

POETISCHE PERFORMANCE: SCHRIFT UND STIMME

VON SABINE HÄNSGEN

Dmitrij Aleksandrovič Prigov gehörte zu einer literarischen und künstlerischen Gegenöffentlichkeit, die sich in der nachstalinistischen Sowjetunion jenseits des staatlichen Kulturbetriebs formierte und eigene ästhetische Existenzformen herausbildete. Der sogenannte Samizdat umfasste nicht nur fertige, vollendete Kunstwerke, sondern auch den Prozess ihrer Herstellung, Aufführung und Diskussion. Literarische Texte, die nicht von der Zensur genehmigt waren, zirkulierten in handschriftlichen und maschinenschriftlichen Kopien; das Schreibmaschinentyposkript war ein zentrales Produktions- und Distributionsmedium des Samizdat. Neben der Typoskriptliteratur kam in der inoffiziellen Kulturszene dem mündlichen Vortrag von Gedichten vor einem intimen Publikum aus Freunden – anderen Dichtern, Künstlern, Theoretikern und Kritikern – eine besondere Bedeutung zu. Das Wechselverhältnis von Schrift und Stimme in der poetischen Performance Dmitrij Aleksandrovič Prigovs soll im Folgenden unter medientheoretischen Aspekten betrachtet werden. Die Schreibpraxis des Samizdat hat im Zusammenhang verschiedener Ausstellungsprojekte bereits größere Aufmerksamkeit gefunden¹, eher vernachlässigt wurde bisher die Auseinandersetzung mit der mündlichen Aufführung von Poesie, mit der Dichterlesung und der oralen Performance.

Der Tod eines der führenden Repräsentanten der Moskauer inoffiziellen Kulturszene wirft die Frage nach der Tradierung der besonderen medialen und performativen Existenzformen von Literatur und Kunst im Samizdat auf, die eine Speicherung, Aufbewahrung und Sammlung von Schriftstücken, Ton- und Videodokumenten jenseits der Gutenbergschen Form des Buchs zur Voraussetzung hat.

1 Vgl. u.a. Hirt, Günter/Wonders, Sascha (Hg.): Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit einer Multimedia CD. Bremen 1998.

Der Buchdruck kann bis heute als dominierendes Medium der kulturellen Überlieferung gelten, das ein Überdauern von Texten über die Zeiten gewährleistet und das Studium dieser Texte, immer neue Auslegungen und Interpretationen durch die nachfolgenden Generationen ermöglicht. Der flüchtige Charakter der Stimme führt zu einer Verunsicherung dieser Form der Traditionsbildung, denn das stimmliche Ereignis bedeutet (noch vor allem metaphysischen Präsenzverdacht) ebenso wie die Performance vor allem eine *ephemere* Präsenz, kündigt das Verklingen, das Vergehen – die Abwesenheit immer schon an. Dies ist besonders schmerzhaft zu spüren, wenn wir die Stimme eines Toten hören, den wir zu Lebzeiten gut kannten.

I.

In den 1920er Jahren entstanden im Kontext von russischer Avantgarde und Formalismus wegweisende Forschungen zum mündlichen Gedichtvortrag. Für mich ist dabei interessant, wie das Verhältnis von Schriftbild und mündlichem Vortrag gefasst wird. Haben wir es mit einer Gleichberechtigung beider Existenzformen von Poesie zu tun oder lässt sich eine Dominanz der einen oder anderen Form beobachten?

Boris Ėjchenbaum betrachtete in seinen Untersuchungen zur Versmelodik den mündlichen Vortrag nicht vom traditionellen Standpunkt der Ausdrucksästhetik, d.h. er fragte nicht länger nach dem Ausdruck des Vortragenden im klingenden Wort, sondern vielmehr danach, wie die im Schriftbild zur Erscheinung kommende Textstruktur im Vortrag adäquat wiedergegeben werden könne. Der Prozess des Vorlesens sollte aus seiner Sicht die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf den Text lenken und ihm die Möglichkeit geben, die formalen Eigenschaften des Textes nachzuvollziehen und ästhetisch zu erleben.² Das Verhältnis von Schriftbild und mündlichem Vortrag, das nach Ėjchenbaum

2 Ėjchenbaum, Boris: „Melodika russkogo liričeskogo sticha“ (1922). In: Ders.: O poëzii. Leningrad 1969, S. 327-511.

durch die Textstruktur bestimmt ist, soll in den folgenden Überlegungen aus verschiedenen Perspektiven – bis hin zum Moskauer Konzeptualismus – diskutiert werden.

Da ich vor allem die Anfänge der Prigovschen Poesieperformance in der intimen Öffentlichkeitssituation der inoffiziellen Kultur analysieren möchte, ist für mich ein zweiter Aspekt bei Boris Ėjchenbaum aufschlussreich, und zwar seine Unterscheidung zwischen einer Bühnendeklamation („*èstradnaja deklamacija*“) und einer Kammerdeklamation („*kamernaja deklamacija*“). Die Bühnendeklamation ist seiner Definition nach darauf ausgerichtet, in einem Theatersaal ein großes Publikum möglichst wirkungsvoll mittels einführender Vergegenwärtigung bestimmter Situationen zu erreichen, die Kammerdeklamation dagegen ist einer Vortragsweise förderlich, bei der Text, wie er auf dem Papier steht, eine entsprechende lautliche Umsetzung findet. Was den Vortrag von Gedichten betrifft, so sprach sich Ėjchenbaum gegen die *ausdrucksvolle* Bühnendeklamation professioneller Schauspieler aus. Seiner Meinung nach sind die Dichter selbst, da sie über keine spezielle Sprechausbildung verfügen, am besten dazu geeignet, ihre Gedichte in Form der Kammerdeklamation vorzutragen. Sein Ideal waren nicht die Meister, sondern die Dilettanten der Deklamation.

