06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 99

II. Literaturbezüge

Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt

Instrument Stimme

1.

Bevor wir unsere Gedanken zum gestellten Thema darlegen, zum Zusammenwirken von Musik und Literatur, möchten wir erst einmal fragen: Was trifft hier überhaupt worauf? Nennen wir das Paar: Sprache und Musik?

Wir verstehen Musik als eine performative Kunst. Bei Musik geht es in erster Linie ums Klingende, auch wenn dieses Klingende schriftlich organisiert ist. Aber was ist mit der anderen Seite des Paares? Im Zusammenhang mit Musik kann es wegen der angestrebten Darstellung nicht um Sprache gehen, womit ja das abstrakte Regelwerk gemeint wäre, also handelt es sich (irgendwie) um so etwas wie Text. Es geht um den mit Hilfe des Sprechapparates hervorgebrachten Text, den klingenden Text, also nicht um Sprache, sondern vielmehr um ein *Sprechen*, das ins Singen und andere vokale Gestaltungen ausufern kann. Das allgemein gefasste Zusammentreffen betrifft daher überhaupt eher das des außerhalb des Körpers liegenden Instrumentes mit dem innerhalb des Körpers liegenden Instrument der Stimme. Es sind also zum Beispiel alle möglichen vokalen Ereignisse im instrumentalen Sinn und das Singen von Wörtern noch zu trennen. Aber welche Bezeichnungen immer wir im Folgenden – je nach dem Schwerpunkt der Betrachtung – für die Paarung verwenden: Allgemein geht es hier um das Paar Instrument/Stimme.

2.

Doch noch einmal: Was trifft hier worauf? Sagen wir: In unserer Arbeit trifft eine Konzeption von Musik auf eine Konzeption von Literatur (nicht auf einen, dem musikalischen Konzept externen, bereits bestehenden Text). Die stückspezifische Konzeption entsteht als ein (uns) mögliches Drittes während der Arbeit. Die Poetik dieses Projekts Instrument/Stimme muss sich in der Zusammenarbeit entwickeln, was bedeutet, dass die Poetik der Mitspielenden im Verlauf der Arbeit stark transgredieren kann.

3.

Was können das instrumental Klingende und das als Stimme Klingende werden, wenn sie aufeinandertreffen? Wir stellen zuerst Gemeinsamkeiten fest, Unterschiede. Mit dem Zusammentreffen der beiden treffen unterschiedliche Codes

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 100

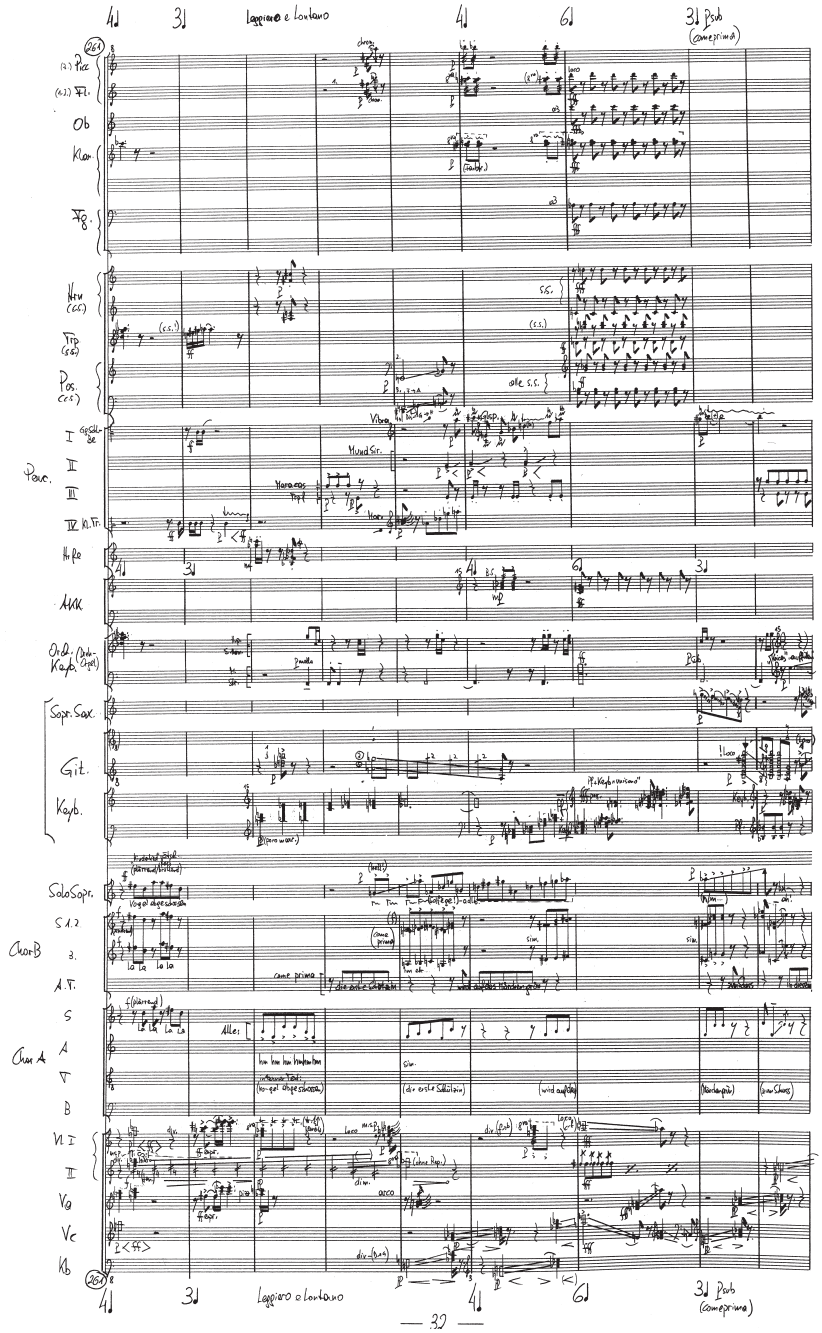

Abb. 1: Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *powered by emphasis – ballade 2, 3 & 4* für Soli, Chöre, Orchester und Elektronik (2003–2005), Takte 263–273; Ariadne Musikverlag

