1 gebet
2 glaubensbekenntnis
3 monolog
4 dokumentarische sonette
5 wiener lautgedichte
6 schwellenchronik einer jahrtausendwende mit randglossen zur angelologie
7 häslein in der grube
8 der butzemann
9 oh du lieber augustin
10 tango
11 du hast greiforgane
12 mein steckenpferd

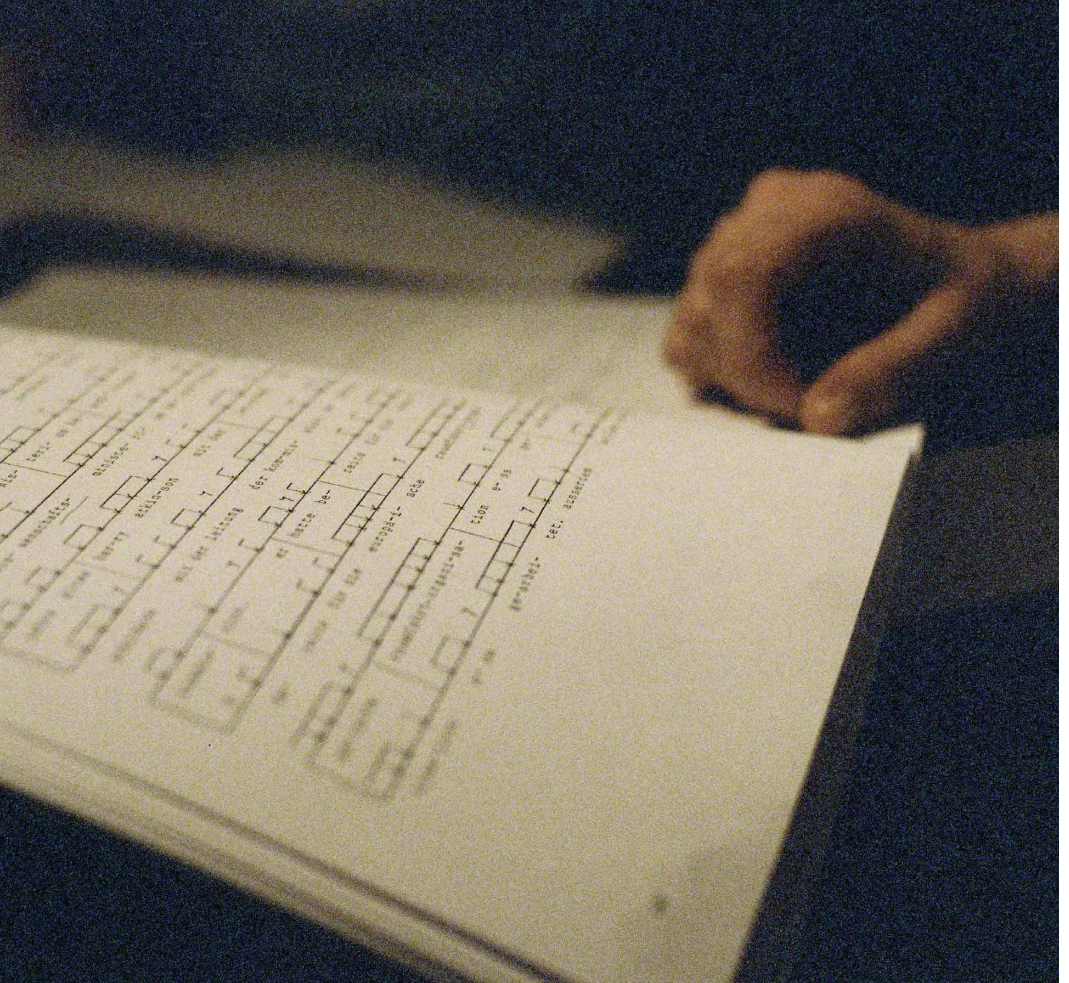
Fotos Clemens Zoidl + Roland Strohschneider

edition atelier

gerhard rühm. der grenzgänger.

Stefanie Alexandra Prenn

grenzgänger



Dank an…

die Rühm-Familie	
Elmar Drabek	Klavier
Magdalena Eber	Gesang
Lisa Häring	Gesang
Michael Hofinger	Rezitation | Gesang | bester ZBV
Katharina Krones	Rezitation | Lektorat
Georg Nußbaumer	Rezitation
Doris Prenn	Rezitation | kleine Tonmeisterin
	beste Organisatorin der Welt
Franz Flieger-Stögner	Audioschnitt
Gert Thaller	Ton
Manfred Waldhör	Rezitation
Veronika Zandl	Gesang
Michael Atteneder	Layout | Booklet

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

gerhard rühm. der grenzgänger.

Stefanie Alexandra Prenn

Sprechkonzert
14. April 2012
Wien | Café Korb

© 2012

„Words? Music? No, it's what's behind." James Joyce, Ulysses

„Eine grauenhafte Sprache, die alles tötet,
was leicht und wunderbar ist.
Man kann sie nur sublimieren in einen Rhythmus,
um ihr eine Musikalität zu geben." Thomas Bernhard

„Die Musik läßt [!] jedes Gemälde, ja,
jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt
sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten." Schopenhauer

„Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee." Kurt Schwitters, Ursonate

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

Musik und Sprache

Der gregorianische Choral des Mittelalters, die Motetten der Renaissance, die aufkeimende Oper des 16. Jahrhunderts, das Kunstlied des 19. Jahrhunderts oder die totale Verschmelzung von Musik und Sprache im 20./21. Jahrhundert; beide Kunstsparten haben einander immer schon magisch angezogen, sie vervollständigen einander oder werden gar eins, wie die zwei Halbkugeln in Platos Liebesmythos.

„Musik wird durch Sprache konkreter“[1] und Sprache wird durch Musik emotionalisiert.