Als beispielhaft für die Kammerdeklamation sah Ėjchenbaum die leise, monotone Vortragsweise Aleksandr Bloks an:

Я резко помню впечатление, произведенное на меня декламацией А. Блока на вечере в память В. Комиссаржевской в 1910 году. Блок читал свое стихотворение „На смерть Комиссаржевской“ („Пришла порою полуночи“) – и я впервые не испытывал чувства неловкости, смущения и стыда, которое неизменно вызывали во мне все „выразительные“ декламаторы. Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне подается, а не разыгрывается. Чтец мне помогал, а не мешал, как актер со своими „переживаниями“, – я слышал слова

стихотворения и его движения. [...] Тогда же стал меня беспокоить и сам вопрос о произнесении стихов.³

Ich erinnere mich deutlich des Eindrucks, den Bloks Deklamation beim Gedenkabend für V. Komissarževskaja im Jahr 1910 auf mich gemacht hat. Blok trug sein Gedicht „Auf den Tod der Komissarževskaja“ („Sie kam zur Zeit der Mitternacht“) vor – und ich verspürte zum ersten Mal nicht das Unbehagen und die peinliche Verlegenheit, die alle ‚ausdrucksvollen‘ Leser bei mir hervorgerufen hatten. Blok las dumpf, monoton, gleichsam in einzelnen Wörtern und machte nur am Ende der Verszeile eine Pause. Dadurch aber nahm ich den Text des Gedichts wahr und erlebte ihn so, wie ich es wollte. Ich fühlte, dass das Gedicht mir *dargereicht* und nicht *vorgespielt* wird. Der Vortragende half mir und störte mich nicht, wie ein Schauspieler durch sein „Miterleben“, – ich hörte die Worte des Gedichtes und seine Bewegung. [...] Von da an begann mich die Frage nach dem Gedichtvortrag zu beschäftigen.

Die zurückgenommene Vortragsweise Aleksandr Bloks, die sich durch geringe Variationen in der Intonation auszeichnet, diente ebenfalls als Exemplum für Sergej Bernštejn.⁴ Er beschrieb das besondere Zittern in der Stimme Bloks, durch das der Stimmklang immer wieder unterbrochen und durch geräuschhafte Elemente verdrängt wird, so dass beim Anhören phonographischer Aufzeichnungen seine Stimme häufig nur schwer von den technischen Geräuschen der Apparatur zu unterscheiden ist. Für Bernštejn gehörte Blok zu dem Typ des Dichters, dessen Gedich-

3 Ėjchenbaum, Boris: „O kamernoj deklamaciji“ (1923). In: Ders.: O poëzii. Leningrad 1969, S. 512-541, hier: S. 514. Übersetzung nach: Kursell, Julia: Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 61. Wien 2003, S.206 – bei Julia Kursell vgl. darüber hinaus zu den Forschungen Boris Ėjchenbaums insbesondere folgende Kapitel: „Deklamation“ (S. 206-229), „Hören im Formalismus: Boris Ėjchenbaum“ (S. 233-249) und „Monotone Deklamation“ (S. 250-259).

4 Bernštejn, Sergej: „Golos Bloka“. In: Blokovskij sbornik II. Tartu 1972, S. 454-525. Der 1972 in Tartu veröffentlichte Text war bereits 1921 verfasst worden und lag 1928 zum Druck vor. Die wissenschaftliche Arbeit Bernštejns wurde zu jener Zeit einer kulturpolitischen Kritik unterzogen: Er wurde formalistischer Tendenzen beschuldigt, und seine Arbeit blieb unvollendet. Sein Buch „Golosa poëtov“ ist nie erschienen.

te nicht unbedingt einer klanglichen Realisierung bedürfen. Er ging davon aus, dass die Gedichte Bloks auf dem Papier entstanden, im Prozess des Schreibens, der lediglich von recht abstrakten akustischen Vorstellungen beeinflusst war. Auf der Grundlage dieser Beobachtungen kam Bernštejn in der Auseinandersetzung mit den textzentrierten Forschungen Boris Ėjchenbaums zu der Schlussfolgerung, dass der mündliche Vortrag als eigenständige ästhetische Form zu analysieren sei.

Angeregt durch die deutsche Ohrenphilologie, etwa die Untersuchungen zu Stimmklang, Rhythmus und Melodie der Rede von Eduard Sievers⁵, entwickelte Bernštejn am „Institut für das Lebendige Wort“ (*Institut Živogo Slova*) und später am „Staatlichen Institut für die Geschichte der Künste“ (*Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv*) in Petrograd bzw. Leningrad seine „Theorie der klingenden künstlerischen Rede“ („teorija zvučaščej chudožestvennoj reči“).⁶ Der enge Praxisbezug seiner theoretischen Entwürfe kann heute als Anregung zur Erforschung des Samizdatmilieus dienen, denn die wissenschaftliche Erschließung ist auch hier notwendigerweise mit einer intensiven Dokumentations-tätigkeit zu verbinden. In den 1920er Jahren baute Bernštejn als Grundlage seiner Studien eine Phonotheke auf, die Aufzeichnungen der Deklamationsweise von Dichtern und Schriftstellern, Schauspielern und professionellen Rezitatoren („čtecy“) auf 250 Walzen (davon 60 Kopien) umfasste.⁷

5 Sievers, Eduard: Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg 1912.

6 Vgl. drei grundlegende Arbeiten Sergej Bernštejns aus den 1920er Jahren: „Zvučaščaja chudožestvennaja reč' i ee izučenie“. In: Poëtika I. Leningrad 1926, S. 41-53; „Ėstetičeskie predposylki teorii deklamacij“. In: Poëtika III. Leningrad 1927, S. 25-44; „Stich i deklamacija“. In: Russkaja reč' (novaja serija) I. Leningrad 1927.

7 Brang, Peter: Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Vol. 358 / Sitzungsberichte 1988, S. 11. Peter Brang gibt in seinem Artikel einen ausführlichen Überblick über die russischen Forschungen zum mündlichen Gedichtvortrag. Zu den phonographischen Aufzeichnungen der Stimme Bloks durch Sergej Bernštejn und ihre Restauration in den

Die Autorenlesung wurde von der Ohrenphilologie sehr hoch bewertet, denn sie nahm in ihr die Verlebendigung eines in der Schrift erstarrten Dichtungstexts wahr. Dies veranlasste Bernštejn möglicherweise, phonographische Aufzeichnungen herzustellen und zu archivieren. Zugleich grenzte er sich jedoch auch von den Thesen der Ohrenphilologie ab: Er war beispielsweise nicht der Meinung, dass eine Anweisung zur Aufführung eindeutig in einem Gedichttext eingeschrieben sei, die mündliche Existenzform der Dichtung sah er als gleichberechtigt mit der schriftlichen an. Unabhängig von der gedruckten Textfassung unterzog er deshalb das aufgezeichnete Tonmaterial einer systematischen Analyse, die sich auf Timbregestaltung, Modulation von Einzellauten, Pausengliederung sowie dynamische und temporale Aspekte der Sprache bezog. Er unterschied das Deklamationskunstwerk („deklamacionnoe proizvedenie“) von dem Dichtungskunstwerk („stichotvornoe proizvedenie“) und den deklamatorischen Typ des Dichters („deklamacionnyj tip“), der in seinem Schaffen eine Materialisierung des Lautes anstrebt, von einem nicht-deklamatorischen Typ („nedeklamacionnyj tip“), dessen Gedichte aus visuell-graphischen Vorstellungen hervorgehen.