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 101

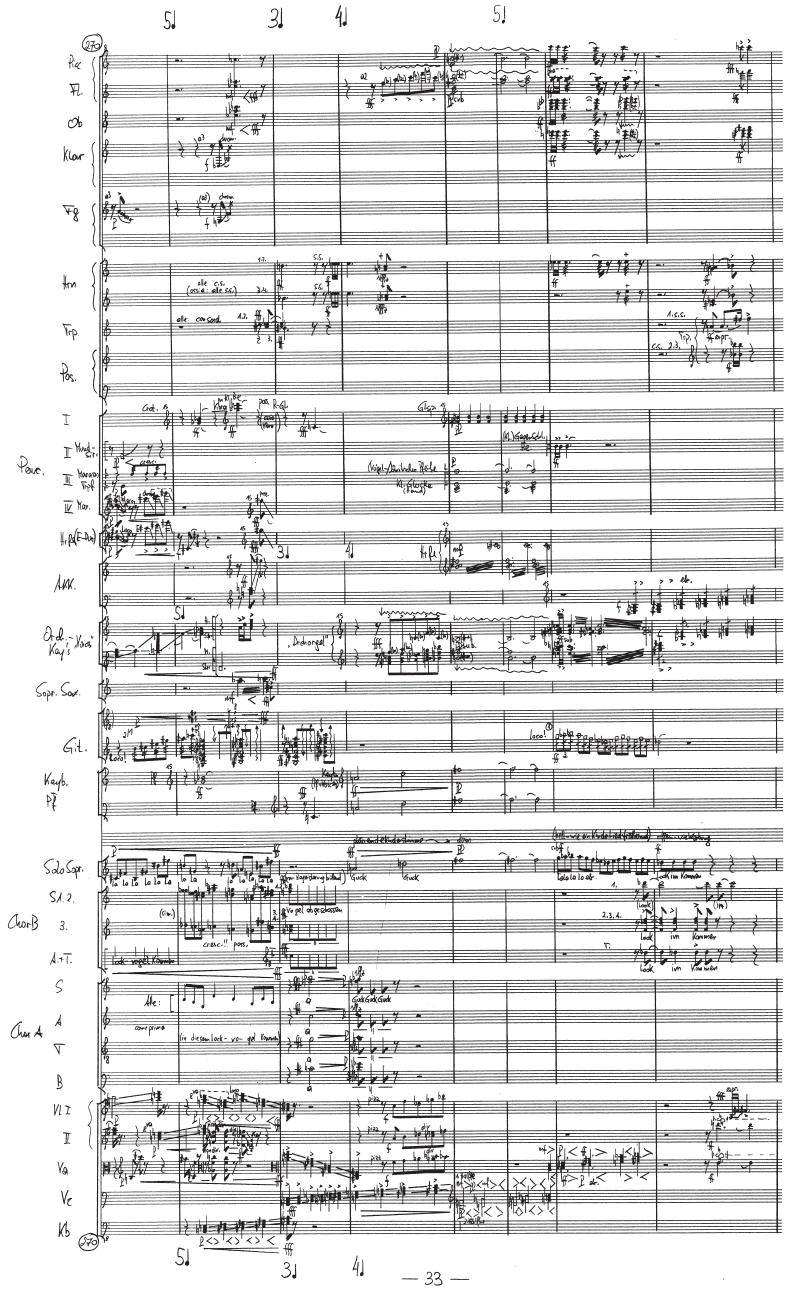

Abb. 1: Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *powered by emphasis – ballade 2, 3 & 4* für Soli, Chöre, Orchester und Elektronik (2003–2005), Takte 263–273; Ariadne Musikverlag

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 102

Abb. 2: Clemens Gadenstätter / Lisa Spalt: *ballade 1* für Stimme und Klavier (1997), Takte 162–187; Ariadne Musikverlag

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 103

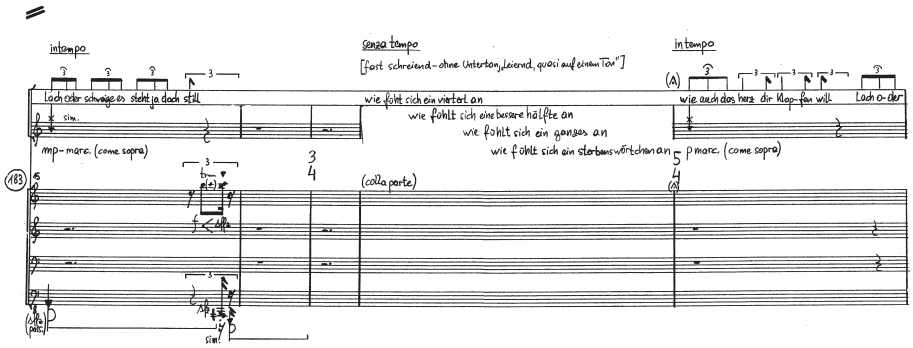

Abb. 2: Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *ballade 1* für Stimme und Klavier (1997), Takte 162–187; Ariadne Musikverlag

