

*Iseult Grandjean*

## **Das glückliche Babel**

Über die Beziehung von Musik und Sprache im modernen Musiktheater

Wo ist die Schnittstelle zwischen Geräusch und Musik, zwischen bloßer Stimme und Gesang? Während die Musik seit jeher als sinnliches Ausdrucksmittel gilt, das über dem Graben des Unsagbaren balanciert, wurde die Sprache irgendwann zur Sklavin des Inhalts degradiert und in zeichentheoretische Fesseln gelegt. Anhand des Doppelabends von George Aperghis' *Pub – Reklamen* und der Lesung *Sez Ner* des Schweizer Schriftstellers Arno Camenisch auf der Münchener Biennale 2016 wird in diesem Artikel die Beziehung zwischen Musik und Sprache als Zeichensysteme zwischen Sinn und Sinnlichkeit untersucht – und aufgebrochen; vor allem die Texte zur Körnigkeit der Stimme und das Werk *Die Lust am Text* von Roland Barthes geben dabei Aufschluss über die Frage, die dieser Analyse zugrunde liegt: Wann wird aus Sprache Musik, wie wird das Wort zum Ton?

Musik – Sprache – Text – Körper – Stimme – Roland Barthes – Lust – Beziehung

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>Im Anfang war das Wort .....</b>	<b>3</b>
<b>Über die Beziehung von Musik und Sprache im modernen Musiktheater.....</b>	<b>4</b>
<b><i>I. Musik und Sprache.....</i></b>	<b>4</b>
1. Vom Gefühl zur Vernunft: Ursprünge.....	4
2. Sinn vs. Sinnlichkeit: Ähnlichkeit und Differenzen .....	6
3. Zwischen Körper und Sprache: Die Bedeutung der Stimme .....	8
<b><i>II. Musik und Sprache auf der Münchener Biennale.....</i></b>	<b>10</b>
1. Die Körnigkeit der Stimme: Georges Aperghis, <i>Pub - Reklamen</i> .....	10
2. Lust am Text: Arno Camenisch, <i>Sez Ner</i> .....	13
<b>...und am Ende bleibt der Ton? .....</b>	<b>17</b>

## ***Im Anfang war das Wort...***

„Im Anfang war das Wort“: Mit diesem Satz beginnt der biblische Schöpfungsmythos. Das Wort Gottes, um dessen Auslegung sich früher wie heute verschiedenste Völker und Religionen streiten, das Wort als hermeneutisch deutbares Zeichen markiert also den Beginn unseres Daseins – und unseres Verderbens: Schon das Verbot vom Baum der Erkenntnis wurde von Adam und Eva falsch ausgelegt. Anders da die Musik, die, oft als friedliche Weltsprache romantisiert, nicht auf eindeutige Aussagen zielt, sondern gerade in ihrer Mehrdeutigkeit das Unsagbare zu fassen vermag.

Eine Lesung des Schweizer Autors Arno Camenisch, der im Rahmen der Münchener Biennale 2016 aus seinem zweisprachigen Erstlingswerk *Sez Ner* vortrug, und dabei nie sang, aber letztlich doch dem Anspruch eines Musiktheaters gerecht wurde, veranlasste mich dazu, einer genaueren Betrachtung der Beziehung von Musik und Sprache nachgehen zu wollen. Musik wird oft als allen Menschen gemeine Sprache bezeichnet – doch wann wird Sprache zu Musik?

Hierfür soll zunächst die Beziehung von Musik und Sprache untersucht werden; bereits die verschiedenen Theorien von Ursprung und Entwicklung lautlicher Kommunikation geben interessante Hinweise auf die unterschiedliche Musik- und Sprachauffassung vergangener und heutiger Zeiten. Ferner soll die Differenz zwischen den beiden Zeichensystemen besonders am Aspekt ihrer Sinnerzeugung deutlich gemacht werden: Während die Sprache vor allem als bedeutungsbehaftetes Zeigesystem wirkt, kann die Musik sich bereits von den Fesseln einer Aussage lösen und vermag dem Rezipienten durch sinnlich erfahrbare Übermittlung das „Unsagbare“ mitzuteilen. Der Stimme kommt als Schnittstelle zwischen Körper und Text dabei eine besondere Funktion zu: Sie illustriert die Materialität der Sprache und musikalisiert das gesprochene Wort – und steht damit gewissermaßen zwischen Musik und Sprache. Im zweiten Teil dieses Artikels soll daraufhin am Beispiel der Münchener Biennale, namentlich anhand des Doppelabends von Georges Aperghis' *Pub – Reklamen* und der Lesung *Sez Ner* von Arno Camenisch genauer beleuchtet werden, inwiefern sich die nackte Sprache als Musik legitimieren lässt – und welche Faktoren an dieser Grenzverwischung konkret teilhaben. In beiden Fällen wird mit theaterwissenschaftlichen Theorien gearbeitet, überwiegend jedoch mit den Werken von Roland Barthes, der sich vor allem in seinen Betrachtungen zur Rauheit der Stimme und zur Lust am Text stets an der Schnittstelle zwischen Sprache und Musik bewegt und dabei eine Frage erforscht, die auch Thema der folgenden Arbeit sein soll: Wie wird das Wort zum Ton?