Nach der Skizzierung historischer Konzepte, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland entwickelt wurden, soll die Aufmerksamkeit nun auf Reflexionen zum Verhältnis von Schrift und Stimme aus der aktuellen medientheoretischen Debatte gelenkt werden. Unter dem Einfluss der Schrifttheorie des philosophischen Dekonstruktivismus stand die Stimme als Ausdruck von Präsenz und Sinn lange Zeit unter Metaphysikverdacht. In seiner *Grammatologie* zielte Jacques Derrida auf eine Emanzipation der Schrift von ihrer Funktion als nachgeordnetem ‚Aufschreibesystem‘ für das gesprochene Wort. Die Stimme betrachtete er

1960er Jahren vgl. Šilov, Lev: „Vnov' zazvučavšij golos Bloka“. In: Ders.: *Golosa, zazvučavšie vnov'.* Zapiski zvukoarhivista – šestidesjatnika. Moskau 2004, S. 139-160. Einem größeren Rezipientenkreis ist ein Teil der phonographischen Aufzeichnungen Bernštejns durch ihre Veröffentlichung auf „Melodija“-Schallplatten zugänglich geworden.



Abb. 1 Audiovisuelle Dokumentation des Werks Prigovs: Die Aufnahmen von Sabine Hänsgen und Georg Witte entstanden 1985 in Prigovs Wohnung in Beljaevo und sind dokumentiert auf der Videokassette Moskau. Moskau (1987).

als eine Verkörperung der von ihm kritisierten Tradition eines Logo- und Phonozentrismus: „Jedenfalls ist die Stimme dem Signifikat am nächsten, ob man es nun sehr genau als (gedachten oder gelebten) Sinn oder etwas weniger genau als Ding bestimmt. Jeder Signifikant, zumal der geschriebene, wäre bloßes Derivat,



Abb. 2

verglichen mit der von der Seele oder dem denkenden Erfassen des Sinns, ja sogar dem Ding selbst untrennbaren Stimme [...]. Unangetastet bleibt somit ihre Herkunft aus jenem Logozentrismus, der zugleich ein Phonozentrismus ist: absolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zu Idealität des Sinns.“⁸

Eine solche theoretische Privilegierung der Schrift wird in den letzten Jahren wiederum von einer neuen, an der Stimme orientierten Forschung in Frage gestellt.⁹ Diese Forschungsrichtung sieht in der dekonstruktivistischen Schrifttheorie eine fortgesetzte Prägung durch die Dominanz des Sehens in der abendländischen Kultur, wobei in der Vorrangstellung des Visuellen wissenschaftsgeschichtlich ein verbindendes Element zwischen

8 Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974, S. 25.

9 Vgl. insbesondere: Kolesch, Doris / Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a.M. 2006.

linguistic turn und *iconic turn* ausgemacht wird. Die kulturwissenschaftliche Renaissance der Stimme und das aufkommende Interesse an akustischen Phänomenen sind hingegen durch eine performative Umorientierung motiviert. Es findet eine Perspektivverschiebung von geschlossenen Werken und fertigen Texten zu den Prozessen von Produktion und Rezeption statt. Im Zentrum stehen Situationen der Aufführung und ihre Wahrnehmung durch die Teilnehmer. Die Stimme erscheint dabei als Schwellenphänomen zwischen Körper und Sprache, Soma und Semantik, *aisthesis* und *logos*.

II.

Vor dem Hintergrund der medientheoretischen Vorüberlegungen möchte ich mich eingehender mit dem Verhältnis von Schrift und Stimme in der poetischen Performance Dmitrij Prigovs befassen. Prigov selbst kennzeichnete sein Schaffen programmatisch als umfassendes ästhetisches Projekt, das sich an der Grenze zwischen verschiedenen Medien, Kunstgattungen, zwischen Hochkultur und Trivialkultur, avantgardistischen und traditionellen Formen entfaltet:

[...] проект, представляющий собой некую временную протяженность, заполненную разнообразными актами и жестами, имеющими значение отметок на траектории проявления художника в культуре во временных пределах, иногда равных жизни. Т.е. проект длиной в жизнь. В этом отношении проект вообще снимает различие между такими радикальными действиями как перформанс, акция и всяческие компьютерные опыты, с одной стороны, и простым традиционным рисованием, писанием рифмованных стихов или живописанием.¹⁰

[...] Das Projekt stellt eine gewisse zeitliche Ausdehnung dar, die mit verschiedenartigen Akten und Gesten angefüllt ist. Diese markieren den

10 Prigov, Dmitrij A.: „Skaži mne, kak ty različaeš' svoich družej, i ja skažu, kto ty“. In: *Meždunarodnaja antologija sonornoj poézii (sostavlenie i obščaja redakcija Dmitrija Bulatova)*. Kaliningrad: Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva. Kaliningradskij filial 2001, S. 318-327, hier: S. 327.

Verlauf der kulturellen Äußerungen des Künstlers innerhalb zeitlicher Grenzen, die zuweilen dem Leben gleichkommen. Das heißt, es handelt sich um ein Projekt von der Dauer eines Lebens. In dieser Hinsicht hebt das Projekt die Unterscheidung zwischen radikalen Handlungen wie Performance, Aktion und allen möglichen Computerexperimenten einerseits und dem elementaren traditionellen Zeichnen, dem Schreiben gereimter Gedichte oder dem Malen andererseits auf.¹¹

Mit einer solchen Betonung des Projekts, des Aktes und der Geste reflektiert Prigov den für die russische Kultur wesentlichen Mythos des Textes. Der schriftliche Text verfügte in Russland bis in die Moderne hinein über einen herausgehobenen kulturellen Status, denn das Nachwirken eines sakralen Schriftverständnisses führte zu einer ausgeprägten Hierarchisierung der Kultur, was von der politischen Macht immer wieder in ihrem Sinne genutzt wurde.¹² An der Spitze stand eine kanonische Gruppe autoritativer Texte, seien sie religiöser, literarischer oder ideologischer Art, und ein staatliches Zensurwesen unterwarf die Textproduktion einem strikten System von Exklusion und Inklusion.¹³

Von den offiziellen sowjetischen Publikationskanälen ausgeschlossen, machte Dmitrij Prigov aus seinen handschriftlichen und maschinenschriftlichen Texten künstlerische Objekte, die im Samizdat zirkulierten. Das Hand-Gemachte und Hand-Werkliche

11 Wo nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von Sabine Hänsgen.

12 Anna Al'čuk betonte die politische Bedeutung von Prigovs Dekonstruktion der sakralen Rolle, die die Literatur in der russischen Kultur spielt: Al'čuk, Anna: „Saund-poézija Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste ego golbal'nogo proekta / The Sound Poetry of D. A. Prigov in the Context of His Global Project“. In: Prigov, Dmitrij A.: *Graždane! Ne zabyvaetes', požalujsta! / Citizens! Please mind yourselves! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija / Works on paper, installation, books, readings, performance, and opera*. Moskau: Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva / Moscow Museum of Modern Art 2008, S. 108-114.