Nicht mein Ausdruck eines resignierenden Dichters,
der nur Dinge nennt,
und die Sprache benutzt wie du, als armes, direktes Werkzeug;
sondern der von den Dingen abgehobene Ausdruck,
Zeichen, die zu Musik werden,
daß [!] ich dort Musik schreiben möchte,
die einzige Tat des Ausdrucks
vielleicht, erhaben und unerklärlich wie die Taten der Wirklichkeit.[2]

Musik lässt sich durch die Tonbuchstaben-Symbolik in Sprache übersetzen und kann seit dem Barock nach rhetorischen Regeln funktionieren. Nicht umsonst bildete sie in der Antike gemeinsam mit Rhetorik und Grammatik ein Trivium der *septem artes literales.*[3]

Umgekehrt verfügt die Sprache über musikalische Merkmale: Klang der Wörter, Satzmelodie, Rhythmus, Dynamik des Sprechens. In der Königsdisziplin der Verschmelzung,

1 Vgl.: Brandstätter, Ursula: Grundlagen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 167.
2 Pasolini, Pier Paolo: Wer ich bin. – in: Abels, Norbert / Quitt, Roland [Hgg.]: Kunstfestspiele Herrenhausen. Geometrie der Liebe. Programmheft. Hannover 2012, o.S. [Gedichtfragment]
3 vgl.: Brandstätter, Ursula: Grundlagen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 162.

der Lyrik, wächst musikalisierte Sprache über die primäre Bedeutung der Worte hinaus und schafft eine übergeordnete Bedeutungsebene. Durch Klang und Rhythmus wird Emotionales und Unbewusstes geradezu körperlich assoziativ.
Beide Künste gründen sich auf ein Zeichensystem, durch das eine Mehrdeutigkeit entsteht, eine Wechselwirkung aus Notationszeichen, Emotion und rhetorischen Figuren beziehungsweise konditionierten Bedeutungen. Sie weisen keine definitive Form wie ein Gemälde oder eine Skulptur auf. Der Zeitaspekt stellt eine zwingende Vergänglichkeit dar.[4]
Der schöpfende Künstler erzeugt einen Entwurf, der über Symbole kommuniziert/rekonstruiert wird, was stets lediglich eine Annäherung sein kann.
Rühm war überzeugt davon, dass sich strukturelle Muster auf andere Kunstsparten übertragen lassen.
„Dichterische Nachahmungsversuche der akustischen Qualität der Musik, ‚Wortmusik‘ oder ‚Sprachmusik‘ genannt, berufen sich auf eine fundamentale Affinität, indem organisierter Ton als Grundmaterial für andere Künste dient.“[5]

Beide Künste sind dynamisch. Sie bewegen sich durch eine Reihenfolge von Wörtern und Tönen, die vom Geist empfangen werden, wie sie aufeinander folgen, und die nie alle auf einmal gegenwärtig sind. Es ist das Gedächtnis, das sie aufspeichert [!] und rückschauend ein Epos, eine Symphonie, eine Zeile oder eine musikalische Phrase als eine einzige Einheit wahrnimmt.[6]

4 vgl.: Frank, Joseph: Spatial Form in Modern Literature. – in: The Widening Gyre. New Brunswick 1962, S. 3-62. [zit. n.: Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. – in: Scher, Steven Paul [Hg.]: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 29.]
5 Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. – in: Ders. [Hg.]: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 12.
6 Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. – in: Scher, Steven Paul [Hg.]: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 29.

Zum Projekt

Gerhard Rühm – ein Grenzgänger, ein Revolutionär, ein Sprachzerpflücker, aber vor allem ein genialer Spieler mit Sprache.

Der Ausgangspunkt dieses Projekts waren Sprache und Musik als Material. Scheinbar mühelos bewegt sich Rühm zwischen Sprache, Musik und Malerei und oftmals fragt man sich: Was ist es denn jetzt? Wenn die Wiener Lautgedichte einen das Raunzen schier körperlich spüren lassen, wenn einem der Suderton so vertraut erscheint, dass man es nicht glauben kann, dass das Wort ein künstliches, ein erfundenes ist, dann berührt einen die Sprache unmittelbar und direkt und entwickelt eine Kraft, die unglaublich viel Spaß erzeugt (sowohl aktiv als auch passiv). Diese Freude am Arbeiten mit Sprache – angefangen bei Sprache in ihrer „reinsten form“[7] (Lautgedichte) – hat mich zur „auditiven poesie“[8] gebracht. Mit dem Terminus „auditive poesie“ – „in entsprechung zur „visuellen poesie“ – bezeichnet Rühm als „übergeordneten sammelbegriff alle jenen [!] poetischen produkte, in denen sprachklang und artikulation bewusst mitkomponiert wurden.“[9]

In diesem Projekt will ich versuchen, meine Leidenschaft für die Liebesbeziehung zwischen Musik und Sprache mit einem Publikum zu teilen und diesem einen Querschnitt – quasi ein Best-of der Rühm’schen Sprachmusik – zu präsentieren. Bei meiner Auswahl habe ich versucht, die Vielfalt in Rühms schier unerschöpflichem Werk, seinen Enthusiasmus (der in seinen eigenen Performances auch sichtbar ist) und den oft fließenden Übergang zwischen Musik und Sprache zu Gehör zu bringen.

7 Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 8.
8 ebd., S. 7.
9 ebd., S. 7.

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

1 schwellenchronik der jahrtausendwende mit randglossen zur angelologie
2 glaubensbekenntnis
3 gebet
4 monolog
5 dokumentarische sonette
6 lautgedicht
7 sprechduette nach deutschen volksliedern
8 tänze
9 chansons
10 wiener lautgedichte

Literarische Partituren kennen wir in einem genauen Sinn erst in diesem Jahrhundert, seit es literarische Texte gibt, für die die konkrete akustische Realisation konstituierend und unabdinglich ist.[10]

10 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S. 221.