# *Über die Beziehung von Musik und Sprache im modernen Musiktheater*

## **I. Musik und Sprache**

### 1. Vom Gefühl zur Vernunft: Ursprünge

Musik und Sprache, so haben Neurowissenschaftler herausgefunden, werden in derselben Gehirnregion verarbeitet. Im sogenannten Broca-Areal, das Biologen vor allem als Sprachzentrum bekannt ist, konnten die Forscher Reaktionen der Probanden messen, als sie ihnen verschiedene Akkordfolgen vorspielten. Selbst als unmusikalisch zu bezeichnende Versuchspersonen reagierten demnach auf einen musikalisch falschen Akkord anders als auf einen richtigen. Die Wissenschaftler ziehen daraus den Schluss, dass die Gehirnaktivität bei der Verarbeitung von Musik der von Sprache erheblich ähnelt: Es müssen stets Zusammenhänge hergestellt, im einen Fall Töne zu einer Melodie, im anderen Worte zu einem Satz verbunden werden.<sup>1</sup> Unsere Auffassung von Musik und Sprache liegt also sehr dicht beieinander. Doch wofür entwickelte der Mensch zuerst ein Verständnis, was entstand früher – die Sprache oder die Musik?

Besonders im 18. Jahrhundert, in dem vermehrt über die Entstehung der Sprache nachgedacht wurde, kulminierte der Diskurs über Sprachursprungstheorien oftmals in zirkelförmigen Henne-oder-Ei-Argumentationen. Während der Pfarrer Johann Peter Süßmilch 1741 durch die Annahme, dass sich Sprache und Vernunft gegenseitig bedingen, die unabdingbare Sprachschöpfung durch eine höhere Macht zu beweisen versucht<sup>2</sup>, leitet Jean-Jacques Rousseau, der sich vor allem in den Texten *Discours sur l'inégalité* und *Essai sur l'origine des langues* mit dem Problem der Sprache beschäftigt, seinen Zirkelschluss aus den reziproken Prämissen von Sprache und Gesellschaft ab: Eine Gesellschaft brauche Sprache – doch ohne Sprache könne eine Gesellschaft gar nicht erst entstehen.<sup>3</sup> Diese philosophischen Theorien nehmen, mit Ausnahme von Süßmilch, somit Abstand zum biblischen Schöpfungsmythos, der uns einen fertigen Menschen präsentiert, und stellen stattdessen eine Evolution des Menschen vor, dessen Abgrenzung zum Tier sich durch die Demarkationslinie der

---

<sup>1</sup> Maling, Joris: *Musik und Sprache werden in derselben Gehirnregion verarbeitet*, 2001, [http://www.wissenschaft.de/leben-umwelt/hirnforschung/-/journal\\_content/56/12054/1210509/Musik-und-Sprache-werden-in-derselben-Gehirnregion-verarbeitet/](http://www.wissenschaft.de/leben-umwelt/hirnforschung/-/journal_content/56/12054/1210509/Musik-und-Sprache-werden-in-derselben-Gehirnregion-verarbeitet/) (Stand: 15.08.2016).

<sup>2</sup> Vgl. Dreisow, Mona: *Die Frage nach dem Ursprung der Sprache. Ein Vergleich der Schriften von Süßmilch und Herder*, Hamburg: Diplomica Verlag 2016, S. 2f.

<sup>3</sup> Vgl. Wilhelm, Raymond: *Die Sprache der Affekte. Jean-Jacques Rousseau und das Sprachdenken des siècles des Lumières*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, S. 73f.

