

## Zu den Sprechduetten

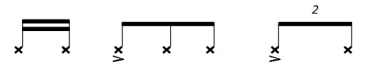
Xaver Römer

Wir verstehen uns selbst nicht.

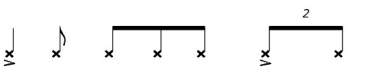
Kaum ist der Satz gelesen, kommen die ersten Gedanken, die ersten Erwartungen auch. Was folgt ihm? Vielleicht kennt man ihn schon, kennt die gängigen Entwicklungen seines Gedankens, ist denen gegenüber aufgeschlossen oder abgeneigt. Der Satz hinterläßt einen Geschmack, auch, weil er auf einen schon bestehenden trifft.

Der Satz hat Rhythmus.

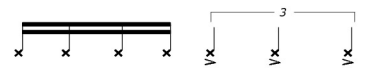
Wahrscheinlich hat man ihn so gelesen:



oder so:



oder gar so (sehr dramatisch):



Darüberhinaus hat der Satz (als gesprochen) einen Tonhöhenverlauf und eine Klangfarbe.

Diese prosodischen Faktoren (Tonhöhe, Rhythmus, Klangfarbe) bestimmen den Sinn des Satzes in ähnlicher Weise, wie ihn die Organisation von Wörtern – und damit Vorstellungen – durch seine Syntax und die Einbettung in einen Kontext bestimmt.

Das erste unserer Sprechduette entstand am Wannseestrand, und es entstand auf dem Papier. Vielleicht improvisierten wir zuvor ein wenig – das wissen wir gar nicht mehr –, aber wir dachten bestimmt nicht ernsthaft daran, ein Duett improvisatorisch vollständig zu entwickeln, denn schon nach wenigen Worten wird die unüberschaubare und auch kaum erinnerbare Komplexität des Vorgangs deutlich. Wir gingen gleich zur Notation über, wodurch wir uns unmittelbar zwischen Äußerung und Aufschreibesystem hin und her bewegten. (Mittlerweile gibt es improvisatorische Elemente, rudimentär noch, und ihr Konzept steht auf anderen Blättern.)

Sprechduette sind der Kristallisationspunkt für Phänomene, um deren Existenz man zwar weiß, die jetzt aber unausweichlich werden, da sie auf irgendeine Form der Bearbeitung drängen. Intonation, Klangfarbe, und vor allem der Rhythmus sind *die* zu arrangierenden Elemente bei gesetzter Zweistimmigkeit und rücken als solche besonders in den Vordergrund; Dichtung notiert sie gewöhnlich nicht, da sie einen anderen Fokus setzt, im Vortrag und im Lesen werden sie in ihr aber genauso wirksam. Duette hingegen ‚sind‘ erst im Vortrag, erst auf der Bühne sind sie in ihrem Element, auf dem Papier stehen sie als Konzept. Aber das Konzept zeigt einen Teil des Denkens über sie.

\*

Macht man es miteinander, ist einiges denkbar: untereinander, durcheinander, übereinander, gegeneinander, nebeneinander, für einander, aneinander, ... bestimmt findet sich noch das ein oder andere Präfix mehr. Man kann es auch schneller oder langsamer, lauter oder leiser miteinander machen.

Wem soll der Hörer dabei folgen? Kann er beiden folgen? Ergibt sich ein dialogisches Ping-Pong? Oder ein Gnip-Gnop? Oder ein KrautWieRübenUndImFeldBlühtDieSacherTorte?

Wir folgen einander. Wir sehen Folgen, sehen die Folgen, verfolgen sie, sehen Abfolgen, usw..

Wir folgen Reihen und reihen Folgen. Eine mathematische Reihe ist dann eine Reihe, wenn sie als Summe einer Folge beschrieben werden kann. Die Reihenfolge der Gedanken eines Textes ...

Verfolgungsjagden im Film zeigen uns etwas: Schau da und da und da, und dann und dann und dann; dies und das zu der und der Zeit. Der Mensch denkt und der Film lenkt. Oder: Der Film lenkt und der Mensch folgt.