1 schwellenchronik der jahrtausendwende mit randglossen einer angelologie

Dieses „konzertante sprechstück“[11] besteht aus zwölf Zeitungsmeldungen (jeweils sechs vor und sechs nach dem Millennium-Jahreswechsel 1999/2000), die von zwei SprecherInnen in einer rhythmisch notierten Form vorgetragen werden, wobei die erste Stimme jeweils den durchlaufenden Text vorträgt, „während die zweite ihn kanonisch oder vorwegnehmend parzelliert.“[12] Gegen Ende jeder Zeitungsmeldung stimmen drei „Engel“ einen Dreiklang, der zwischen Dur und Moll wechselt, an. Diese Engel lesen auch am Ende jedes Berichts Textstellen aus der Angelologie vor – ein Kommentar zur päpstlich verordneten Abschaffung sämtlicher Würge-, Kriegs- und Todesengel. Die Titel der Presseberichte werden an jedem Beginn von einem Elektropiano gespielt, wobei das Alphabet der chromatischen Skala zugeordnet wird.[13]

Obwohl für Rühms Werk üblicherweise „formal-sprachliche Aspekte der Literatur“[14] der Antrieb sind, kommentiert und interpretiert er in der *schwellenchronik* sehr wohl gesellschaftliche und politische Themen, lässt er doch seinen Engelsdreiklang dezidiert „Aussagefunktion“[15] sein. In seiner Einführung zum Werk, das im Übrigen ein Auftragswerk des *steirischen herbstes 2001* war, erklärt Rühm, dass er schon lang das gesellschaftlich, kulturell und vor allem medial gemachte Scheinereignis des Jahrtausendwechsels literarisch verarbeiten wollte. Aber nicht nur die Zeitungsberichte und die mediale Berichterstattung sind politisch, auch Rühms Art und Weise mit ebendieser umzugehen wird zum Träger seiner politischen Agenda. Er setzt die

11 Rühm, Gerhard: Schwellenchronik der Jahrtausendwende mit Randglossen zur Angelologie. Graz/Wien: Droschl 2001, S.5.
12 ebd., S.5.
13 vgl.: ebd., S.5.
14 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S.222.
15 Vgl.: Rühm, Gerhard: Schwellenchronik der Jahrtausendwende mit Randglossen zur Angelologie. Graz/Wien: Droschl 2001, S.5.

durch das rhythmisierte Sprechen und die pure Länge des Stücks monotonen Texte in Gegensatz zu den verklärt gesungenen Dreiklängen und den skurrilen Texten aus der Angelologie; er schreibt ausdrücklich über die Absurdität der Spektakelhaftigkeit der Jahrtausendwende und spricht von der Gefahr, die von „Ideologien und Konfessionen“[16] ausgeht. Die Ambivalenz zwischen der Monotonie des nur aus Achtel- und Viertelnoten bestehenden zweistimmigen Sprechens und den Motiven, die sich aus bestimmten Lautkonstellationen und Klangsituationen ergeben, lässt Zuhörende in einen tranceartigen Zustand gleiten, der durch die Engelsdreiklänge und durch die mit Hall versehenen Engelstexte noch verstärkt wird.

16 ebd., S.5.

2 glaubensbekenntnis

„der text wird in ableierndem sprechgesang auf einem ton vorgetragen, nur das ‚ja' im zwanzigsten satz ist um einen ganzton höher, und das ‚ko-' des vorletzten wortes ist um einen ganzton tiefer zu intonieren."[17]

Als Mittelding aus Kochrezept und religiösem Bekenntnis ist das *glaubensbekenntnis* die vergnügliche Verhöhnung des kirchlichen Psalmgesangs. Durch das meditative Eintonprinzip (Rühm „galt als radikaler und erfinder der einton-musik"[18]), die Repetition in der Satzstruktur und die Verdichtung des Ekelgehalts im Inhalt wird eine Spannung aufgebaut, die im Sekundschritt im Wort „ja" gipfelt und das wiederholte Wort „hackt" sozusagen ins Scheinwerferlicht rückt. Wer jetzt noch nicht lacht, ist bewundernswert. Die Absurdität findet ihren Höhepunkt (nach diversen Synonymkonstruktionen für „ich glaube") in der ersten zeilenübergreifenden Konjunktion, die ein Mikrobekenntnis für Schnittlauch ablegt.

17 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S. 178.
18 Weibel, Peter [Hg.]: Die Wiener Gruppe. Ausstellungskatalog Biennale. Wien: Springer 1997, S. 33.

3 gebet und lautgedicht

gebet ist ein frühes beispiel für eine lautkonstellation im strengen sinne der ‚konkreten poesie', der litaneiartig wiederholten vokalreihe a-a-u-e-e-o-i werden in freier folge verschiedene konsonanten vorangestellt, so dass sich kurze silben bilden, wenn sich alle möglichen zuordnungen (konsonant – vokal) realisiert haben, bleibt die vokalreihe wieder in reiner form zurück. der titel ‚gebet' spielt auf den meditativen charakter dieser lautkonstellation an.[19]

Die Kombinationen der monotonen Vokalstruktur und die syllabische Struktur (jeder Silbe wird ein Ton zugeordnet) unterliegen keiner strengen Reihung. Stimmlose Konsonanten (p, t, k, f) und die Vokale ä, ö, ü fehlen und auf wundersame Weise entstehen Muster und eine meditationsartige Atmosphäre.
Bereits viele von Rühms frühen Arbeiten weisen Phänomene der Reduktion auf, wie zum Beispiel die bereits erwähnte „einton-musik" oder eben die konkrete Poesie. Diese war für Rühm insofern wichtig, da die unabhängige Entdeckung dieser an mehreren Orten der Welt („in der Schweiz, in Brasilien, in Amerika und in Österreich"[20]) gleichzeitig als Beweis gesehen wurde, dass diese Methode zu dichten zu jener Zeit zwingend war und dass dieser Weg beschritten werden musste.
„Die Konkrete Poesie war für mich auch eine Besinnung auf das Grundmaterial von Sprache und in diesem Sinn ist sie für mich bis heute wichtig geblieben, obgleich diese Periode für mich schon historisch ist", sagt Rühm über konkrete Poesie und ergänzt: „Ich würde heute den Begriff ‚Konzeptionelle Poesie' dem der ‚Konkreten Poesie' vorziehen, weil er weiter zu fassen ist."[21]

---

19 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S. 170.
20 Schuh, Franz: Das Material der Sprache. – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 15.
21 ebd., S. 15.