13 Vgl. Berg, Michail: *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*. Moskau 2000 (das Kapitel „O statuse literatury“, S. 180-230).



Abb. 3

der Samizdat-Bücher, ihre geradezu archaisch wirkenden Herstellungstechniken hatten im Umfeld der sowjetischen Kultur mit ihrem autoritativen Verständnis des schriftlichen Texts eine kritische Potenz, es ging hier um ein Zur-Schaustellen der *Manipulierbarkeit* von Texten – nicht nur in der sprachlichen, sondern auch in der physisch-materiellen Dimension.¹⁴ Aus dem Prozess

14 Vgl. ausführlicher: Hirt, Günter / Wonders, Sascha: „Dmitrij A. Prigov – manipuljator tekstami / Textual Manipulator“. In: Prigov, Graždane! Ne zabyvaetes', požalujsta!, S. 140-149 sowie der Beitrag von Georg Witte in diesem Band.

des Schreibens, Abschreibens und Abtippens entwickelten sich Prigovs typographische Experimente visueller Poesie – und dies stellt eine nicht-deklamatorische Tendenz in seinem Schaffen dar.

Die Tradition der Lautpoesie, sound poetry, poésie sonore und der akustischen Kunst der Nachkriegszeit fortsetzend¹⁵, überschritt Prigov andererseits im mündlichen Gedichtvortrag die Grenze zu den musikalischen und szenisch-darstellenden Künsten. Die Ausrichtung auf eine Materialisierung des Lauts kennzeichnet die deklamatorische Tendenz in seinem Schaffen, mit der er an den pathetisch-oratorischen Typ der poetischen Rede in der russischen Avantgarde anknüpfte, insbesondere an das *intonatorische* Gedicht Vladimir Majakovskijs, das für das laute Vorlesen, „für die Stimme“ bestimmt war und sich den Gestus der politischen Tribünenrede aneignete.¹⁶

Prigov selbst sieht sein poetisches Schaffen gleichfalls durch ein Oszillieren zwischen zwei Polen bestimmt:

Понятно, что неоткровенно и неманифестированно, в редуцированном виде и то и другое лежит в самой актуализации языка через акт говорения или графическо-буквенного запечатления. Да и вообще, каждый акт поэтического высказывания как бы все время мерцает между двумя этими крайними полюсами – сонорность и графичность – аккумуляируясь, в результате, в виртуальной области смысла.¹⁷

Wenn auch nicht offen und manifest, so liegen doch selbstverständlich beide Prinzipien zumindest in reduzierter Form der eigentlichen Aktualisierung der Sprache durch den Akt des Sprechens oder die gra-

15 Vgl. als grundlegende Untersuchung, die von einer theoretischen Position aus eine Fülle empirischen Materials behandelt: Lentz, Michael: Lautpoesie, -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme (2 Bände). Wien 2000.

16 Majakovskij, Vladimir: Dlja golosa. Konstruktor knigi: Èl Lisickij. Berlin 1923.

17 Prigov, Skaži mne, kak ty različaeš' svoich družej, i ja skažu, kto ty, S. 319.

phisch-buchstäbliche Fixierung zugrunde. Ja, und überhaupt oszilliert jeder Akt der poetischen Äußerung immer zwischen diesen beiden extremen Polen – zwischen Sonorität und Graphizität – und akkumuliert sich schließlich im virtuellen Bereich des Sinns.

Aus einer Vielzahl möglicher Beispiele möchte ich hier einige Ton- und Videodokumente von Performanceauftritten Dmitrij Prigovs behandeln, an deren Produktion wir selbst beteiligt waren.¹⁸ Darüber hinaus besteht an dieser Stelle noch ein größerer Forschungsbedarf: Außer den Soloperformances, bei denen Prigov seine poetischen Texte vortrug, sind auch Prigovs gemeinsame Auftritte mit anderen Dichtern, Musikern, Performancekünstlern, Übersetzern etc. einer genaueren Analyse zu unterziehen.¹⁹ Im Unterschied zu einem einsamen, stillen Lesen wird der Text durch die Aufführung in den situativen Zusammenhang einer Wahrnehmung durch die Zuschauer und Zuhörer gebracht. Mimik, Gestik und vor allem Klangfarbe, Intensität und Rhythmus der Stimme treten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Stimme als Spur des Körpers kann in dieser Situation ein ihr eigenes Subversions- und Transgressionspotential entfalten.²⁰ Sie ist nicht

18 Gemeinsam mit Georg Witte realisierte Ton- und Videoaufzeichnungen, die in diesem Artikel analysiert werden, sind in folgenden Editionen veröffentlicht: Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hg.): Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst. Wuppertal 1984; Hirt, Günter / Wonders, Sascha: Moskau. Moskau. Videostücke. Wuppertal 1987; Prigov, Dmitri A.: Azbuki / Alphabete. Wuppertal 1989.

19 Vgl. u.a. die CD-Einspielungen gemeinsamer Auftritte D. A. Prigovs mit anderen Musikern: Prigov Pekariskij Rubinskij (1990); Tarasov, Vladimir / Prigov, Dmitrij: KANTATOS (1993); TRI“O“ i odin Prigov (2000). Im Videoarchiv Vadim Zacharovs befindet sich neben vielen anderen Dokumentationen die Aufzeichnung einer Performance von Dmitrij Prigov, Natal'ja Pšeničnikova und German Vinogradov, Essen 2000. Zur Zusammenarbeit Prigovs mit deutschen und österreichischen Musikern vgl.: dmitrij prigov/markus aust featuring rochus aust/stefan bitterle: alphabete, Köln 2002 oder die Website: http://www.onophon.org/form_prigophon.htm, letzter Aufruf: 20.4.2010.