aufeinander. – Und wir wollen die Sache so denken, dass *nicht* die Sprache in den Kontext der Musik eintritt und einverleibt wird. Es ist daher nicht von vornherein klar, welches das resultierende *Genre* der Arbeit sein wird. Es ist nicht ein vorhandener Text mehr oder weniger symbolischer Anlassgeber für Musik. Sagen wir: Sprache – jetzt allgemein gefasst – müsste etwas mehr sein dürfen im Instrument-Stimme-Stück als eine Vorlage für eine quasi autoerotische Betätigung der Musikseite. Dann muss die gegenseitige Bezugnahme etwas »realistischer« sein. Einfach gesagt: Metaphern kann man nicht hören. Musik kennt die Metapher als Wahrnehmungsgröße nicht. Um »uneigentlich« zu sprechen, müsste Musik zuerst ja auch »eigentlich« sprechen können, müsste mitteilen. Ganz anders der Text, der ein in die Kunst gehörendes Derivat der Mitteilungssprache ist und über dieses Instrument des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens verfügt. Sprechen ist ein Mittel der Vergegenwärtigung. Das Verstehen des Wortes besteht in der Aufrufung eines Begreifens, dessen Einordnung in Kontexte etc. Dagegen scheinen Klänge einen direkten/anderen Zugang zum Körper/zur Psyche zu haben. Dies bedenkend können wir das Sprechen (das immer auf ein Außerhalb des klingenden Wortes verweist) natürlich auch ganz konkret als akustisches Ereignis hören und hier eine Möglichkeit der Zusammenhangsbildung sehen – was zuerst einmal bedingt, dass Sprachkunst im Zusammenhang mit Musik eher am Platz sein wird, als das, was gemeinhin Literatur genannt wird; eine Arbeit an der Sprache, die die Lautebene stark mitdenkt. Umgekehrt kann natürlich Musik auch dort angepackt werden, wo sie Gedächtnisinhalte aufruft, wo sie gebrauchte soziale Kontexte aufruft etc.

Für uns verfügt Musik also zwar ebenfalls über die Qualitäten von Sinn/Bedeutung/Semantik; und selbstverständlich verfügt Sprache auch über akustisch vermittelte Qualitäten wie Rhythmus, Tonhöhe, »Melodie« etc. Aber: Erscheinungsweise und Bedeutung dieser Qualitäten differieren in den beiden Medien viel stärker, als diese Qualitäten die beiden Medien verbinden. *The*

medium is the message, sagt man. Wie sind die Gegebenheiten? Sprache ist also zunächst als Mitteilungsmedium kodifiziert. Die Sprechmelodie ist daher Bedeutungsträgerin. Eine musikalische Melodie dagegen ist zunächst schon einmal definitorisch ein Problem, vor allem in einem nicht-tonalen Kontext.

Wie entsteht sie? Aus welchen Gründen? Geschichtlich ist die musikalische Melodie zwar (vielleicht) aus der Sprachmelodie entstanden. Aber die Frage, wohin sie sich entwickelt hat, stellt sich. Und auf jeden Fall ist klar: Eine Sprachmelodie konnte und kann nie direkt als musikalische nachgeformt werden. Auch Sprechrhythmen lassen sich nicht in die Form einer noch so weit gefassten musikalischen Rhythmik oder Zeitorganisation pressen, weil Sprechen keinem Puls gehorcht, sondern eher einem beweglichen System von Proportionen nach dem Muster »Pi zu Euler'sche Zahl«.

Mehr Gemeinsamkeiten zwischen Text und Musik gibt es bei metrisch organisierten Texten, die allerdings im streng metrischen Vortrag dann auch wieder eher ihre eigene Parodie geben werden. Eine gemeinsame Auseinandersetzung mit Rhythmik könnte also meinen, sich musikalisch mit der Sprechrhythmik und literarisch mit dem Metrum auseinanderzusetzen.

Widerstreitend sind für uns die Zeitwahrnehmungen beim Hören von Musik und Sprache: Einmal angenommen, dass wir die Sprache des Textes beherrschen, was übrigens ein weiterer zu reflektierender Punkt hier wäre (wenn der Text schon aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht zu verstehen ist, gehen dann nicht gleich mehrere Parameter des Stückes flöten?) – sagen wir also, wir beherrschen die Sprache, die hier gesprochen oder aber gesungen/musikalisch dargestellt wird: Aufgrund der syntaktischen Erfahrung, die wir mitbringen, differiert die Zeiterfahrung beim Hören eines Satzes deutlich von jener der musikalischen Phrase. Das Sprechen und Hören des Satzes verläuft zwar ebenso in der Zeit wie die instrumentale Musik, aber einerseits komplettieren wir die Struktur des Satzes, bevor er zu Ende gesprochen ist, auf eine andere Weise, als wir das in der Musik machen. Sprache ist eben immer auch das Medium unserer Alltagsorganisation. Noch dazu aber schließt sich die gehörte Sprache im Kopf sozusagen nach der Art einer Hand zum Begriff, verliert auf gewisse Weise die Zeitlichkeit. Zur projizierenden Komplettierung ist außerdem zu sagen: Sie entspricht vielleicht ungefähr der, die beim Hören tonaler Musik geschieht. Der Kadenzfall wird wahrscheinlich eine dem Satz ähnliche Vorhersehbarkeit der Struktur bedingen. Wir hören mehr oder weniger eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten des Fortgangs schon voraus, von denen eine letztlich mit der gehörten Kadenz in eins fällt. Überhaupt suggeriert die Wiederholung von Mustern allein schon Verstehbarkeit, ohne dass unbedingt gleich etwas da sein muss, was es zu verstehen gälte. Die Möglichkeit der projizierenden Komplettierung wird also beim Hören die Empfindung eines Verstehens erzeugen wie jedes Muster, jede Wiedererkennbarkeit, und wir müssten die unterschiedlichen Weisen des Verstehens im musikalischen und sprachlichen Kontext unter-

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 105

Bitte genaue Angaben bei den Vorlagen,
konnte keine Abbildung zuordnen.