Laut Stephen Malloch folgt die frühkindliche Perzeption sprachlicher und körperlicher Gesten der Mutter einer Rhythmik, die bei Störungen zu einem Unbehagen des Kindes führen. Rhythmen erzeugen Erwartungen über Folgendes und unabgestimmte, asynchrone Rhythmen verhindern die basalsten Formen geglückter Kommunikation. Die Sensibilität von Kleinkindern ist bereits gut entwickelt: „Infants, at between two to five days old, can discriminate languages not spoken in their home on the basis of rhythm alone (Nazzi and Ramus, 2003).“ Mangels Erfahrung und Experimentierfeld können wir das leider nicht überprüfen. Laut Marcel Beyer entstammt das Wort „Dichten“ dem lateinischen *dictare*, dem Wort, dem sich auch der Diktator verdankt, was wir ebenfalls ungeprüft glauben. Folgen wir Malloch und Beyer, so gehört wechselseitiges Leiten und Folgen zum einen zur Grundkonstitution des Menschen, und desweiteren sind Dichtungen Diktate, denen zu folgen ist. In der Dichtung und auf der Bühne sind die Rollen klar verteilt. Das Interpassive Theater René Polleschs ist die Trauer über diesen Umstand.

In den Sprechduetten werden sich die Hörer immer wieder fragen, wem sie folgen sollen, werden sich immer wieder entscheiden müssen, werden nie gewiß sein, daß, auch wenn Phasen der Einstimmigkeit da sind, nicht kryptische Phasen folgen, unvorhersehbar und abrupt. (Wir glauben ja, daß das wach hält.) Mal werden sie dem Sinn, mal dem Ton, mal der Rhythmik folgen.

Laut Überlieferung war die initiierende Motivation des dadaistisch-bruitistischen Simultangedichtes „L'admiral cherche une maison à louer“ der Gedanke, daß die Vorgänge in der Welt so absurd und unverbunden sind, daß ihnen nicht mehr zu folgen ist, daß sie in keine vernünftige Reihenfolge, kausale Abfolge zu bringen sind. Daher erzeugten Huelsenbeck, Janco und Tzara ein für die Zuhörer nicht mehr zu durchdringendes Chaos. Die menschliche Rezeptionsapparatur kann zwar Gleichzeitigkeiten aufnehmen, sie aber ab einer gewissen Dichte nicht mehr fokussiert verfolgen.

In Dichtung ist die Komplexität des Gezeigten teils ungeheuer, Da und Dann sind schwer zu identifizieren, und für den Rezipienten ist es die Frage, wem oder was er wohin folgen soll. Es gehört zum politischen oder ästhetischen Programm mancher Dichtung, daß der Autor dem Leser die größt mögliche Freiheit einzuräumen sucht (paradigmatisches Bsp.: „Un Coup de Dés“ Stéphane Mallarmes), daß er also gerade nicht will, daß man ihm uneingeschränkt Folge leistet. Er will eben kein Diktator sein, oder wäre lieber ein demokratischer Diktator, oder zumindest ein Diktator, der es nicht so schlimm meint mit seinen Lesern. (Dem Gedanken, daß der Rezipient das Gedicht mache („Der Tod des Autors“, Duchamps Readymades) steht der Gedanke, daß der Dichter Diktator sei, diametral gegenüber.)

Aber der Leser-Hörer-Zuschauer wird folgen und sich entscheiden müssen, für den ein oder anderen und im Zweifelsfalle für sich selbst. In den Sprechduetten wird sehr schnell deutlich, daß Folgen zu organisieren sind, daß das Folgen zu organisieren ist. Inhaltliches Folgen wie auch technische Folgen gehören zu unseren wiederkehrenden Themen.

\*

„Wir verstehen uns selbst nicht“

Wir verstehen uns selbst sehr gut, wenn wir sagen, wir verstünden uns selbst nicht, was ja augenscheinlich ein Widerspruch ist. Wer ist hier dieses „Wir“? Sind es wir, der majestätische Autor, wir, die Autoren, wir, Leser und Verfasser, oder wir alle, also die Menschheit schlechthin? In diesen zwei Sätzen („Wir verstehen uns selbst nicht“, „Wir verstehen uns sehr gut, wenn wir sagen“) ist keines der Worte („wir“, „uns selbst“, „verstehen“), in dem was es meint, mit dem des anderen Satzes identisch, weshalb beide nebeneinander trotz Widerspruch Sinn ergeben können.

Sinn ist ein weites Feld. Sinn ist eine Gemengelage. Sinn setzt sich aus vielerlei Faktoren zusammen: aus den Vorstellungen von den gebrauchten Wörtern und Sätzen, aus der Prosodik, aus dem Kontext. Und nicht nur zerfallen diese Faktoren wiederum in Spektren weiterer, sondern man kann sich auch darin nicht sicher sein, alle Faktoren getroffen, richtig getroffen und beieinander zu haben. Man kann sich nicht mal darin sicher sein, ob Sinn überhaupt in Faktoren zerfällt, oder ob in Faktoren zerlegter Sinn noch der ist, von dem wir ausgingen. (Daher sind wir auch reduktionistischen Modellen gegenüber zurückhaltend – etwa Lautdichtung, die den Lautbestand der Sprache im Hinblick auf „reine“ Bedeutung untersucht.) Eventuell ist mit Wittgenstein Sinn im Sinne von Bedeutung nicht mal die hauptsächliche Sache der Sprache.