20 Vgl. Kolesch, Doris / Krämer, Sibylle: „Stimmen im Konzert der Disziplinen“. In: Dies., Stimme, S. 7-15.

nur Medium von Sinnaussagen, sie kann vielmehr den Sinn des Textes durch ihre sinnliche Wirkung kommentieren, ihm aber auch entgegenlaufen oder ihn unterwandern. Als akustischer Signifikant hat sie eine materielle Qualität und bringt einen Überschuss hervor. Im Prozess des Sprechens, in der Übergangszone zwischen unartikulierten Tönen und phonetischen Sinneinheiten wird so jenseits der Sprachbedeutung eine vorsymbolische Dimension spürbar. Es entsteht ein Wechselverhältnis zwischen der Zeichendimension und der Dimension der Affekte, die sich einer vollständigen Kontrolle entziehen. Das Spannungsfeld zwischen Ordnungsanspruch der Sprache, artistischer Kontrolle und Sinngarantie einerseits und einer Entfesselung der Affekte, einem ekstatischen Aus-sich-Heraustreten andererseits manifestiert sich besonders deutlich in Prigovs Schrei-Rezitationen seiner poetischen „Azbuki“ (Alphabete). In dieser Serie kommt es zu einer Überlagerung schriftlicher, visueller und tonaler Effekte. Im 48. Alphabet wird auch ohne die reale Beteiligung anderer Akteure die Grenzüberschreitung zu Musik und szenischer Darstellung geradezu vorgeführt. Der Jazzmusiker Vladimir Tarasov, mit dem Prigov häufig gemeinsam auftrat, erscheint hier als Figur des Texts:

А-а-а-а-а-а - поем мы на просто-
рах полей бескра-а-а-айных
Бу-бу-бу-бу - отвечает нам они
темные из недр своих жадных
ведымающихся
Вай-вай-вай-ваааац - обращаем мы
к небу - вай-вай-вай- лица
свои и души неясные - вай! -
дрожью содрагаемые
Гы-гы-гы-гы-гы - отвечает они
нам / Тарасов, ударь что-нибудь
бдзньмь какое-нибудь - бдзньмь!
- Хорошо!/
да-да-да-дааааа - убегаем мы от
себя /бум-бум-буммм - поддвер-
ждает!
Ей-ей-ей-еееееей - бум-бум-буммм
-полнятся окрестности - буммм!-
окрестности полнятся - буммм!-

A-a-a-a-a – singen wir in den Weiten endlo-o-o-oser Felder
 Bu-bu-bu-bu – antworten sie uns die dunklen aus den Tiefen ihrer ansteigenden Wasser

Vaj-vaj-vaj-vaaaac! – wenden wir gen Himmel – vaj-vaj-vaj – unsere Gesichter und Seelen die vagen – vaj! – vor Schauder erbebend

Gy-gy-gy-gy-gy – antworten sie uns (Tarasov, schlag etwas an bdzyn' etwas an – bdzynnn'! – Gut!)

Da-da-da-da-daaaaa – laufen wir vor uns weg (bum-bum-bummm – stimmt zu!)

Ej-ej-ej-eeeeej – bum-bum-bummm – durchdringt alles ringsum – bummm! – alles ringsum durchdringt – bummm!²¹

In der letzten Zeit wurde von der Medientheorie die Stimme als Pathosformel entdeckt, als Figur des Nachlebens, des Nachhalls kultischer und religiöser Momente über die Jahrhunderte hinweg. Insbesondere Sigrid Weigel hat unter Bezugnahme auf Aby Warburg die Opernstimme als Pathosformel untersucht, die vergangene Affektkulturen wieder hörbar macht.²² Die Bedeutung, die die Oper für Dmitrij Prigov hatte, wird in seinem außerordentlichen Interesse an Richard Wagner deutlich, und ebenso wie in der Oper entfaltet Prigovs Stimme ihre eigentliche Wirkung an der Grenze zwischen Singstimme und Sprechstimme. Die musikalische Qualität des Gedichtvortrags, die den Stimmklang als solchen zur Geltung bringt, wird bei Prigov durch ein Ausspielen vokalischer Elemente erreicht. Die betonten Vokale werden gedehnt und durch Vibrato hervorgehoben, dabei kommt es zu einem Anschwellen und Abschwellen der Lautstärke und zu einer

21 Zitiert nach dem Typoskript – vgl. eine russischsprachige Veröffentlichung dieses Alphabets auf der Website: <http://www.prigov.ru/bukva/azbuka48.php> (letzter Aufruf: 20.4.2010) sowie die Tonaufzeichnung auf folgender Audiokassette: Prigov, Dmitri A.: Azbuki/Alphabete. Wuppertal 1989.

22 Weigel, Sigrid: „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven“. In: Kolesch / Krämer (Hg.), Stimme, S. 16-39.

häufig sich steigernden Wiederholung intonatorischer Muster auf verschiedenen Tonhöhen.

In Prigovs Werk lassen sich vielfältige Spuren vergangener Affektkulturen aufweisen. Selbst schreibt er dazu in einem seiner Metatexte:

И для внимательного прислушивателя в лозунгах, призывах, праздничных ликованиях, уличных сварах проступают архетипы заклинаний, экстазов, песнопений и т.д., структурообразующий пафос которых, прорастая сквозь нашу современность, неложен и жизнестоек.²³

Und der aufmerksam Hörende erkennt in den Losungen und Aufrufen, im Festtagsjubel und im Straßengezänk die Archetypen von Beschwörungen, Ekstasen, Kultgesängen usw., deren strukturbildendes Pathos unsere Gegenwart unverfälscht durchdringt.

In seinem berühmten „Krik kikimory“ (Kikimora-Schrei)²⁴, der von einer weiblichen Figur aus der slavischen Folklore inspiriert ist, vollzieht Prigov eine rein performative Geste. Es handelt sich um einen ekstatischen, langen, hohen Schrei, der in ein Lachen übergeht. In seinen „Evangel'skie zaklinanija“ (Evangelien-Beschwörungen) tritt eine solche performative Geste – diesmal ist es eine Art Psalmodieren – in ein Wechselverhältnis zur Semantik der vorgetragenen Textserie, die nacheinander eine Reihe von biblischen Szenen evoziert:

23 Prigov, Dmitrij A.: „Obščee predvedomlenie“ (1980). In: Prigov, Dmitrij A.: Milicaner i drugie. Moskau 1996, S. 8; Prigov, Dmitri: „Vorbekundung“. In: Ders.: Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders. Leipzig 1992, S. 7 (deutsche Übersetzung).