Sprache vollzieht. So geht auch Étienne Bonnot de Condillac in seiner sensualistischen Philosophie von einer Art Rohzustand der Sprache aus, die sich durch neue Erfahrungen und ständige Wiederholung im Laufe der Evolution immer weiter verfeinert. Diesen Gedankengang übernimmt Jean-Jacques Rousseau, kritisiert jedoch, dass Condillac bereits von einer primitiven Gesellschaftsform auszugehen scheint – für Rousseau nur ein „*vermeintliche[r]* Urzustand“.<sup>4</sup> Er dagegen beansprucht zu den wirklichen Wurzeln bestehender Verhältnisse vorzudringen und den viel proklamierten Naturzustand des Menschen freizulegen. In solch einem Ursprungszustand müssen selbst die natürlichsten Zeichen erlernt und durch fortwährende Gewöhnung in Beziehung mit einem Gegenüber erst als solche definiert werden. Das Problem, das Rousseau hier allerdings aufdeckt, ist die Frage nach dem Ende des Naturzustands: Laut ihm ist Kommunikation ein Produkt der Kultur, ein dem ursprünglichen Menschen unnützes Konzept. Der Mensch streift einsam durch die Wälder, Fortpflanzung gründet sich allein auf die Befriedigung physischer Triebe und nicht etwa auf den Wunsch nach Familien- oder Gemeinschaftsbildung. Und, wir erinnern uns, wo keine Gesellschaft ist, da ist keine Sprache nötig. „Rousseaus *homme sauvage* ist stumm“, konstatiert auch Raymund Wilhelm. Was veranlasste ihn also dazu, sich mitzuteilen?

An dieser Stelle wird vor allem auf die Theorie der kulturellen Gesellschaftsbildung zurückgegriffen, Rousseau geht jedoch nicht näher auf deren konkrete Entstehung ein – betont aber, dass zwischen diesem Urzustand und dem Erscheinen erster Sprachformen sehr große Zeiträume liegen, die nicht vergleichbar sind mit den kurzen Schlüssen, die Condillac zieht.<sup>5</sup> Feste Familienstrukturen und der Bau von Wohnstätten bedingen wohl allmählich die notwendige Entwicklung eines allgemein verständlichen Kommunikationsmittels.

Aus dem friedlichen Urzustand des Menschen und der zunehmenden Entfremdung von diesem Zustand durch fortschreitende Zivilisationsprozesse kristallisiert sich bereits die Bedeutung der Musik heraus: Die ersten Laute entstanden demnach nicht aus einem rationalen, sondern aus einem rein affektiven Bedürfnis heraus. „On ne commença pas par raisonner, mais par sentir“<sup>6</sup>, gilt als einer der Leitsprüche der rousseauschen Sprachursprungstheorie; nicht die Vernunft stehe also am Anfang, sondern das Gefühl.

---

<sup>4</sup> Wilhelm, Raymund: *Die Sprache der Affekte. Jean-Jacques Rousseau und das Sprachdenken des siècles des Lumières*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, S. 74.

<sup>5</sup> Vgl. Ebd., S. 79.

<sup>6</sup> Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Éditions A. Belin 1817, S. 9.

Erst im Laufe der Zeit wird die Sprache durch die Notwendigkeit fester Aussagen von Ideen domestiziert – damit aber auch ihrem poetischen Potential beraubt. In der ursprünglichen Sprache, so erläutert auch Ann-Katrin Zimmermann in ihrer Studie zur Beziehung von Musik und Sprache bei Rousseau und Richard Wagner, verweise das Gefühl nur auf sich selbst; „anstelle von Übereinkunft, Grammatik, logischer Struktur etc. stehen hier Wohllaut, Harmonie, Schönheit und gefällige Aufeinanderfolge der Klänge“.<sup>7</sup> Harmonie ist an dieser Stelle jedoch nicht gemeint als ordnendes Prinzip – denn Melodie triumphiert für Rousseau in dieser Hinsicht ganz klar über Harmonie – was auch die ursprüngliche Nähe von Musik und Sprache in einer von Affekten geprägten Ursprache markiert, in der man Wort und Ton noch nicht unterscheiden konnte. Die Sprache wird nach und nach in ein schematisches Zeichensystem gepresst, das die Ausdrucksmöglichkeiten der Töne gleichermaßen rationalisiert wie begrenzt. Rousseau geht demgemäß von einem gemeinsamen Ursprung von Musik und Sprache aus, der sich aus dem langsam entstehenden Bedürfnis nach unmittelbarer Mitteilung von Gefühlen speist und aus dem sich schließlich die Sprache als differenziertes Zeichensystem entwickelt.