Sicher ist jedoch, daß in den Duetten Sprache arrangiert wird und daß es möglich ist, sie in unterschiedlichen Hinsichten zu organisieren, ganz gleich ob diese Hinsichten der Sprache angemessen sind oder nicht. Sprachwerke können z.B. algo-rhythmisch in Reihen geordnet werden, auch wenn Algorithmen keine originäre Eigenschaft von Sprache sind.

\*

Unsere Sprechduette sind Dichtung am Rand zur Musik, aber nur selten überspringen sie die Grenze. Als Macher der Sprechduette können wir ein Phänomen beobachten: Während Musiker nämlich mit der Zeit lernen, ihr Spiel im Kontext der beteiligten Musiker zu hören und so gleichzeitig einen inneren wie äußeren Eindruck ihrer Musik haben, ist uns das in einigen Passagen der Sprechduette schlichtweg unmöglich. Woran das liegt? Am Unterschied von Musik und Sprache wahrscheinlich. Können wir Musik horizontal wie auch vertikal hören und folgen, so scheint die Vertikale in sinnfolgender Sprachwahrnehmung zunächst ausgespart. Merkwürdig ist das, wissen wir doch genau, was der Andere sagt, es ist ja jederzeit nachzulesen; merkwürdig ist es, haben wir es doch aufgeschrieben und auf ein Gesamtes hin konzipiert.

Vertikales Hören in der Musik war nicht seit je gegeben. Zunächst dominierte bis in die Renaissance ein Verfolgen der Einzelstimmen, harmonisches Denken setzte erst später ein und beides gelangte in der „Kunst der Fuge“ in Verquickung zu erster Blüte. Vielleicht läßt dies einen Ausblick auf die Möglichkeiten von Sprachwahrnehmung durch den Menschen zu, auch wenn andererseits viel dagegen spricht. Oben wurde von Rezeptionsapparatur gesprochen, das verweist uns auf einen Mechanismus. Es gab psycholinguistische Experimente zur Verarbeitung von Informationsdichte, die zeigten, daß ab einer gewissen Dichte gleichzeitig gegebene Informationen nicht mehr verarbeitet werden können. Aber es stellt sich die Frage, ob der „Datendurchsatz“ des Menschen einer Naturkonstante folgt oder ob er ein antrainiertes Phänomen darstellt - und ob er mit physikalisch-biologischen Modellen/Methoden/Experimenten überhaupt so ohne weiteres meßbar ist. Es stellt sich weiterhin die Frage, ob nicht das vertikale Element der Sprache in ihren Assoziationen/Konnotationen gefunden werden kann, ob es nicht dies ist, was man die Harmonie der Sprache nennen könnte.

\*

In der Reaktion auf unsere Duette sind die Worte „dadaistisch“ und „surrealistisch“ schnell bei der Hand. Deren Sinn ist aber mittlerweile verwässert zu „sympathischer Nonsens“ und „Phantastik“, während die ursprünglich intendierte Schroffheit in künstlerischer und politischer Hinsicht verloren ging. Trotzdem sind Verwandtschaften ja nicht von der Hand zu weisen, vor allem im Hinblick auf künstlerische Techniken. Mit den Dadaisten (dieser Ansammlung von Schwitters, Ball, Duchamp, Tzara etc., die kaum unter einen Hut zu bringen sind, außer eben „Dada“ meint nicht mehr als eine Lilienmilchseife.) und anderen, zeitgleich arbeitenden Künstlern (Heartfield, Grosz, Dos Passos, Döblin, Marinetti, Eisenstein u.a.) wurde der Begriff der Montage dominantes Beschreibungsmerkmal einer Vielzahl von Arbeiten. Da auch wir zum Begriff der Montage griffen wie am Wannseestrand zum Blatt Papier, folgt eine kurze Beschreibung unserer Vorstellungen, die wir mit dem Begriff verbinden.