24 Eine Tonaufzeichnung ist im Internet zu finden: <http://www.prigov.ru/bukva/kikimora.php>.

Евангельские заклинания

1. Крест

Крест
 Крест ужасный
 Крест ужасный тяжелый
 Крест ужасный тяжелый не по людским силам
 Крест ужасный тяжелый на по людским силам тяжелый
 Крест ужасный тяжелый не по людским силам тяжелый
 ужасный крест
 Ужасный тяжелый не по людским силам тяжелый
 ужасный крест
 Тяжелый не по людским силам тяжелый ужасный крест
 Не по людским силам тяжелый ужасный крест
 Тяжелый ужасный крест
 Ужасный крест
 Крест

2. Гефсиманский сад

Отей мой прошу уберечь или мимо пронеси эту чашу
 Прошу уберечь или мимо пронеси эту чашу
 Уберечь или мимо пронеси эту чашу
 Мимо пронеси эту чашу
 Пронеси эту чашу
 Эту чашу
 Чашу
 Чашу которую
 Чашу которую мне
 Чашу которую мне не по силам
 Чашу которую мне не по силам испить как есть
 человеку
 Которую мне не по силам испить как есть человеку
 Не по силам испить как есть человеку
 Испить как есть человеку
 Как есть человеку
 Человеку
 Человеку рожденному
 Человеку рожденному чтобы страдать
 Человеку рожденному чтобы страдать но не терпеть
 Рожденному чтобы страдать но не терпеть
 Чтобы страдать но не терпеть
 Страдать но не терпеть
 Не терпеть
 Терпеть

3. Тайная вечера

Горе.. стой! - горе.. стой! - горела свечка
 Беле.. стой! - беле.. стой! - белела сватерть
 Сиде.. стой! - сиде.. стой! - сидели люди
 Посреди.. стой! - посреди.. стой! - посредине
 учитель
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчали люди
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчали учителя
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчала ночь
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчали звезды
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчала бездна
 Молча.. стой! - молча.. стой! - молчал и Он
 Молчал и он

Evangelien-Beschwörungen

1. Kreuz

Kreuz
 Kreuz schreckliches
 Kreuz schreckliches schweres
 Kreuz schreckliches schweres der Menschen
 Kreuz schreckliches schweres der Menschen schweres
 Kreuz schreckliches schweres der Menschen schweres schreckliches
 Kreuz
 Schreckliches schweres der Menschen schweres schreckliches Kreuz
 Der Menschen schweres schreckliches Kreuz
 Schweres schreckliches Kreuz
 Schreckliches Kreuz
 Kreuz

2. Garten von Gethsemane

Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir
 Ist' möglich, so gehe dieser Kelch von mir
 Möglich, so gehe dieser Kelch von mir
 So gehe dieser Kelch von mir
 Dieser Kelch von mir
 Kelch von mir
 Von mir
 Von mir der
 Von mir der ich
 Von mir der ich ihn
 Von mir der ich ihn nicht leeren kann
 Vor mir der ich ihn nicht leeren kann als Mensch
 Der ich ihn nicht leeren kann als Mensch
 Ihn nicht leeren kann als Mensch
 Leeren kann als Mensch
 Als Mensch
 Mensch
 Mensch geboren
 Mensch geboren um zu leiden
 Mensch geboren um zu leiden und nicht zu klagen
 Geboren um zu leiden und nicht zu klagen
 Um zu leiden und nicht zu klagen

Zu leiden und nicht zu klagen
Nicht zu klagen
Klagen

3. Letztes Abendmahl

Brenne.. still! – brenne.. still! – brennende Kerze
Glänze.. still! – glänze.. still! – glänzendes Tuch
Sitze.. still! – sitze.. still! – sitzende Menschen
Mitte.. still! – mitte.. still! – mittendarinnen der Lehrer
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigende Menschen
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigender Lehrer
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigende Nacht
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigender Himmel
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigende Sterne
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigender Abgrund
Schweige.. still! – schweige.. still! – schweigt auch Er
Schweigt auch Er²⁵

Die „Evangelien-Beschwörungen“ existieren in zwei konkreten Realisierungsformen – einer für das Auge und einer anderen für das Ohr. Die visuelle Poesie der aus dem Schreiben hervorgegangenen typographischen Figurationen auf der Papierfläche, der zunehmenden und wieder abnehmenden Wortreihen korrespondiert mit dem Anschwellen und Abschwellen der stimmlichen Intensität während des mündlichen Gedichtvortrags. Der Prozess der Annäherung und Wiederentfernung vom intonatorischen Muster der Beschwörungsformel lässt dabei in der Performance

25 Prigov, Dmitrij A.: *Sobranie stichov*. Hrsg. von Brigitte Obermayr. Tom 2. 1975-1976. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 43. Wien 1997. S. 55-57. Prigov, Dmitrij: *Evangelien-Beschwörungen*. In: *NRL. Neue Russische Literatur. Almanach 2-3, 1979-1980*. Redaktion: Vladislav Len, Georg Mayer, Rosemarie Ziegler. Übersetzungen: Ursula Bieber, Georg Mayer, Hans Wefers, Rosemarie Ziegler, S. 343-348 (deutsche Übersetzung). Eine Tonaufzeichnung ist auf der Audiokassette folgender Edition veröffentlicht: Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hg.): *Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*. Wuppertal 1984. Darüber hinaus gibt es eine Videoaufzeichnung des Gedichts „Gefsimanskij sad“ in dem Film „Strasti po Matfeju“ (kollektivnyj proekt). Moskau 2000. Kamera: A. Sil'vestrov, Schnitt: P. Labazov.

deutlich werden, dass es sich bei Prigov um die Aneignung einer kulturellen Tradition über die Intonation handelt.

Besonders populär wurden Prigovs Rezitationen der ersten Strophe aus Aleksandr Puškins Versroman *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*): „Moj djada samych čestnych pravil [...]“, die er als „Mantra der hohen russischen Kultur“ („Mantra vysokoj russkoj kul'tury“) bezeichnete. Dieses Mantra führte Prigov sehr unterschiedlich auf – in buddhistischer, muslimischer, orthodoxer, chinesischer etc. Manier. Mit seiner Stimme spielt er verschiedene Intonationsklischees durch und deckt auf diese Weise die kulturelle Prägung der Intonation auf, die für ihn nicht reiner Ausdruck ist, sondern als bereits vorgegebenes Muster aufgegriffen wird.²⁶

Die Videoaufzeichnung einer Lesung Prigovs aus dem Zyklus „Apofeoz Milicanera“ (Apotheose des Milizionärs) in seiner Selbstverkörperung als staatlicher Ordnungshüter und mythischer Kultfigur lenkt die Aufmerksamkeit ein weiteres Mal darauf, dass wir es nicht nur mit einem Zitieren sprachlicher oder stilistischer Muster, sondern auch mit der Appropriierung intonatorischer Muster zu tun haben.