## 2. Sinn vs. Sinnlichkeit: Ähnlichkeit und Differenzen

Musik und Sprache entstehen also beide gleichermaßen als organisierte Zusammenhänge von Lauten, die festen Strukturen folgen und in ihrer Form klar zerlegbar sind. Beide werden in graphischen Systemen notiert und festgehalten, beiden liegt mit Satz, Halbsatz und Periode oder Vokabeln, Grammatik und Syntax ein fester Regelkanon zugrunde. Wie die Musik harmonischen und somit berechenbaren Funktionen folgt, hat andersherum die Sprache in ihrer Prosodie musikalische Momente. Doch der entscheidende Unterschied zwischen Musik und Sprache, der die beiden Zeichensysteme von ihrem gemeinsamen Ursprung entfernt, liegt, wie sich bereits ankündigte, in den Möglichkeiten ihres Ausdrucks: Während die Musik affiziert, will die Begriffssprache konkrete Aussagen treffen. Die Musik zeigt, die Sprache sagt. Musik evoziert, Sprache bezeichnet. Aus dieser Dichotomie erwachsen auch interdisziplinäre Wettkämpfe und Sehnsüchte; so schreibt Sabine Bayerl beispielsweise:

---

<sup>7</sup> Zimmermann, Ann-Katrin: „Der gemeinsame Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Jean-Jacques Rousseau“, in: Behler, Ernst et. al. (Hgg.): *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Bd. 14, Paderborn: F. Schöningh 2004, S. 177.

„Musik nimmt sich die Sprache zum Leitbild, möchte selbst bestimmter sprechen. Sprache orientiert sich an Musik, ersehnt deren Ausdruckskraft“.<sup>8</sup>

Was bereits Friedrich Nietzsche in seinem 1873 erschienenen Werk *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in dem er Sprache als leere Hülsen von Wortmaterial entlarvt, gewissermaßen als Ausweitung der Vernunftkritik auf die Verwendung von Sprache vornimmt, führt Theodor W. Adorno im 20. Jahrhundert in seiner Sprachkritik weiter aus. Nietzsche derogiert Wahrheit als allgemeingültiges Konzept, als Wahrheit ‘an sich’, und stellt fest, dass es lediglich gesellschaftlich konstruierte Definitionen dessen, was Wahrheit ist, geben kann; ähnlich argumentiert Adorno, der das Problem ebenfalls im „Widerspruch zwischen der allgemeinen Bezeichnungsfunktion der Sprache und der sprachlich uneinholbaren Vielfalt des Einzelnen“<sup>9</sup> verortet. Da die Sprache ein universelles Kommunikationssystem schaffen muss, das auf der Eindeutigkeit ihrer Begriffe basiert, negiert sie die vitale Einzigartigkeit der Dinge zugunsten einer leblosen Allgemeinheit und legt somit auch „die Erkenntnis des Einzelnen in ihre Fesseln“.<sup>10</sup>

Dagegen vermag allein die Musik für Adorno sich dieser Fesseln zu entledigen: Gerade in „ihre[r] Unbegrifflichkeit“<sup>11</sup> liege ihr Vorteil gegenüber der begrifflichen Sprache – das sie zum Vorbild für poetische Sprache machen könne. Adorno, der sagt, „Musik ist sprachähnlich“, unterlässt also dennoch an keiner Stelle, die Differenz zwischen Musik und Sprache hervorzuheben: „Aber Musik ist nicht Sprache“.<sup>12</sup> Denn die Sprache, die zeigt und beengt, hat sich buchstäblich der Vermittlung von Informationen verschrieben; sie ist Sklavin des Inhalts. Musik dagegen sagt das Unsagbare, indem sie nicht spricht – Sprache braucht Sinn, Musik besticht durch Sinnlichkeit.

Der Topos des Unsagbaren ist dabei der Graben, der zwischen Sprache und Musik verläuft, zwischen Inhalt und Gefühl, zwischen Sinn und Sinnlichkeit. Hierbei ist anzumerken: Auch Musik hat einen Sinn – doch sie *ist* der Sinn, sie repräsentiert ihn nicht oder verweist auf ihn, sondern stellt ihn leibhaftig dar; Musik weist nicht über sich hinaus. Ihr werden keine Metaphern zwischengeschaltet, die Sprache dagegen ist, wie die Wahrheit, „ein bewegliches Heer von Metaphern“, so Nietzsche in *Über Wahrheit*

---

<sup>8</sup> Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 11.

<sup>9</sup> Ebd., S. 53.

<sup>10</sup> Ebd., S. 55.

<sup>11</sup> Ebd., S. 78.