Abb. 3: Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *4 Szenen nach Goya* für Stimme und Gitarre in einer Person (2003/06), Anfang des Stücks; Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma

suchen. Jedenfalls: Der Zusammenhang, den die Tonalität (bzw. tonale Werkzeuge wie das Metrum, eine in »tonaler« Gestik ordnende Melodik, Steigerungsgesten etc.) zwischen Sprache und Musik herstellt, speist sich aus der inneren »grammatischen« Struktur der beiden. Jenseits der Tonalität aber ist das Aufeinandertreffen von Musiklinearität und linear sich ereignendem Begriff ständig zu behandelndes Thema.

Ebenfalls widerstreitend sind im Zusammenhang von – in diesem Fall wirklich – Musik und Text die Zeitorganisationen: Textarbeit ist nicht unbedingt eine lineare Arbeit entlang des Zeitpfeils, kompositorische Arbeit muss dies zumindest zu einem großen Teil sein. Jede nuancierende Umformulierung des Textes wirft die musikalische Zeitorganisation radikal über den Haufen. Sprachliche Mittel wie zum Beispiel nuancierende Wörter verändern im Text die Semantik, für die Musik aber die Zeitstruktur (und Lautlichkeit!). Eine rein musikalische Ausformulierung des Textes wiederum reißt Löcher in den Text und zerstört dessen »Textilität«.

4.

Die oben beschriebenen Themen anzugehen, haben wir in unseren letzten Arbeiten von Materialien weggearbeitet, in denen Musikalisches und Sprechen von vornherein verschmolzen sind. Das waren unter anderem Kinderreime und Sinnsprüche (*ballade 1*, 1997), Werbejingles, Slogans (*Powered by Emphasis*, 2003/05), vorsprachliche Ausdrucksgesten (*Hey* und *Weh* – Madrigale, 2007[1]) etc. Die Arbeit entzündete sich an den gebrauchten Medien, und zwar dort, wo sie sich bereits untrennbar zu »Gebrauchsgegenständen« zusammengeschlossen haben. Diese Gebrauchsgegenstände tragen allerhand in sich: Ideologien, Ordnungssysteme, Denksysteme, Hierarchien … Die Arbeit mit derlei Gebrauchsgegenständen bringt also mit sich, dass auch die gesellschaftlichen Implikationen thematisiert werden müssen. Wir können natürlich die gesellschaftlichen Bedingungen nicht direkt verändern, aber doch die Wahrnehmung ihrer Gegenstände, unsere Haltung ihnen gegenüber, reflektieren und so vermittelt vielleicht auf die Bedingungen einwirken.

5.

Ein Sonderfall der Musik und Sprache bereits von vornherein betreffenden Materialien ist die Gestik. Die Geste beinhaltet Musik und Sprache nicht, dieselbe Geste kann aber in beiden auftreten. Die Gestik ist Form und Inhalt in einem. Und als ein Sonderfall der Gestik, in dem Musik und Sprechen noch nicht getrennt sind, könnten vielleicht die Ausdrucksgesten gelten.

[1] Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *Hey* Madrigal 1 für sechs Solostimmen; Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma, sowie dies.: *Weh* Madrigal 2 für sechs Solostimmen; Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma.