Он жив, он среди нас как прежде
Тот рыцарь, коего воспел
Лилиенкрон, а после Рильке
А после – только я посмел

Вот он идет на пост свой строгий
Милицанер в своем краю
И я пою его в восторге
И лиры не передаю

Теперь поговорим о Риме
Как древнеримский Цицерон
Врагу народа Катилине

26 Vgl. beispielsweise folgende Tonaufzeichnungen des „Mantras der hohen russischen Kultur“: TRI „O“ i odin Prigov, CHOR 2001 oder Sound Art. Bremen: Weserburg – Museum für moderne Kunst 2007.

Народ, преданье и закон
 Противпоставил как пример
 Той государственности зримой
 А в наши дни Милицанер
 Встает равнодостоинным Римом
 И дальше больше – той незримой
 Он зримый высится пример
 Государственности

Вот вверху там Небесная Сила
 А внизу здесь вот – Милицанер
 Вот какой в этот раз, например
 Разговор между них происходит:
 Что несешься, Небесная Сила? –
 Что стоишь ты там, Милицанер? –
 Что ты видишь, Небесная Сила? –
 Что замыслил ты, Милицанер? –
 Проносишь же, Небесная Сила! –
 Стой же, стой себе, Милицанер! –
 Наблюдай же, Небесная Сила! –
 Только нету ответа ему.

Er lebt, er ist in unserer Mitte
 Der Ritter, dessen hohen Rang
 Erst Liliencron und später Rilke
 Und später nur noch ich besang

Da sieht man ihn auf Posten schreiten
 Den strengen Milizionär
 Ich schreite singend hinterher
 Und meine Leier reiche ich nicht weiter

Jetzt reden wir vom alten Rom
 Wie dessen Bürger Cicero
 Dem Feind des Volkes Catilina
 Volk und Gesetz und dessen Diener
 Entgegenhielt als den Beweis
 Allhin sichtbarer Staatlichkeit
 Doch steht der Milizionär
 In unserer modernen Zeit
 Mit Rom auf einem Rang, - ja mehr,

Er ist auch jener Staatlichkeit
 Die unsichtbar ist, sichtbarer
 Beweis

Von oben eine himmlische Gewalt
 Von unten unser Milizionär
 So könnten diese beiden ungefähr
 Sich miteinander unterhalten:
 Was schwebst du, himmlische Gewalt?
 Was stehst du, Milizionär?
 Was siehst du, himmlische Gewalt?
 Was denkst du, Milizionär?
 Verschwinde, himmlische Gewalt!
 Bleib stehn, du Milizionär!
 Pass auf, du himmlische Gewalt!
 Doch eine Antwort hat er nicht erhalten²⁷

In der Wahl des Aufführungsortes, der Wohnung Prigovs in Beljaevo, gewinnt die Positionierung des Dichters *am Rande*, d.h. in einer künstlerischen Rand- bzw. Subkultur, konkrete Anschaulichkeit. Die Wohnung, der intime Lebensraum, wird – wie Prigov es selbst ausdrückte – zur Kontaktbasis zwischen dem Dichter und seinem Volk, zum Versammlungsraum für eine Vielzahl von Stimmen und Stilen, die der Autor als Medium verdichtet. In der Vortragskunst Dmitrij Prigovs findet sich das gesamte Spektrum von Lesemodi aus der Typologie Boris Ėjchenbaums wieder: der deklamatorische / rhetorische („deklamativnyj“ / „ritoričeskij“), der melodische („napevnyj“) und der gesprächsmäßige („govornyj“) Intonationstyp.²⁸

27 Prigov, Dmitrij A.: *Sovetskie teksty*. Sankt Peterburg 1997, S. 149-165. Prigov, *Der Milizionär und die anderen*, S. 11-43. Die Videoaufzeichnung ist in folgender Edition veröffentlicht: Hirt, Günter / Wonders, Sascha: *Moskau*. Moskau. Videostücke. Wuppertal 1987.

28 Vgl. Drubek-Meyer, Natascha: „Sorokins Bauchreden als Negativ-Performance“. In: Burkhardt, Dagmar (Hg.): *Poetik der Metadiskursivität*. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. München 1999, S. 197-212. In ihrer Untersuchung zu den Leseauftritten Vladimir Sorokins hat Natascha Drubek-Meyer, die Sorokinsche und Prigovsche

Ėjchenbaum betrachtete die intonatorisch abwechslungsreiche Rede als kennzeichnend für die Bühnendeklamation. Im Unterschied zu einer Einfühlung in die vorgestellten Situationen bei der Bühnendeklamation, lässt sich bei Prigov jedoch ein Prozess der Annäherung und Wiederentfernung von den appropriierten Intonationen beobachten. Die Bühnendeklamation ist hier gleichsam durch die Kammerdeklamation verfremdet, denn die mündliche Realisierung bleibt immer auf den Text bezogen, den Prigov vor sich in Händen hält. In seiner Lesung kommen bewusst *Ready-made*-Intonationen zur Verwendung.

So kann der mündliche Vortrag des Milizionär-Zyklus auch als Reaktion auf die sowjetische Vorlesepraxis angesehen werden: Bei diesem Zyklus liegt – wenn auch ironisch gebrochen – wie in der sowjetischen *Mainstream*-Dichtung eine metrisch-gebundene, gereimte Versform zugrunde und als zitiertes performatives Muster dient eine erhabene, zuweilen intim-vertrauliche, dann wieder didaktisch-belehrende Intonation.²⁹ Ein wichtiger Impuls für die Hinwendung zu sowjetischen Vorlesemustern ist bei Prigov das Bestreben, die Stimme der Macht, wie sie vor allem durch die offiziellen Massenmedien übertragen wird, vorzuführen, indem er sich dieser anverwandelt, um sogleich wieder auf Distanz zu ihr gehen.

Die gezielte Verwendung unterschiedlicher Intonationen erfordert besondere künstlerische Meisterschaft. Jenseits einer institutionellen Ausbildung hat sich Dmitrij Prigov seine eigene, durchaus virtuose Stimmtechnik erarbeitet. Die Appropriierung fremder Intonationen erschöpft sich bei ihm nicht in einem kalten, distanzierten Spiel, sie vollzieht sich vielmehr durch die un-

Lesepformance vergleichend, die Aufmerksamkeit auf Boris Ėjchenbaums Intonationstypologie gelenkt: Vgl. dazu: Ėjchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, S. 8.