Dieser Begriff beschreibt tatsächlich besser, was konkrete Poesie ist, nämlich eine Konzeptkunst im strengen Sinn, in Teilen dem strengen Hauer'schen Zwölftonprinzip ähnlich, in dessen Tradition Rühm schließlich als sein Schüler stand. Überhaupt war Gerhard Rühm von „zerstörerisch-konstruktive[n] Konzept[en]“[22] fasziniert, die an den Gattungsformen ansetzten.[23] Oftmals wurden von ihm „Ausgangstexte […] aufgelöst und die Elemente in […] streng mechanischer Weise neu gereiht, wobei Ordnungsprinzipien wie das Alphabet, statistische Häufigkeiten und Wahrscheinlichkeit zum Einsatz kommen.“[24]

Das dahinterstehende Prinzip wird oft erst durch Rühms erklärende Zeilen oder durch genaueres Betrachten klar; aber fast immer gibt er Interpretationsansätze vor. So schreibt er beispielsweise zum *gebet:*

„der vortrag erfolgt in einem litaneiartig gedämpften sprechgesang innerhalb einer großen terz“[25],

und zu den Lautgedichten:

„im unterschied zu den kontrastreichen, eruptiven expressionen sind die reihungen und konstellationen eher ruhig, meditativ vorzutragen.“[26]

22 Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige Avantgarde. – in: Thomas Eder / Klaus Kastberger [Hgg.]: Schluss mit dem Abendland. Wien: Zsolnay 2000, S. 11.
23 vgl.: dokumentarische sonette
24 ebd., S. 11.
vgl. dazu auch Aleatorik-Begriff bei Hocke (1959): „Der absolute Zufall wird vernichtet durch den beabsichtigten Zufall.“ [zit. nach: Greber, Erika: Textile Texte, poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002, S. 453.]
25 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S. 170.
26 Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 13.

„Die Texte sind interpunktionslos, allfällige Sprechpausen sind lediglich durch Zeilenwechsel oder Leerzeichen markiert. Sie sind Sprechartefakte, deren Bedeutung sich einzig über emotionelle Assoziationen erschließt.“[27]

Rühm setzt in seinen Werken oft Leerstellen, Null-Elemente, Pausen, Abstände, Freiräume oder Auslassungen ein. Er spielt mit dem Zeitfaktor in Sprache und Musik.

27 Pechmann, Paul: Überschreiten und da sein. – in: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl 2003, S. 242.

4 monolog

Emotionen werden viel mehr durch den Klang verschiedenster Laute ausgedrückt als zum Beispiel durch Gesten. Ein Wort

lässt sich durch verschiedene artikulation differenzieren, in seiner bedeutung verändern, je nachdem, ob es fragend, hinweisend, befehlend, zornig, zärtlich, erstaunt, usw., ausgesprochen wird. diese differenzierungen sind solche des stimmklangs, des stimmausdrucks; es sind die musikalischen parameter der sprache wie lautstärke, klangfarbe, tonhöhe, tempo. der musikalische ausdrucksgestus der sprache. [...]
monolog ist ein auditiver text mit vortragserläuterungen für den sprecher, er verarbeitet zuerst ausschließlich wörter mit dem anlaut ‚m', dann – im umschlag nach dem kulminationspunkt des textes – wörter mit der endung ‚m': er beginnt und endet also mit geschlossenem mund. das material ist nach inhaltlichen gesichtspunkten geordnet, wobei auch wortklang und lautgeste (‚ausdrucksphone') eine wichtige rolle spielen.[28]

Rühm verwendet in seinen Vortragserläuterungen zu „monolog" das wort „sprachgesten"[29] und ist der Meinung mit Lauten können sich Menschen gesellschaftsübergreifend verständigen. Der Mensch hat ein „internationales ausdrucks-vokabular, das buchstäblich für sich selbst spricht."[30] Weiters erläutert er:

der ausdrucksgestus der menschlichen stimme vermittelt sich vor allem auf emotionalem gebiet so stark, dass es oft gar nicht nötig erscheint, die einzelnen wörter der sprache, selbst wenn es eine fremde ist, genau zu verstehen. je emotionaler die inhalte sind, desto besser funktioniert die nonverbale kommunikation – man denke etwa an

28 Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 7f.
29 ebd., S. 141.
30 Lenz, Michael: Lautpoesie der Reduktion. Wechselseitige Bedingtheiten von Stimme und Schrift. – in: Gerhard Rühm „auditiver poesie". – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 49.

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

hilferufe in höchster not, an dringende warnungen, an aggressionsäußerungen oder an liebesgestammel.[31]

Gerhard Rühm hat sich auch in ausführlicher Art und Weise mit der Geschichte der Lautdichtung befasst und nach Autorinnen und Autoren aus früheren Epochen gesucht, die diesen Umgang mit Sprache schon pflegten. Er schreibt über diese Traditionen:

ansatzweise lässt sich die verwendung reiner lautpassagen bis in die mittelhochdeutsche dichtung zurückverfolgen, so gelegentlich in frühlings- und tageliedern als vogelstimmen-immitationen. bei einigen barockdichtern häufen sich dann klangmalende lautfindungen oft geradezu exzessiv [...]. in der romantik erweitert sich das lautpoetische programm um pseudosprachliches wie zaubersprüche und frei nachempfundene exotismen: fantasiechinesisch und -hottentotisch. erst im zwanzigsten jahrhundert kann man, wenn auch anfangs nur in vereinzelten randerscheinungen, von einer bewussten produktion konsequenter lautdichtung sprechen, die sich in der zweiten jahrhundert hälfte zu einer eigenständigen gattung der poesie entwickelt hat.[32]

Hier verweist Rühm auf die Dadaisten, im Speziellen auf den in Wien geborenen Raul Hausmann, „der erste, der bewusst alle nuancen der sprechstimme einsetzte“[33], und auf Kurt Schwitters mit seiner Ursonate, aber auch auf die russischen Futuristen, die „den entscheidenden Schritt von unbegreiflicher pseudosprache zu totaler emanzipation der sprachlaute […] vollzogen.“[34]

31 Rühm, Gerhard: zur geschichte und typologie der lautdichtung. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 218.
32 ebd., S. 217f.
33 ebd., S. 232.
34 ebd., S. 230.