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 107

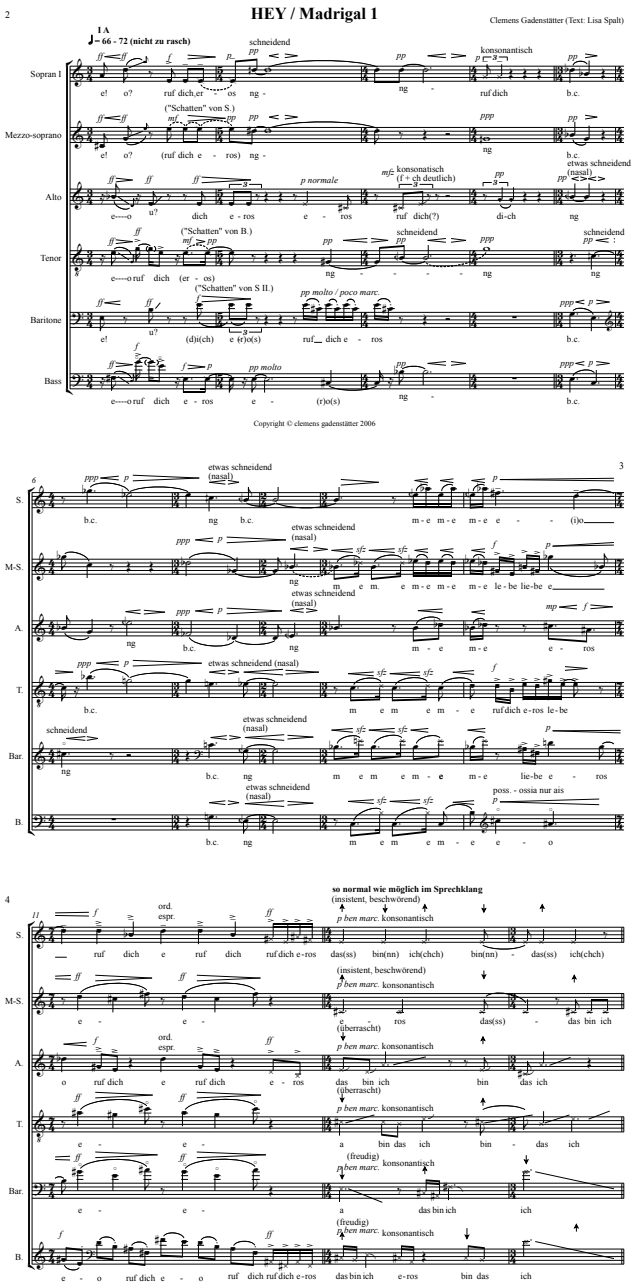

Abb. 4: Clemens Gadenstätter/Lisa Spalt: *Hey*, Madrigal für sechs Solostimmen, Takte 1–11; Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 108

6.

Unsere Vorstellung von Zusammenarbeit wäre, dass jedes Medium Spiegel für das andere ist. Musik kann also probeweise davon abkommen, ein Drittes auszudeuten, über das der Text spricht. Wenn das Wort »fremd« in eine kontextfremde Harmonie gesetzt wird, beziehen sich schließlich sowohl Sprache als auch Musik auf einen außermusikalischen und sprachlichen Inhalt: ein möglicher Sonderfall der Beziehung zwischen Musik und Text, ja. Aber interessanter ist für uns, da die Medien so unterschiedlich funktionieren, dass eine Spiegelung die Funktionsweise des jeweiligen Spiegels zeigen kann, indem er das Bespiegelte verändert und außerdem nur das widerspiegelt, was er fassen kann. In der Herstellung von Spiegelungen bestünde thematisierende Arbeit.

7.

Eine für uns außerdem wichtige Frage: Was geschieht mit dem Sprechen, wenn es in die musikalische Klanggestaltung überführt wird? Wenn Sprechen in Singen überführt wird, ist zum Ersten zu beobachten, dass die Stimme, die vorher in der Mitteilung sozusagen nahezu unsichtbar enthalten war, plötzlich aus dieser heraustritt. In den Vordergrund tritt überhaupt das Lautende am Text, also auch die Lautstruktur, die er mitbringt. Auf der Ebene des Satzes tritt der Sprechrhythmus zugunsten eines musikalischen Rhythmus zurück, die Satzme-