<sup>12</sup> Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Gesammelte Schriften*, Band 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S 251.

und Lüge im außermoralischen Sinne.<sup>13</sup> Die Musik, die Unbewusstes einer sowieso nicht fassbaren Wirklichkeit darstellen kann, weil sie nicht klar benennen muss, wird folglich zum Ideal erhoben, das Absolute einfangen kann – im Gegensatz zur Sprache, die sich stets in sich selbst erschöpft: Musik drückt aus, „was Sprache mit ihrem Instrumentarium nicht darstellen kann“, schlussfolgert Sabine Bayerl und nennt infolgedessen die Umdeutung der begrifflichen Leere der Instrumentalmusik und ihrem scheinbar „zweckfreie[n] Dasein“<sup>14</sup> die Möglichkeit, das Unsagbare zu sagen: Weil sie nichts Genaues ausdrückt, muss die Musik nicht – im nietzscheanischen, außermoralischen Sinne – lügen wie die Sprache. Sie versucht Begriffe nicht zu umzäunen, sondern erkennt deren Grenzenlosigkeit an. „Indem sie sich über die Begrenzung der endlichen Begrifflichkeit erhebt, nähert sie sich dem Bereich des Unendlichen“<sup>15</sup>: Und damit wird die Instrumentalmusik (mehr noch als die Vokalmusik) als ‘absolute Musik‘ zum Leitbild nicht unbedingt meinender, aber poetischer Sprache – nur sie vermag sich noch vom Postulat des Zeichens zu befreien.

### 3. Zwischen Körper und Sprache: Die Bedeutung der Stimme

„Unsere Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt [sic!] – so *enttönt*“, notiert Novalis im 18. Jahrhundert und fordert: „Sie muß wieder *Gesang* werden“.<sup>16</sup> Hier wird das körperliche Moment deutlich, das ein zentrales Merkmal der Unmittelbarkeit darstellt. Denn dem Körper kommt in der sinnlichen Erfahrbarkeit von Musik eine zentrale Bedeutung zu: Durch ihn kann etwas individuell und affektiv erfasst werden; die universelle Gültigkeit, die die Sprache, wie bereits besprochen, durch Einzwängung in Begriffe vorgibt, zerschellt am einzelnen Körper. An ihm dringt Roland Barthes zu einer Spracherweiterung hervor, die auch die Sprache mit Nichtsprachlichem anreichert und so den Text zum Körper macht – und letztlich die Sprache zur Musik.

Dem Gesang und damit der menschlichen Stimme kommt demnach eine Schlüsselbedeutung in der Musik- und später auch Sprachrezeption zu. Als „grain de la

---

<sup>13</sup> Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, KSA Bd. 1, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1967, S. 880f.

<sup>14</sup> Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 39.

<sup>15</sup> Ebd., S. 39.

<sup>16</sup> Novalis: „Fragmente zur Musik und zum Musikalischen“, in: Naumann, Barbara (Hg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 192.



voix“ bezeichnet Barthes die hörbare Materialität des Körpers, also als Körnung der Stimme – in der deutschen Übersetzung ist häufig auch von der Rauheit der Stimme die Rede. Diese Rauheit vermag es, auf das Subjekt zu verweisen, ohne es zu subjektivieren: Denn „[d]iese Stimme ist nicht persönlich: Sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell (...) und ist dennoch gleichzeitig individuell: Sie läßt einen Körper hören, der zwar keine amtliche Existenz, keine „Persönlichkeit“ hat, aber dennoch ein abgesonderter Leib ist“<sup>17</sup>, erläutert Barthes. Denn der Körper weckt immer Begehren, lässt in der Stimme „einen erotischen Bezug des Sängers zu seinem Körper oder einem Körperteil hören und lädt zudem den Rezipienten ein, diesen Bezug zum Körper des Sängers oder der Sängerin nachzuvollziehen“<sup>18</sup>, wie Petra Bolte-Picker beschreibt. Der Stimmkörper also, so Barthes, erzeugt einen Raum, in dem die tatsächliche Sprache – und nicht mehr nur die Dechiffrierung ihrer Aussagen – bearbeitet wird und erzeugt somit eine Signifikanz, die nichts mit Kommunikation oder der Vermittlung konkreter Gefühle zu tun hat, sondern vielmehr ihre eigene Materialität reflektiert. Das „grain“, also das Korn der Stimme, stellt dabei die Reibung zwischen Körper und Sprache dar – wenn sich das Individuelle am System versucht. Das Prinzip der „Wollust ihrer Laut-Signifikanten“<sup>19</sup>, das bei der Betrachtung von *Sez Ner* vor dem Hintergrund der barthes’schen *Lust am Text* eine zentrale Stellung einnimmt, wird hier bereits formuliert: Barthes knüpft hier an die zuvor bereits besprochene subjektive Erfahrbarkeit von Musik an, weitet sie aber auf den Raum der Sprache aus. Er rekurriert auf das von Julia Kristeva entworfene Verhältnis von Phänotext und Genotext<sup>20</sup> und schält die Stimme aus dem Zwang der Objektivität heraus: „Die Musik ist zugleich das Ausgedrückte und das Implizite des Textes“, beobachtet der Philosoph und Linguist, „[i]m Unausgesprochenen setzt sich die Lust fest“.<sup>21</sup> Durch die Stimme, die sich zwischen Körper und Sprache reibt und die „imstande ist, das Implizite zu sagen, ohne es zu artikulieren“, wird also Musik erzeugt, die sich letztlich Eines stets erhält: „sprachliche Qualität“.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Barthes, Roland: „Die Rauheit der Stimme“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 271.