Eben diese Emanzipation der Sprachlaute treibt Rühm mit seinen spontanen Lautgedichten, aber auch mit seinen zahlreichen Reduktionsverfahren auf die Spitze.
Der Text *monolog* besteht aus mehr Anweisungen als Lautinhalten. Die Anweisungen sind dem Zuhörenden jedoch unbekannt und erschließen sich lediglich durch den Vortrag, der sie hörbar machen muss. Daher werden derartige Texte von Rühm auch als „hörtexte“[35] bezeichnet. Mit einem einzigen Laut „m“ muss auf acht Seiten ein Spannungsaufbau erzeugt werden, der im Laut „a“ kulminiert. Im Gegensatz zu seinen Lautgedichten, für die Rühm oft nur kurze Interpretationsangaben macht[36], schreibt er in *monolog* beinahe mahlerhaft romantische Anweisungen vor. Der Vortrag enthält eine ganze Palette an Interpretationsmöglichkeiten:
Diese reicht von größtmöglicher Emotion:
„wie knapp vor dem entfesselnden höhepunkt nehmen die laute den charakter schmerzerfüllten stöhnens an, als müsste man sich unter aufbietung der letzten kräfte qualvoll durch einen erdrückenden engpass zwängen, weil es kein zurück mehr gibt“[37],
über gestische Angaben:
„auf etwas hinweisend, wie ‚da-!‘“[38],
bis hin zu Flüstereffekten, crescendo, glissando usw.
Hierin gleicht *monolog* einem virtuosen Solostück für Stimme der Neuen Musik.[39]
Rühms Ursprünge als Musiker kommen zum Ausdruck. Als Sohn eines Philharmonikers geboren, studierte er später in seiner Geburtsstadt Wien Klavier und Komposition an der Akademie für Musik und darstellende Kunst. Zusätzlich nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Joseph Matthias Hauer, einem Mitbegründer der Zwölftonmusik.

35 vgl.: Rühm, Gerhard: Sprechkonzert. Programmheft vom 23. März 2004. Wien: Akademietheater 2004.
36 vgl.: Kapitel: 3 gebet und lautgedicht
37 Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 148.
38 ebd., S. 148.
39 vgl. dazu: Cathy Berberian

Rühm sagt über dessen Art zu komponieren: „An ihm faszinierte mich, wie sich die Musik von seinem Konzept ausgehend fast von selbst entwickelte, wobei paradoxerweise eine ausgesprochen meditative Musik entstand.“[40]
Auch bei Rühm kann man interessanterweise beobachten (besonders an den konstellationen und ideogrammen),

„wie das sparsame, syntaktisch unverbunden nebeneinanderstehende und nur in bestimmten Arrangements auf der Seite platzierte Sprach- bzw. Wortmaterial sich paradoxerweise sehr weiten und vielfältigen Assoziationen öffnet und gerade in seiner Verwandtschaft zur Minimal Art starke Bedeutung und Deutungsmöglichkeiten freigibt; es ergibt sich eine besondere Spannung von kleinteiliger Konkretion und – bisweilen geradezu mystischer – Allgemeinheit und meditativer Unbestimmtheit, die gar nicht so leicht zu analysieren ist.“[41]

40 Schwar, Stefan: „Hören und hörbar machen“. Einige Bemerkungen zu Bedeutung und Funktion der Musik bei Gerhard Rühm. – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 24.
41 Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000, S. 225.

5 dokumentarische sonette

Die *dokumentarischen sonette* entstanden zwischen 21. Juli und 3. August 1969. Beruhend auf aktuellen Zeitungsmeldungen[42] orientieren sie sich am Gerüst des klassischen Sonetts. Da die Presseberichte natürlicherweise nicht in Sonettform verfasst sind und Rühm am Wortlaut nichts verändern wollte, entsteht die Form durch Wiederholung von Vor- bzw. Endsilben. Statt der sich reimen sollenden Wörter wird einfach das jeweilige Wort wiederholt, was einen zusätzlichen Irritationsfaktor schafft. Die Texte werden in striktem Tempo (Metronom 120) vorgetragen, was Rühm als weitere Ironie der ohnehin bereits entstandenen Diskrepanz zwischen der Inhaltserwartung an die historische Form und der trockenen Zeitungssprache begreift.[43]

Insofern verschmelzen die *dokumentarischen sonette* zu einem selbstreflexiven Konstrukt, das jedoch genauso wie der Journalismus der „Durchschnittsdebilen"[44] in einem System gefangen zu sein scheint. Der poetisierte und zersetzte Text vermag keine zusätzliche Information zu liefern, er kann nur verfremden. Der Versuch, die Dynamik des Journalismus, der täglich in seiner unnachahmlichen Mixtur aus Schweinereien, Voyeurismus und Alltagswahnsinn erscheint, aufzubrechen, bleibt ein Versuch und kann nur ein Bewusstsein für die Problematik schaffen. Im Gegensatz zu seinem Literatenkollegen Christian Ide Hintze, der durch seine Zettel die Welt verändern wollte[45], erhob Rühm nicht den Anspruch, avantgardistische Theorien in literarische Praxis umzusetzen.