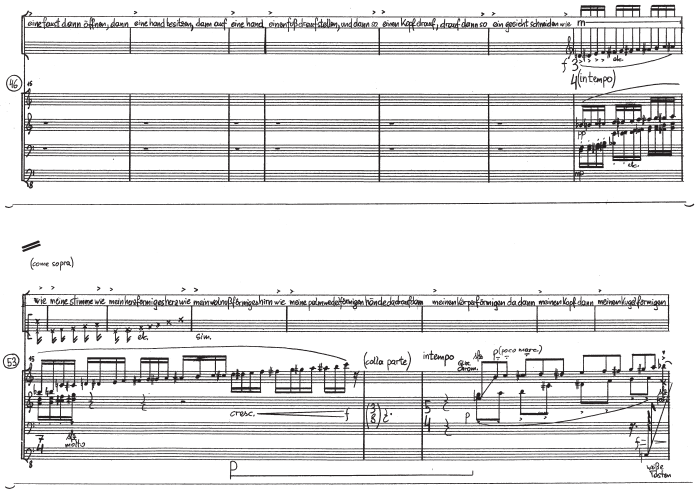

Abb. 5: *ballade 1*, Takte 52–75; XXX

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 109

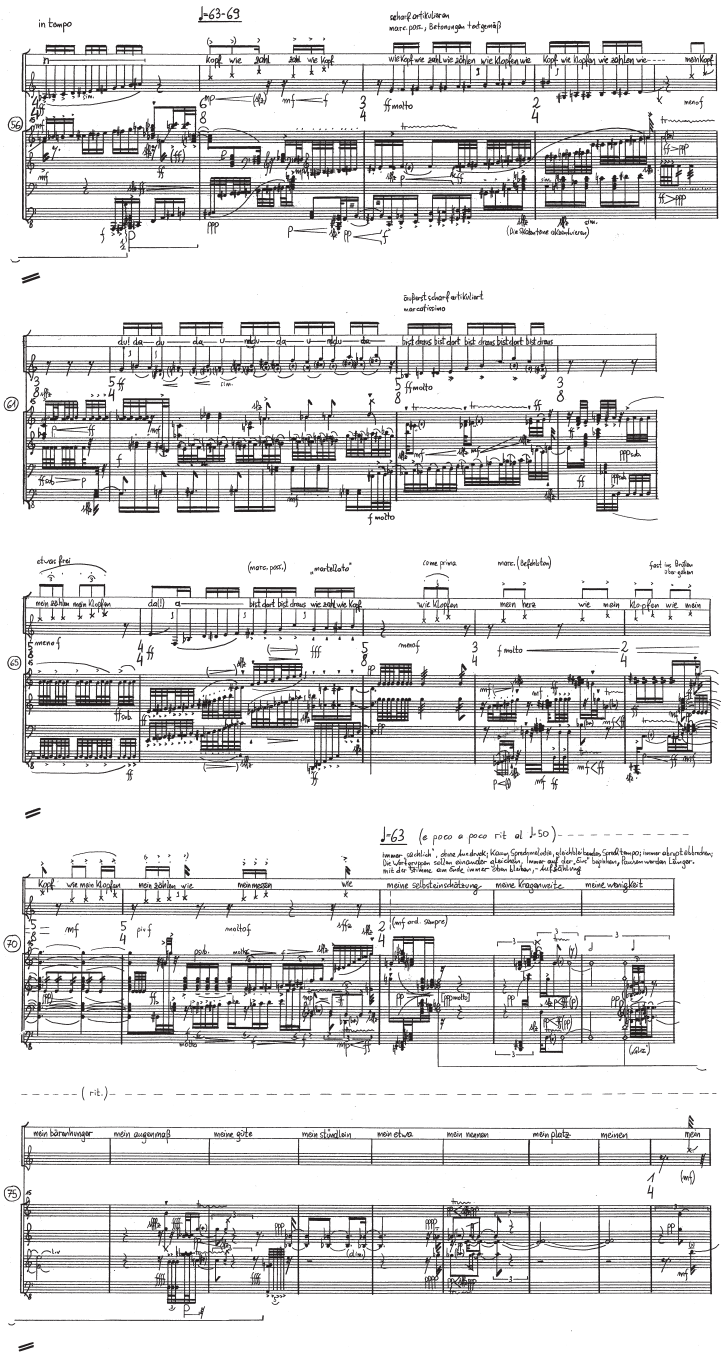

Abb. 5: *ballade 1*, Takte 52–75; XXX

lodie wird mehr oder weniger ausgeblendet oder aber extremiert, musikalisiert. Satzmelodie und Rhythmus können also durch Übertreibung Thema werden.

Die musikalische Organisation des Textes wird durch alle Eingriffe auf dessen Bedeutung zurückwirken: Das hohe *fremd* des Anfangs der Schubert'schen *Winterreise* ist zum Beispiel mehr als eine Form der Textausdeutung: Hier wird ein vom Text bezeichneter, psychischer Zustand physisch erlebter Klang, der das Wort explodieren lässt. Der bezeichnete Zustand wird in die Physis der singenden Person und schließlich auch in die der hörenden übersetzt.

Interessant ist, was in der Überführung des Sprechens mit der Mitteilung geschieht: Sie kann durch die Musikalisierung in den Hintergrund treten oder aber ganz im Gegenteil sogar noch stärker akzentuiert werden (siehe Abb. 5: *ballade 1*: breeeecheeeen, schlaaageeeen). Der Begriff, den das Wort bezeichnet, wird umgewandelt in einen »direkten« Gegenstand meiner Wahrnehmung: Nicht der Begriff »Baum« materialisiert sich in gewisser Weise, die Klänge, die ihn als Wort repräsentieren, werden der Wahrnehmung gleichzeitig vorgelegt.

8.

Durch den Übergang in die musikalische Gestaltung verändert sich die Art der Präsenz der ausführenden Person. Während Musik direkter auf die Physis einzuwirken scheint als gesprochener Text, da der Text schließlich vermittelt, repräsentiert, während Musik nur in speziellen Fällen (siehe unter anderem *Semantical-Investigation*-Stücke[2]) auf ein Außerhalb Bezug nimmt, sondern sozusagen sich selbst bedeutet (wobei Musik natürlich auch anders Bezug nimmt als Sprache), wirkt paradoxerweise Gesang distanzierter, abstrakter als gesprochener Text. Die Aussprache eines Wortes, das uns den Abstand zu dem wahrnehmen lässt, was es benennt, macht aus dem »Sprechenden« ein für uns »direkt« erlebtes Subjekt. Das verständliche Wort lässt die Klang produzierende Person als ein Ich mit Haltung, Intention etc. auftreten, das uns anspricht. Die uns gewohnte Weise der Mitteilung simuliert Nähe, Echtheit, während wir uns im Alltag ja nun einmal selten ansingen und alltägliche Inhalte auch selten in Fis-Moll darstellen. Die Künstlichkeit der Textproduktion lässt die singende Person daher vielmehr als Spielerin eines Instruments erscheinen, als Ausführende, denn als ein uns real ansprechendes Individuum. Die Singstimme ist also auch hinsichtlich der Präsenzart auf der Bühne das Werkzeug im eigenen Körper, die Verlängerung des Körpers in das Werkzeug. Die musikalische Artikulation von Wörtern beschreibt daher auch permanent diesen Gebrauch des Körpers als Werkzeug.

[2] Clemens Gadenstätter: *Semantical Investigation 1* für Violine und Ensemble (2006/08), Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma, sowie ders.: *Semantical Investigation 2* für 11 Instrumente (2007), Edizioni Musicali Rai Trade/Milano, Roma.

Außerdem: Wenn der Bezugspunkt der Mitteilung außerhalb von dieser liegt und jener der Klanggestaltung in dieser selbst, befindet sich dazwischen das Feld, das wir bearbeiten wollen. Die Mitteilung des Musik-Text-Konglomerats müsste von einer dritten Art sein, in der das direkte (physische) Erleben der Medien und ihre Reflexion eine Verbindung eingehen. Hier könnte Thema sein, dass Metaphern sinnliche Erinnerung spürbar *auf*rufen, wo sie Musik *hervor*ruft.

9.