<sup>18</sup> Bolte-Picker, Petra: *Die Stimme des Körpers. Vokalität im Theater der Physiologie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012, S. 73.

<sup>19</sup> Barthes, Roland: „Die Rauheit der Stimme“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 272.

<sup>20</sup> Ebd., S. 272f.

<sup>21</sup> Barthes, Roland: „Die Musik, die Stimme, die Sprache“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 285.

<sup>22</sup> Ebd., S. 285.

## II. Musik und Sprache auf der Münchener Biennale

### 1. Die Körnigkeit der Stimme: Georges Aperghis, *Pub - Reklamen*

Die Münchener Biennale wagte sich im Jahr 2016 unter der künstlerischen Leitung von Daniel Ott und Manos Tsangaris nach dem Gründer Hans Werner Henze und seinem Kollegen Peter Ruzicka erneut mit einem Komponistenduo an das Unternehmen, das Musiktheater nicht nur an seine Grenzen zu bringen, sondern sie auch teilweise darüber hinaus laufen zu lassen. „Der klassische Kompositionsbegriff hat sich erweitert“<sup>23</sup>, schreiben sie deshalb auch im Editorial zur 15. Münchener Biennale. Von szenischen Installationen über komponierter Performance bis zur neuen Oper bot die diesjährige Biennale ein so vielschichtiges Programm wie nie zuvor, das in seiner formalen Mehrsprachigkeit die „gesellschaftliche (...) [und] mediale Polyphonie“<sup>24</sup> reflektieren sollte. Dementsprechend vokal lautete das Motto auch „OmU“, Original mit Untertiteln – die Sprache scheint sich also wie selbstverständlich ihren Weg in das Musiktheater zu bahnen. Oder die Musik in die Sprache?

So war auch der Doppelabend mit der Lesung *Sez Ner* von Arno Camenisch und Georges Aperghis‘ *Pub - Reklamen* keinesfalls klassisches Musiktheater, wie es der routiniert-konventionelle Theaterbesucher erwarten mochte; in Hinblick auf die angekündigte Grenzsprengung der diesjährigen Biennale aber auch nicht weiter verwunderlich. Vor der Folie der bereits analysierten Beziehung von Sprache und Musik bleibt jedoch zu untersuchen, inwiefern sich die beiden Stücke als Form des Musiktheaters geltend machen – und worin sich ihre sprachlich-musikalische Rezeption unterscheidet.

Der 1945 in Athen geborene Georges Aperghis, der autodidaktisch Musik und Malerei studierte und seit seiner Niederlassung 1963 in Paris das moderne Musiktheater in Frankreich etablierte, gilt als Avantgardist der zeitgenössischen Musiktheaterszene und beschäftigt sich in seinen konzeptuellen Arbeiten häufig mit der Beziehung von Musik und Text.<sup>25</sup> In seinem auf der Münchener Biennale vorgestellten Solostück *Pub – Reklamen* dekonstruiert der gebürtige Grieche die Macht der Werbung in sieben kleinen Fetzen: Auf eine dunkle Bühne ohne Requisiten tritt bei der Uraufführung im Gasteig

---

<sup>23</sup> Ott, Daniel; Tsangaris, Manos: *Editorial – Münchener Biennale*, 2016, <http://www.muenchenerbiennale.de/editorial/> (Stand: 15.08.2016).

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Vgl. o. A.: *Georges Aperghis - Biographie*, 2016, <http://www.aperghis.com/biographies.html> (Stand: 15.08.2016).