42 vgl. Kapitel: 1 schwellenchronik der jahrtausendwende mit randglossen einer angelologie
43 vgl.: ebd., S. 164.
44 vgl.: „die meisten autoren tummeln sich wie früh gealterte kinder in ihrer heilen erzählwelt, in ihrer sicht der dinge bestärkt vom verständnissinnigen lob des durchschnittsdebilen."
Rühm, Gerhard: antworten. aus einem interview. volker hage – gerhard rühm im mai 1973. – in: Ders.: Text – Bild – Musik. Ein Schau- und Lesebuch. Wien: Freibord 1984, S. 26.
45 vgl.: Im Gespräch: Christian Ide Hintze. Da Capo: Tonspuren. Ö1, 16.2.2012, 16:36

Die Verfremdung [der bestehenden Literaturformen] geschah bei den jungen Autoren der Wiener Gruppe und auch bei Rühm gar nicht so sehr theoriegeleitet, sondern vor allem in der neugierigen Offenheit gegenüber allen neuen Effekten, in der Hoffnung auf eine neue Schönheit und vor allem im [!] Abscheu gegen die konventionelle Absehbarkeit von Sätzen.[46]

In meiner Auswahl habe ich mich unter anderem für den *publikumsjubel um die meistersinger* entschieden, zum einen, weil es ein Text mit musikalischem Inhalt ist, und zum anderen, weil er den (auch von Rühm selbst so empfundenen) großartigen Witz *byebyereuth* hervorbringt.

46 ebd., S. 226.

6 sprechduette nach deutschen volksliedern

in den sprechduetten werden die melodietöne nach der solmisationsmethode in sprachsilben übersetzt (do steht für den grundton, re, mi, fa, sol, la, si für die übrigen töne der diatonischen durtonleiter). dabei überlagern sich jeweils verschiedene vokale, werden also simultan gesprochen. in die freibleibenden, beziehungsweise freigewordenen felder des metrischen kontinuums wurde nun – von lied zu lied alternierend, einmal von beginn an, einmal zum schluss hin – der dazugehörige text eingefügt (texte, für die die leerstellen nicht reichen, brechen dann einfach ab).[47]

Die Sprechduette sind also sprachlich „vertonte“[48] Lieder, die sowohl zwei- als auch vierstimmig existieren und durch die Mehrstimmigkeit sowie die dynamischen Unterschiede (Solmisationssilben werden lauter und neutral – akkordgleich gesprochen, der Text wird leise, aber „sinngemäß“[49] gelesen) entsteht eine zusätzliche, polyphone Ebene.

47 Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 277.
48 ebd., S. 277.
49 ebd., S. 278.

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

7 tänze

Ähnlich wie in den *sprechduetten nach deutschen volksliedern* übersetzt Rühm hier Tanzschritte und -rhythmen in Sprache, versprachlicht also verschiedene Tänze, was auch wiederum im Zusammenspiel von erster und zweiter Stimme seinen besonderen Reiz entfaltet, wenn der Tanz von zwei Menschen, von zwei Stimmen gesprochen und somit hörbar gemacht wird.

Stefanie Alexandra Prenn ©2012

8 wiener lautgedichte

„wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichtum (besonders im wienerischen)“[50], schrieb Gerhard Rühm 1956 als *nachwort* zu einem Heftchen, das sich der neuen Dialektdichtung widmete. 1954 hatte H.C. Artmann erste Dialektgedichte geschrieben, die Rühm zu eigener, reger Produktion anregten. Geradeeben der lautliche Reichtum des Dialekts interessierte den aus der Musik kommenden Rühm besonders.

„Mit den lautlichen Eigentümlichkeiten des Dialekts wurde gespielt, Klangbild und Tonfall aufgegriffen, das phonetische Material bearbeitet, isoliert, verfremdet und dabei auf Emotionales hin untersucht.“[51] Aus jenen emotionalen Komponenten des Dialekts schuf Gerhard Rühm schließlich eine neue Form der Lautdichtung, die sogenannten „lautgedichte im wiener dialektton“[52] oder einfach *wiener lautgedichte.* Rühm versucht hier, „reine lautgedichte zu machen, die [...] etwas von der teils raunzig gedehnten, teils aggressiv polternden ausdrucksweise des wieners vermittelt.“[53] Im Gegensatz zu den etwas spröderen *lautgedichten* sind die *wiener lautgedichte* äußerst unterhaltsam und gehören zu den erfolgreichsten Werken der Wiener Gruppe. In diesem Kontext entstand auch eine Zusammenarbeit mit Helmut Qualtinger. Da die Autoren der Wiener Gruppe den Dialekt „als gesprochene Sprache“[54] begriffen, mussten sie

---

50 Rühm, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 20.

51 Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 213.