29 Zur Tradition der sowjetischen Vortragskunst vgl. Verchovskij, Nikita.: *Kniga o čtečach. Očerki razvitija sovetskogo chudožestvennogo čtenija*. Moskau – Leningrad 1950 und Artobolevskij, Georgij: *Očerki po chudožestvennomu čteniju*. *Sbornik statej pod redakciej i s dopolnieniem S.I. Bernštejna*. Moskau 1959.

verkennbare Stimme Dmitrij Prigovs mit ihrem silberhellen Timbre. Es ist dies eine starke und klare Stimme mit einem großen Modulationsumfang, in der die fremden Stimmen einen Resonanzkörper finden, der sie zum Klingen bringt.

Während die Stimme Aleksandr Bloks in der Epoche der Moderne ein besonderes Forscherinteresse auf sich zog aufgrund des in ihr angelegten Widerstreits „zwischen der natürlichen Intonation emotionaler Rede und den Erfordernissen der Deklamation“ („между естественной интонацией эмоциональной речи и декламационными требованиями“)³⁰, kann die Stimme Dmitrij Prigovs mit ihren Möglichkeiten zur Appropriierung unterschiedlichster intonatorischer *Ready-mades* und mit ihrem *persönlichen* Spiel von Identifikation und Verfremdung als Beispiel für die Dichterstimme in der Postmoderne gelten.

30 Bernštejn, *Golos Bloka*, S. 498: „[...]между естественной интонацией эмоциональной речи и декламационными требованиями [...]“.

Literatur

- Al'čuk, Anna: „Saund-poëzija Dmitrija Aleksandroviča Prigova v kontekste ego golbal'nogo proekta / The Sound Poetry of D. A. Prigov in the Context of His Global Project“. In: Prigov, Dmitrij A.: Graždane! Ne zabyvaetes', požalujsta! Moskau 2008, S. 108-114.
- Artobolevskij, Georgij: Očerok po chudožestvennomu čteniju. Sbornik statej pod redakcijem i s dopolnieniem S.I. Bernštejna. Moskau 1959.
- Berg, Michail: Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature. Moskau 2000.
- Bernštejn, Sergej: „Zvučaščaja chudožestvennaja reč' i ee izučenie“. In: Poëtika I. Leningrad 1926, S. 41-53.
- Bernštejn, Sergej: „Ėstetičeskie predposylki teorii deklamacij“. In: Poëtika III. Leningrad 1927, S. 25-44.
- Bernštejn, Sergej: „Stich i deklamacija“. In: Russkaja reč' (novaja serija) I. Leningrad 1927, S. 7-41.
- Bernštejn, Sergej: „Golos Bloka“. In: Blokovskij sbornik II. Tartu 1972, S. 454-525.
- Brang, Peter: Das klingende Wort. Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland. Wien: Verl. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Vol. 358 / Sitzungsberichte 1988.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974.
- Drubek-Meyer, Natascha: „Sorokins Bauchreden als Negativ-Performance“. In: Burkhart, Dagmar (Hg.): Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. München 1999, S. 197-212.
- Ėjchenbaum, Boris: „Melodika russkogo liričeskogo sticha“ (1922). In: Ders.: O poëzii, Leningrad 1969, S. 327-511.
- Ėjchenbaum, Boris: „O kamernoj deklamaciji“ (1923). In: Ders.: O poëzii, Leningrad 1969, S. 512-541.
- Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hg.): Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst. Wuppertal 1984.
- Hirt, Günter / Wonders, Sascha: Moskau. Moskau. Videostücke. Wuppertal 1987.

- Hirt, Günter / Wonders, Sascha (Hg.): Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit einer Multimedia CD. Bremen 1998.
- Hirt, Günter / Wonders, Sascha: „Dmitrij A. Prigov – manipulator tekstami / Textual Manipulator“. In: Prigov, Dmitrij A. Graždane! Ne zabyvaetes', požalujsta! Moskau 2008, S. 140-149.
- Kolesch, Doris / Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a.M. 2006.
- Kursell, Julia: Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 61. Wien 2003.
- Lentz, Michael: Lautpoesie, -musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme (2 Bände). Wien 2000.
- Majakovskij, Vladimir: Dlja golosa. Konstruktor knigi: Ėl Lisickij. Berlin 1923.
- Prigov, Dmitrij: Evangelien-Beschwörungen. In: NRL. Neue Russische Literatur. Almanach 2-3, 1979-1980. Redaktion: Vladislav Len, Georg Mayer, Rosemarie Ziegler. Übersetzungen: Ursula Bieber, Georg Mayer, Hans Wefers, Rosemarie Ziegler, S. 343-348.
- Prigov, Dmitrij A.: Milicaner i drugie. Moskau 1996.
- Prigov, Dmitrij A.: Sovetskie teksty. Sankt Peterburg 1997.
- Prigov, Dmitrij A.: Sobranie stichov. Hg. von Brigitte Obermayr. Tom 2. 1975-1976. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 43. Wien 1997.
- Prigov, Dmitrij A.: „Skaži mne, kak ty različaeš' svoich družej, i ja skažu, kto ty“. In: Meždunarodnaja antologija sonornoj poëzii (sostavlenie i obščaja redakcija Dmitrija Bulatova). Kaliningrad (Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva. Kaliningradskij filial) 2001, S.318-327.
- Prigov, Dmitrij A.: Graždane! Ne zabyvaetes', požalujsta! / Citizens! Please mind yourselves! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija / Works on paper, installation, books, readings, performance, and opera. Moskau (Moskovskij muzej sovremennogo iskusstva / Moscow Museum of Modern Art) 2008.
- Prigov, Dmitri: Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders. Leipzig 1992.

Sabine Hänsgen

Sievers, Eduard: Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg 1912.

Šilov, Lev: „Vnov' zazvučavšij golos Bloka“. In: Ders.: Golosa, zazvučavšie vnov'. Zapiski zvukoarhivista – šestidesjatnika. Moskau 2004, S. 139-160.

Verchovskij, Nikita: Kniga o čtecach. Očerki razvitija sovetskogo chudožestvennogo čtenija. Moskau – Leningrad 1950.

Weigel, Sigrid: „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven“. In: Kolesch, Doris / Krämer, Sibylle (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt a.M. 2006, S. 16-39.