München, in schmalem Rock und feiner Bluse, die zierliche Französin Donatienne Michel-Dansac, die eine langjährige Zusammenarbeit mit Aperghis verbindet, und liefert eine beeindruckende Geräuschcollage aus Sprach- und Gesangsminiaturen. Denn Aperghis zerhämmt für sein Stück Werbetexte für Cornflakes, Zahnpasta, Shampoo oder Softdrinks und setzt sie in verzerrten Miniaturen wieder zusammen. Donatienne Michel-Dansac demonstriert dabei das Potential der menschlichen Stimme, sie spricht und flüstert, sie quietscht und pfeift, sie surrt, schnalzt, singt. Solistisches Musiktheater könnte man diese geräuschgeladenen 25 Minuten nennen – zu untersuchen bleibt dabei, wie auch Helga Finter vorschlägt, ob die Stimme hier „allein als Medium oder Instrument zu fassen ist“.<sup>26</sup>

Die Theatralität, die *Pub – Reklamen* als Musiktheaterstück legitimiert, speist sich vor allem aus der körperlichen Anwesenheit der Stimme: Als ein *Zwischen* von Körper und Sprache fasste sie bereits Guy Rosolato 1967 auf<sup>27</sup>, als „Angelpunkt der Theatralität“<sup>28</sup> bezeichnet sie die Gießener Professorin für Theaterwissenschaft Helga Finter. Die Stimme als *Zwischen* in Georges Aperghis‘ *Pub – Reklamen* ist das Werkzeug, das die Macht der Sprache abarbeitet – und schließlich überwindet: Denn die Slogans der Produkte gehen in der stimmlichen und sinnlich viel stärkeren Bearbeitung der Geräuschcollage unter. „[D]ie Bearbeitung des Klangs der Stimme macht das Rauschen der Sprache hörbar“, schreibt auch Finter, „das *bruissement de la langue*, das für Roland Barthes Geräusch einer gut funktionierenden Sprachmaschine ist“.<sup>29</sup> Die Texte der Werbespots werden in *Pub - Reklamen* folglich durch die Sopranstimme Michel-Dansacs be- und überschrieben: Denn die Stimme ist hier mehr als nur Organ, sie ist zugleich Medium und Sujet, das das erotische Verführungspotential der Stimme in der Werbung selbstreflexiv verhandelt.

Intervokalität nennt Helga Finter dieses Konzept<sup>30</sup> – die menschliche Stimme nicht als Produkt, sondern als Prozess. Die Stimme materialisiert den Text auf der Bühne und stellt somit die sinnliche und individuelle Körperlichkeit her, der es für eine

---

<sup>26</sup> Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 71.

<sup>27</sup> Vgl. Finter, Helga: „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 43.

<sup>28</sup> Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 71.

<sup>29</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>30</sup> Vgl. Finter, Helga: „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 41.

musikalische Rezeption bedarf. Gleichzeitig zeigt sie die Grenzen der herkömmlichen vokalen Theatersemiotik auf, indem sie sich der klaren Zuordnung zu einem Signifikaten verweigert: Die Stimme wird zum sinnlichen und individuell erfahrbaren Phänomen. Das bereits angesprochene barthes'sche „grain de la voix“ beschreibt Helga Finter dabei als „Schnittpunkt, in dem sich physische, imaginäre und in den Text eingeschriebene Stimme *reibend* verbinden“<sup>31</sup> und ist in seiner Korporalität ein höchst subjektives Phänomen – abhängig von der Beziehung des Zuhörers zur gesprochenen Sprache sowie zum Timbre und Melos, also der Klangfarbe und persönlichen Melodie der Sprechstimme. Doch, so stellt Roland Barthes fest, die Rauheit der Stimme sei nicht nur ihr Timbre: Sie ist vielmehr „die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung)“.<sup>32</sup> Eine untrennbare Verschränkung von musikalischen und sprachlichen Qualitäten zeichnet sich ab; das ‚Korn‘ scheint gerade im gemeinsamen Spannungsfeld ihrer Signifikanz zu schaben. Die eingangs gestellte Frage kann folglich revidiert werden: Die Stimme ist nicht nur Medium, „sie ist kein Instrument, sie ist nicht einfach ein Organ“<sup>33</sup>, schlussfolgert auch Finter – die Stimme ist erste Identifikation und Kompass für Lust, die das hörende Subjekt jedoch nicht konstituieren, sondern vielmehr zu seinem erotischen Selbstverlust führen soll.<sup>34</sup> Und so greift auch die semiotische Dekonstruktion in *Pub – Reklamen*: Die „Einheit von optischen und akustischen Zeichenprozessen“<sup>35</sup>, die auch in der Werbung eine wichtige Rolle innehat, wird von Georges Aperghis gewissermaßen aufgebrochen, um das sinnlich-verführerische – und damit werbende – Potential der nackten Stimme freizulegen.