Was geschieht beim Zersingen? Zersingen ist ein absichtlich oder unabsichtlich variierendes Wiederholen, ein sinnliches »Zermantschen« der Töne und Silben, das erlaubt, jenes klangliche Muster herauszufinden, das z. B. dem Sinnspruch den Anschein von Wahrheit gibt (vgl. *ballade1*, Reimstruktur), nämlich unabhängig davon, welche die in das Muster gefüllten Wörter sind. Welches ist das Muster, das dem Kirchenlied die Potenz gibt, zum Revolutionslied zu werden (*Internationale*) etc.? Es gilt, durch das Zersingen die Muster herauszufinden, welche die Wörter unabhängig von ihrer Bedeutung zur »Moral von der Geschicht« erklären, zur Heilsbotschaft usw. Das Zersingen ist die Möglichkeit, Setzungen als beliebige Setzungen auszuprobieren. Es ergibt sich aus der Konzentration auf die materielle Ebene der Sprache. Die Lust an der Lautverformung, das Spiel mit dem absichtlichen, quasi künstlich hergestellten Vergessen dessen, was ein Wort *auch* ist, sind basale Erfahrungen mit und an der Naht zwischen dem Wort und seiner Klanggestalt, mit der mentalen Repräsentation außersprachlicher Realität. Viele Beispiele von kindlichem Spielen mit Lauten bis zu diversen über den Globus verteilten, nicht schriftlich festgehaltenen Musikformen können hier angeführt werden.

10.

Der Spezialfall der Vertonung: zu berücksichtigen, dass der Text als in sich geschlossener, vollständiger gedacht ist. Was wird dem Text genommen, was wird ihm zugefügt? Was geschieht mit der Satzmelodie, dem Satzrhythmus, die kalkuliert waren? Inwiefern kann der Text bearbeitbarer »Parameter« im Stück werden?

11.

Instrumente und Stimme sollten für uns möglichst auf allen Ebenen interagieren: Zunächst einmal versuchen wir, Interaktionsmöglichkeiten zu probieren, die von den quasi intakten Medien aus möglich sind. Es geht uns also primär nicht darum, Instrument oder Stimme durch akustisch annähernde Deforma-

tionen interagieren zu lasse. Es interessieren uns die Möglichkeiten der Zusammenhangsbildung auf klanglicher/phonetischer, semantischer, situativer, mimetischer, gestischer … Ebene.[3]

12.

Ein für uns wichtiges Element im Musik-Stimme-Zusammenhang ist die visuelle Komponente: diese Tatsache von Menschen auf der Bühne. Wie oben ausgeführt, verändert sich die Präsenz der ausführenden Person durch die Art der stimmlichen Betätigung – es gibt diese unterschiedlichen Präsenzen des Sprechens und des Singens. Die Thematisierung dieser Präsenz führt automatisch zu einer darstellenden Form.

13.

Und noch einmal zu Musik und Mitteilung: Musik kann als Maschine dienen, Meinung einzuhämmern. Sie kann der Verstärkung der Meinung dienen. Der Ursprung dieser Variante des Musik-Mitteilungs-Zusammenspiels könnte, sagen wir mal, in den alten Mnemopraktiken liegen: Die rhythmische und lautliche Gestaltung des Textes, eine Melodie als Gedächtnisbrücke … (Allerdings ist zu überlegen: Für solches Einhämmern gibt es Standardformen, siehe z. B. *Internationale* und Kirchenlied, die dann allgemeiner die Funktion haben, kollektiv aufzurufen, den konkreten Inhalt jedoch in dieser Verallgemeinerung eher verblassen lassen.)

Gegenbeispiel: Ganz umgekehrt löscht das Trance-Singen die Mitteilung (und auch den musikalischen Sinn) tunlichst aus, zugunsten des angestrebten Trance-Zustandes. Musik und Text sind im Trance-Singen Fahrzeuge in einen psychischen Raum, vor dessen Tür das Gefährt vergessen werden muss.

Diese Funktionen des Musik-Sprache-Konglomerats interessieren uns, da sie das Verständnis von Sprach-Musik-Ereignissen geprägt haben. Es interessiert uns zu untersuchen, inwieweit europäische Kunstmusik und europäische Kulturformen sich diesen Formen annähern, von ihnen zehren. In unserer Arbeit ist daher die Funktion, die ein Musik-Text-Konglomerat mit sich bringt (und wir gehen davon aus, dass jedes eine bestimmte Intention hat, die sich im Klanglich-Gestischen äußert), eine wichtige Untersuchungsebene.

[3] Vgl. dazu Clemens Gadenstätter: *Semantical Investigations. Skizzen zu einer kompositorischen Poetik*, in: *Freiräume und Spannungsfelder. Positionen der zeitgenössischen Musik heute*, hrsg. von Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009.

