waren so, dass die beiden mich hören konnten. ich habe mit der stimme improvisiert und die beiden anderen sind mir gefolgt. auf diese weise ist ein stück entstanden, das 12 minuten gedauert hat. wir haben es "trio d'été" genannt (lacht). es war formidable. aber ich bin der einzige der poètes sonores der ersten generation, der mit musikern arbeitet.

vökl: meinem eindruck nach hat das, was sie tun, auch etwas mit konkreter musik zu tun.

hc: nein, konkrete musik ist etwas ganz anderes. sie hat ungefähr zur selben zeit angefangen. mit pierre henri und pierre schaefer ungefähr 1948. die konkrete

musik ist eher ein "bruitisme" (le bruit - zu deutsch: das geräusch, der lärm), der seinen ursprung im italienischen futurismus hat. pierre schaefer komponiert seit vielen jahren nicht mehr. und pierre henri ist ein elektroakustischer komponist geworden. die konkrete musik war so etwas wie die vorläuferin für experimentelle, elektronische musik. es hat sehr schöne werke innerhalb der konkreten musik gegeben, aber wenige. der konkretismus hat eigentlich nur 2, 3 jahre gedauert. und dann, als eine gegenbewegung zu den konkretisten, gab es schliesslich die deutsche schule von darmstadt mit stockhausen, ausserdem luciano berio und luigi nono. es ist übrigend interessant, dass am anfang von allen diesen bewegungen alles in nur 2 ländern passierte: in deutschland und in frankreich. es waren zwar nicht nur deutsche und franzosen, aber was passierte, passierte hauptsächlich in diesen beiden ländern.

avale
 exprime
 éponge
 tu n'as pas d'autres raisons
 mon cher

avale
 exprime
 éponge
 tu n'as pas d'autres cris
 chopin"

schlucks runter
 spucks aus
 schwamm drüber
 du hast keine anderen gründe
 mein lieber

schlucks runter
 spucks aus
 schwamm drüber
 du hast keine anderen schreie
 chopin"³⁸

³⁸ aus: henri chopin: regard total. erstmals veröffentlicht 1957 in der von maurice lemaître herausgegebenen zeitschrit "poésie nouvelle". zit. nach: henri chopin: poésie sonore internationale, a.a.o. s. 50.