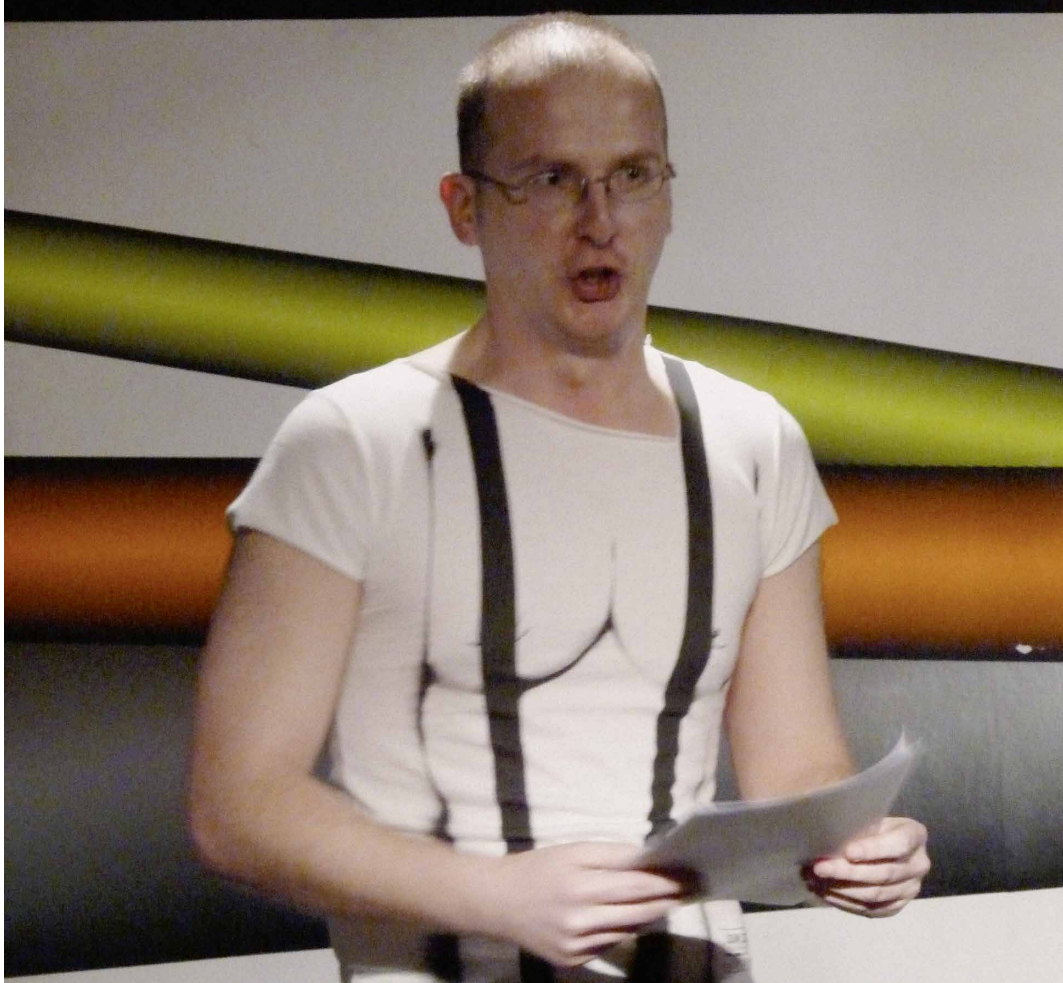
52 Lenz, Michael: Lautpoesie der Reduktion. Wechselseitige Bedingtheiten von Stimme und Schrift in Gerhard Rühm „auditiver poesie“. – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 70.

53 Rühm, Gerhard: zur geschichte und typologie der lautdichtung. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 225.
Detailliert führt Rühm dies in den Vortragserläuterungen zu den wiener lautgedichten aus:
„tonfall des etwas sprachgestörten paradewieners, der zwischen serviler anbiederung und vulgärer agressivität, desperater raunzerei und hysterischem sensationsgetue schwankt.“
Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 42.

54 Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 213.

eine eigene phonetische Schreibweise erfinden, um das richtige Aussprechen ihrer Poesie zu gewährleisten. Diese sollte allerdings mit den gebräuchlichen 26 Buchstaben auskommen, was zu einer sogenannten „vonedischen“[55] Notation führte.

55 Rühm, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 21.



Die Wiener Gruppe

Die Wiener Gruppe hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg als Schriftstellerkonglomerat gebildet und war maßgeblich für die Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der frühen Avantgardebewegungen verantwortlich. Das avantgardistische Kunstschaffen stellte einen massiven Gegensatz zur Hochkultur dar. Aufführungen fanden in Teppichgeschäften, Kaufhäusern und Konditoreien statt.

Es bildeten sich verschiedene künstlerische Gruppen. Nach dem italienischen Vorbild wurde in der Wiener Loos-Bar der „Art Club“ um den Schriftsteller Albert Paris Gütersloh gegründet. Gerhard Rühm, Arnulf Rainer und Maria Lassnig spalteten sich als „Hundsgruppe“ ab, aus der in späterer Folge die Wiener Gruppe als schöpferischster Zusammenschluss verschiedener Künstler hervorgehen sollte. Als ihre Hauptakteure traten Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner, H. C. Artmann und Oswald Wiener in Erscheinung. Sie setzten sich spartenübergreifend mit allen Kunstformen auseinander. Nach einer äußerst produktiven Schaffensperiode trennten sich in den 1960er-Jahren ihre Wege: Achleitner widmete sich wieder verstärkt der Architektur, Wiener distanzierte sich von der Gruppe, Artmann hatte mit der Publikation seiner Dialektgedichte unerwartet großen Erfolg, Bayer brachte sich 1964 um und Rühm archivierte und systematisierte die Geschichte und Rezeption der Wiener Gruppe.

Resümee

Gerade in Österreich setzte sich der Literaturbetrieb nach 1945 ohne größere Selbstreflexion oder einer Auseinandersetzung mit dem Geschehenen fort, wogegen die Avantgarden vehement Position bezogen. Aufgrund des Rückgriffs auf theoretische Grundsätze der avantgardistischen Kunstphilosophie wurden die Avantgardebewegungen nach 1945 oftmals als doktrinär und regressiv[56] bezeichnet.

Die Avantgardebewegungen folgen einer programmatischen Arbeitsweise.[57]

Am Beginn steht eine Theorie, die ein Gerüst für die jeweiligen Werke bildet. Mit einem selbstreflexiven Impetus analysiert die Avantgarde anschließend ihre eigenen Werke und beweist somit triumphierend ihre anfänglich aufgestellte Theorie. Raoul Hausmann, Dada-Protagonist der 1920er-Jahre, schreibt dazu als Reaktion auf einen Brief Ernst Jandls: „Aber niemand ist Prophet in seinem Vaterlande. Sorry, sir.“[58]

Im Zuge meiner Recherche und auch im vorliegenden Projekt fiel mir schnell auf, dass die meisten Analysen des „opus rühm“ von Rühm selbst stammen. Wenn aber Egon Schiele sich selbst als Luther und seinen Vater als Gott malt, Schlingensief sich ans Kreuz nageln lässt, Wagner sich ein bis in alle Ewigkeit bespieltes Mausoleum bauen lässt, stellt sich die Frage: Sind alle Künstler egomanisch oder ist Egomanie sogar Voraussetzung für Qualität? Gibt es eine Grenze der Selbstbezogenheit oder der Selbstreflexion? Was immer man auch vom *circulus vitiosus* der Avantgarde halten mag, Gerhard Rühm ist ein Entertainer, sowohl als Schöpfer seiner Kunst als auch

56 vgl.: Enzensberger, Hans Magnus: Aporien der Avantgarde. – in: Ders.: Einzelheiten II. Poesie und Politik. 7. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 50-80.