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 113

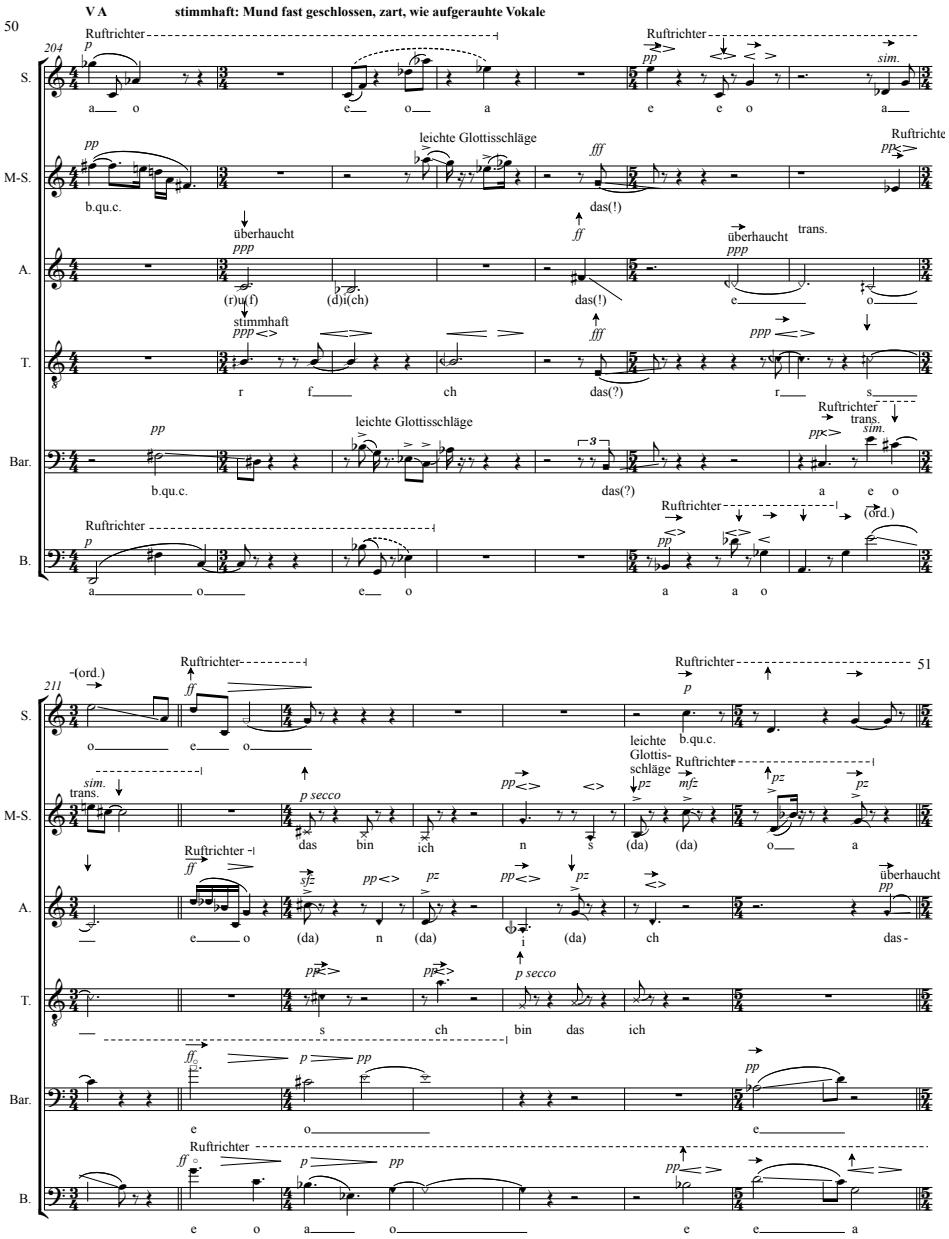

Abb. 6: *Hey*, Madrigal für sechs Solostimmen, Takte 208–217 (Pfeile deuten die Rufrichtungen an); XXX

06_II_Gadenst_Spalt_Darmstadt 16.02.10 10:47 Seite 114

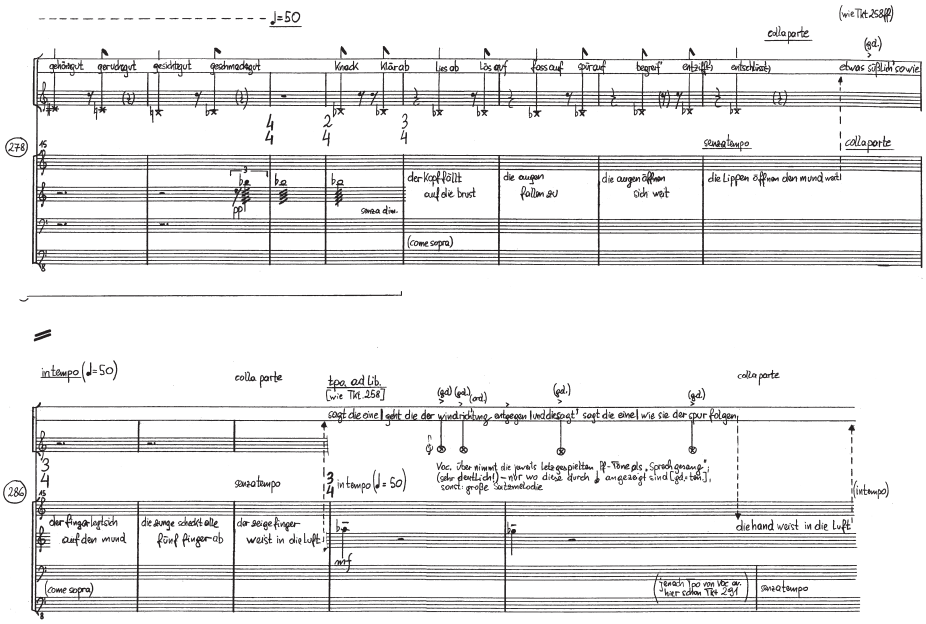

Abb. 7: *ballade 1*, Takte 278–290 (Pianist wird zur Figur); XXX

14.

Unsere Zusammenarbeit charakterisiert sich vielleicht am besten als Versuch eines begründenden Thematisierens der Bewegung zwischen den Medien. Im Idealfall entstehen polydimensionale Ereignisse, in denen Instrumentalklang und das Kontinuum vom Sprechen bis zum reinen Vokalklang »durch einander« reflexiv transformiert und dadurch kompositorisch »analysiert« werden, was auch bedeutet, dass von einem gemeinsamen Ausgangspunkt weg eine quasi Prosa-Entwicklung – also nicht eine Wanderung durch ein bereits von Beginn an feststehendes Feld oder Bild, sondern eine Transformation durch eine Handlung an den Gegebenheiten – unternommen wird. Das Musik-Sprache-Konglomerat transformiert sich als eine kommunikative Einheit, deren innere Beziehungen und Kräfteverhältnisse ständig neu definiert werden.