## zur Montage – geraffte Darstellung eines Aspektes unserer Duette

Wer an Montagen in Kunst, Literatur und Film denkt, sieht wahrscheinlich unmittelbar berühmte Beispiele vor sich. Collagen<sup>1</sup> von Kurt Schwitters, James Joyce's „Ulysses“, Alfred Döblins „Berlin, Alexanderplatz“, Fotografien von John Heartfield, Filme von Sergej Eisenstein, René Clair, Walter Ruttmann u.d.m.. Wer an Montage denkt, denkt wahrscheinlich an klassische Avantgarde, an politische wie philosophische Konnotationen, denkt an Wörter wie „Material“ und „Produkt“, an industrielle Produktion und Arbeiter in Blaumännern. Obige Beispiele bezeichnen die Spitze des Eisbergs im beginnenden 20ten Jahrhundert, zeitgleich reflektierten Ernst Bloch, Walter Benjamin, Sergej Eisenstein, Berthold Brecht u.a. Montage als Schlüsselbegriff ihrer und fremder Produktion, in der Folgezeit zeigt sich der Begriff in immer weiteren Zusammenhängen, etwa in der Werbung.

Aufgrund des immensen Reichtums an Verwendungen des Montagebegriffs seitens der Künstler kann es als (schiere) Unmöglichkeit erachtet werden, diese auf einen eindeutigen Nenner zu bringen, der es erlauben würde, eine Definition des Begriffes der Montage zu entwickeln<sup>2</sup>. Als ein Beispiel sei hier auf den Regisseur Dsiga Vertov („Der Mann mit der Kamera“, 1929) verwiesen, der sämtliche Prozesse seiner Filmproduktion als Montage bezeichnete. So auch bereits die der eigentlichen Filmproduktion vorangehende „Beobachtungs-Orientierung des unbewaffneten Auges [Sehen ohne Kamera] an jedem Ort, zu jeder Zeit“, wodurch die Frage entsteht, was nicht durch Montage berührt wird.

Die Problematik liegt in der Fülle der Betrachtungsweisen, die der Begriff mit sich bringt, bzw. die wir gewohnt sind, ihm beizulegen: Betrachten wir das Objekt selbst oder seine Herstellung oder die Rezeption oder die Äußerungen der Künstler oder den Vorgang des Montierens schlechthin? Mit letzterem ließe sich der Montagecharakter der Dinge ins Äußerste treiben<sup>3</sup>.

Statt sich also mit einer Definition abzumühen, deren Ertrag über eine Klassifikation hinaus sowieso fragwürdig wäre, kann der Montagebegriff zum Anlaß für Fragestellungen genommen werden:

---

<sup>1</sup>Collage wird hier synonym zur Montage verwendet, auch wenn es Bestrebungen in den Wissenschaften gab, die Begriffe von einander abzugrenzen

<sup>2</sup>Es gibt Definitionen des Begriffes, die durchaus praktikabel sind, solange wir den Bedeutungen ihrer Wörter nicht weiter nachfragen und sie gewohnheitsmäßig als gegeben hinnehmen. So überschreibt Hanno Möbius in seinem umfangreichen Buch „Montage und Collage“ unter der Kapitelüberschrift „Das Grundmuster der Montage“ einen Unterabschnitt mit „Fremdmaterial als konstitutives Merkmal“. „Fremdmaterial“, „Fertigteile“, „zusammensetzen“, „demonstrativ“ versus „integrierend“, die sich so oder sinnverwandt immer wieder finden lassen, bilden den begrifflichen Fundus der Definitionen von Montage. Betrachten wir allerdings etwa die Fremdmaterialien, wird fraglich, was wir als fremd oder vorgefertigt ansetzen.

<sup>3</sup>Ist die Analyse die Kunst der Zergliederung, so könnte man jedes analysierbare Etwas montiert und also Montage nennen. Daher macht der Montagebegriff dann dort Halt, wo auch die Analyse endet. Das ist weit hin.

- Wann erkennen wir Einheiten, wann Disparates?
- Wie bestimmt der Fokus die Einheit?<sup>4</sup>
- Wenn der Begriff<sup>5</sup> der Montage auf die bewußte<sup>6</sup> Organisation von Material verweist<sup>7</sup>, welcher Sinn wird dann montiert<sup>8</sup>, wie wird er rezipiert und welche Didaktik<sup>9</sup><sup>10</sup><sup>11</sup> wird verfolgt?

Der erste Punkt fragt nach einem Umschlag der Wahrnehmung, der vielleicht nicht in einer allgemeinen Regel formulierbar, der aber immer wieder am Einzelnen zeigbar ist. So besteht etwa eine Technik unserer Duette darin, durch einfache Wiederholung auf die Vorstellungen hinzuweisen, die das Wort konnotieren – zumindest ist dies unsere Vorstellung davon, wie es rezipiert werden könnte – wodurch sich die Einheit des Wortes in ihrer zusammengesetzten Bedeutung zeigt.

Probeweise bezeichnen wir dieses Vorgehen als „gewendete Montage“: Entscheidend ist der Fokus auf den zusammengesetzten Charakter des Ausgangsmaterials, der Worte, Sätze und Vorstellungen<sup>12</sup>, nicht der montierte Charakter eines unserer Duette.