57 Dies nahm mitunter skurrile Ausmaße an.
Vgl.: Tristan Tzera: „Nehmen Sie eine Zeitung, nehmen Sie eine Schere. Wählen Sie in der Zeitung einen Artikel aus, der die Länge hat, die Sie Ihrem Gedicht geben wollen. Schneiden Sie den Artikel aus und stecken Sie die Worte in eine Tüte. Schütteln sie sachte. Ziehen Sie darauf die Zettel einen nach dem anderen heraus und ordnen Sie sie nach der Reihenfolge. Kopieren Sie gewissenhaft. Das Gedicht wird Ihnen gleichen. Und Sie stehen als Schriftsteller von unübertreffbarer Originalität und bezaubernder Sensibilität da, wenn auch vom großen Publikum unverstanden.“
[zit. n. Riha, Karl: Experimente in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde. – in: Wischer, Erika [Hg.]: Propyläen. Geschichte der Literatur Bd. 6. Die Moderne Welt 1914 bis heute. Berlin: Propyläen 1982, S. 447.]

58 zit. nach: Günther, Bernhard: Zwischen den Künsten. Und dem ganzen Rest. Zur Musik von Gerhard Rühm. S. 221.

als Ausführender. Es ist stets die Neugierde, die ihn scheinbar unerschöpflich antreibt, und eine Aufgeschlossenheit gegenüber allem Neuen, vor dem Hintergrund eines sehr fundierten Wissens. Vielleicht ist es diese kindliche Neugierde und die Unersättlichkeit der Schaffensfreude, welche die vielen Facetten des Rühm’schen Werks zutage bringt. Oswald Wieners Satz „[...] die starke und nach außen dezidiert vertretene reduktionistische Tendenz [unterlag der] unleugbare[n] Tatsache, daß [!] die Erlebnisse, aber auch manche Kunstwerke eine enorme Wirkung hatten, die der Analyse unzugänglich schien“[59] trifft besonders auf Gerhard Rühm zu.

59 Wiener, Oswald: Bemerkungen zu einigen Tendenzen der Wiener Gruppe. – in: Wolfgang Fetz / Gerald Matt [Hgg.]: Die Wiener Gruppe. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Wien. Wien 1998, S. 23.

Bibliographie

Primärliteratur

Drews, Jörg [Hg.]: Gerhard Rühm. um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa. Stuttgart: Reclam 2000.

Rühm, Gerhard: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

Rühm, Gerhard: Schwellenchronik der Jahrtausendwende mit Randglossen zur Angelologie. Graz/Wien: Droschl 2001.

Rühm, Gerhard: Sprechkonzert. Programmheft vom 23. März 2004. Wien: Akademietheater 2004.

Sekundärliteratur

Abels, Norbert / Quitt, Roland [Hgg.]: Kunstfestspiele Herrenhausen. Geometrie der Liebe. Programmheft. Hannover 2012.

Brandstätter, Ursula: Grundlagen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. – in: Scher, Steven Paul [Hg.]: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 28-39.

Dürr, Walther: Sprache und Musik. Geschichte – Gattungen – Analysemodelle. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1994.

Enzensberger, Hans Magnus: Aporien der Avantgarde. – in: Ders.: Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 50-80.

Greber, Erika: Textile Texte, poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002.

Günther, Bernhard: Zwischen den Künsten. Und dem ganzen Rest. Zur Musik von Gerhard Rühm. – in: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl 2003, S. 211-230.

Janke, Pia: Lautdichtung und Sprachmusik. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 205-216.

Kastberger, Klaus: Wien 50/60. Eine Art einzige Avantgarde. – in: Thomas Eder / Klaus Kastberger [Hgg.]: Schluss mit dem Abendland. Wien: Zsolnay 2000, S. 5-26.

Lenz, Michael: Lautpoesie der Reduktion. Wechselseitige Bedingtheiten von Stimme und Schrift in Gerhard Rühm „auditiver poesie". – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 37-84.

Pechmann, Paul: Überschreiten und da sein. – in: Melzer, Gerhard / Pechmann, Paul: Sprachmusik. Grenzgänge der Literatur. Wien: Sonderzahl 2003, S. 233-259.

Riha, Karl: Experimente in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde. – in: Wischer, Erika [Hg.]: Propyläen. Geschichte der Literatur Bd. 6. Die Moderne Welt 1914 bis heute. Berlin: Propyläen 1982, S. 440-463.

Rühm, Gerhard: antworten. aus einem interview. volker hage – gerhard rühm im mai 1973. – in: Ders.: Text – Bild – Musik. Ein Schau- und Lesebuch. Wien: Freibord 1984, S. 25-36.

Rühm, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Rühm, Gerhard: zur geschichte und typologie der lautdichtung. – in: Hartmut Krones [Hg.]: Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001, S. 217-236.

Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. – in: Ders. [Hg.]: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 9-25.

Schnelle, Helmut: Die Natur der Sprache. Die Dynamik der Prozesse des Sprechens und Verstehens. Berlin/New York: de Gruyter 1996.

Schuh, Franz: Das Material der Sprache. – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 11-17.

Schwar, Stefan: „Hören und hörbar machen". Einige Bemerkungen zu Bedeutung und Funktion der Musik bei Gerhard Rühm. – in: Kurt Bartsch / Stefan Schwar [Hgg.]: Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl 1999, S. 21-36.

Weibel, Peter [Hg.]: Die Wiener Gruppe. Ausstellungskatalog Biennale. Wien: Springer 1997.

Wiener, Oswald: Bemerkungen zu einigen Tendenzen der Wiener Gruppe. – in: Wolfgang Fetz / Gerald Matt [Hgg.]: Die Wiener Gruppe. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Wien. Wien 1998, S. 20-29.

Rundfunk

Im Gespräch: Christian Ide Hintze. Da Capo: Tonspuren. Ö1, 16. 2. 2012, 16.00-16.40.