---

<sup>4</sup>Und dies knüpft natürlich an Ludwig Wittgensteins Frage „Was meinst du mit >zusammengesetzt<?“ an. Anhand seines berühmten Besenbeispiels (Besen = Stiel + Bürste?) zeigt sich eventuell die Sinnlosigkeit eines Sprechens von „montieren schlechthin“, da der Sinn eines Etwas (Besen) nicht dem Sinn seiner analysierten Form entspricht (Stiel + Bürste). Vgl. Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen §47 und §60 ff. (Damit ist der Halt, von dem FN3 spricht, doch nicht so weit hin, bzw. verläuft nicht gemäß eines unendlichen Regresses, sondern biegt vorher ab.)

<sup>5</sup>Wenn „Begriff“ nach Deleuze und Guattari das bezeichnet, was von einem Problem willens geschaffen wurde, so ist „Montage“ in dem Sinne kein Begriff, sondern schafft selbst Probleme. (Wir verweisen hier auf mindestens zwanzig nötige, aber leider fehlende Fußnoten.)

<sup>6</sup>Eigentlich sollte man ja für jedes Werk annehmen, daß es bewußt organisiert ist. Der Montagebegriff stellt es aber nochmals gesondert heraus. Außerdem gibt es verschiedene Ebenen, die ins Bewußtsein treten können: Liegt in einem Roman wie „Der Besen im System“ von David Foster Wallace der Fokus auf der Handlung, die im Abgleich mit nicht-fiktionalem Alltag surreal und brüchig erscheint, während die Sprache, auch wenn sie sehr bewußt gestrickt ist, als Träger dieser Bedeutung in den Hintergrund rückt, so findet man sich in den Romanen Elfriede Jelineks (z.B. „Lust“) eher auf Sprache und ihr zu-Werke-gehen selbst verwiesen.

<sup>7</sup>Es ließe sich beispielsweise vermuten, daß die Bezeichnung Montage schon ausreicht, das Werk in einen Kontext zu versetzen, der die Rezeption wesentlich mitbestimmt, ganz gleich wie stark die Verwandtschaft des Werkes zur Tradition der Montage auch sein mag.

<sup>8</sup>Etwas an dem künstlerischen Montagbegriff unterscheidet sich jedoch laut gegebenem Begriffsfundus der Definitionen in FN2 vom allgemeineren Begriff der Zusammensetzung: die Montage weist auf die Wahrnehmung eines Bruches, auf unterschiedliche, inkommensurable Einheiten. Aber ist Inkommensurabilität nicht eine Frage der Ebene, die sich auf der nächst höheren wieder auflöst? Etwa im Klischee oberflächlicher Betrachtung zeitgenössischer Werke: „Ach ja, das ist moderne Kunst“. Auf anderer Ebene, vielleicht besser: In einem anderen Fokus runden sich die Brüche im Einzelnen wieder zu einem Gesamtbild. (So auch bei Gattungsbegriffen gegenüber Einzeldingen.)

<sup>9</sup>Didaktik hier in einem sehr allgemeinen Sinne: Sobald von einer Zielsetzung des Autors/Künstlers auszugehen ist, tritt er auch in ein didaktisches Verhältnis sowohl zu sich als auch zu den Rezipienten.

<sup>10</sup>Und nachfolgend ist nach der schlecht beleumundeten Didaktik zu fragen: Wann kippt der Spielraum der Interpretation des Werkes aus einer offenen Beschreibung in die geschlossene einer eindeutigen Mitteilung, die uns der Autor geben will? Oder: Was unterscheidet in dieser Hinsicht Georg Büchners „Woyzeck“ von Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“?

<sup>11</sup>Wir können beobachten, wie die Rezeption unserer Duette mit „politischem“ Inhalt schwankt. Gerade die schlecht beleumundete Didaktik, die sie in den Ohren mancher Zuschauer zu besitzen scheinen, bricht ihnen in ihren Augen das Genick. Dabei wird, je nach Ort, Publikum und Atmosphäre, unterschiedlich interpretiert: Mal vermutet man eindeutige Aussagen unsererseits, mal eher eine sachlich-nüchterne Haltung, die in merkwürdiger Verbindung zum inszenierten Sprechen steht, mal eine kaschierte Handlungslosigkeit, mal reine Analytik.

<sup>12</sup>Die Vorstellung von Vorstellungen ist weitläufig: Es gibt deutliche wie undeutliche, reiche wie arme, berechnete und unberechnete usw. . Das ist uns noch ein weites Feld.