---

<sup>31</sup> Finter, Helga: „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 48.

<sup>32</sup> Barthes, Roland: „Die Rauheit der Stimme“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, üs. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 275.

<sup>33</sup> Finter, Helga: „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 43.

<sup>34</sup> Vgl. Barthes, Roland: „Die Rauheit der Stimme“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, üs. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 277.

<sup>35</sup> Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 69.

## 2. Lust am Text: Arno Camenisch, *Sez Ner*

Arno Camenisch, geboren 1978 und aufgewachsen in Tavanasa im Kanton Graubünden, schreibt seine Texte auf Deutsch und Rätoromanisch. Gleich neben Tavanasa, in dem Dialekt dominiert, liegt die Gemeinde Obersaxen: Dort wird deutsch gesprochen. Camenisch fühlt sich an beiden Orten daheim. Der Schweizer Autor ist also mit der Bilingualität großgeworden, ist in zwei Sprachen zuhause. Sein Debut *Sez Ner*, in dem er einen Sommer auf der Alp in kraftvollen Prosapartikeln beschreibt, und das 2009 zweisprachig erschien, übersetzte er deshalb auch nicht von einer Sprache in die andere, sondern verfasste vielmehr zwei ähnliche, aber eigenständige Versionen eines Textes.<sup>36</sup>

Ein Literaturwissenschaftler könnte sich nun an der Kohabitation der Sprachen in der Erzählung und ihrer stilistischen Translation abarbeiten; für diese theaterwissenschaftliche Arbeit soll jedoch interessant bleiben, wie eine auch auf dem Programm schlicht als Lesung ausgeschriebene Veranstaltung sich im Rahmen eines Musiktheaterfestivals zwischen Sprache und Musik bewegt, und wie sich – besonders in Hinblick auf das in der Aufführung anschließende und hier zum Vergleich vorangestellte Stück *Pub – Reklamen*, in dem immerhin noch teils singend die Theatralität der stimmlichen Verführung durchdekliniert wird – auf der Bühne ein zweisprachiger Text zur musikalischen Polyphonie transformieren kann. Wo ist die Schnittstelle zwischen Geräusch und Musik, zwischen bloßer Stimme und Gesang?

Die Black Box des Gasteig München, auf der auch Aperghis' *Pub - Reklamen* stattfand, bietet sich als Kulisse für dieses reduzierte Musiktheater an; in einen schwarzen Raum steigt Camenisch in dunklem Hemd und flachen Turnschuhen – sicherlich Alltagskleidung. Es gibt kein Licht, kein Bühnenbild, keine visuellen Installationen und kein Kostüm; es zählt nur: die nackte Sprache. Die Stimme. Denn Camenisch liest nicht bloß, er trägt vor. Performt. Hat eine Stimme, die auf den Berg passt, tief und kreidig. Ein alpiner Bass. Beinahe wie ein kehliger Mönchsgesang – wie Musik? Auch bei der Lesung von *Sez Ner* trägt die Körperlichkeit des Autors und Vorlesers einen nicht unerheblichen Teil an der Theatralität des Stückes, seine Stimme wirkt gewissermaßen als Verlängerung des (Text-)Körpers im Raum.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Bingelli, Ursula et. al.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz*, Zürich: Limmat Verlag 2010, S. 117f.

<sup>37</sup> Vgl. Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Dunod 1996, S. 405.

Doch es ist nicht nur die Kraft der Laut gewordenen Sprache, die Lust an der Stimme, die die Lesung von Camenisch zu einem Musiktheaterstück macht; es ist, wie Roland Barthes es bereits 1973 formulierte: Die Lust am Text.

Eine Werkanalyse vor diesem Essay des französischen Philosophen und Linguisten sollte also beginnen, indem zunächst zwischen *plaisir*, Lust, und *jouissance*, Wollust, unterschieden wird: Während die Lust eine eher rationale Freude des Lesers an der Herstellung von kohärenten Verbindungen und Sinn im Text ist, bezeichnet die Wollust eine gänzlich sinnliche und vom Inhalt losgelöste, so könnte man sagen, Sprachekstase.<sup>38</sup> Die Hermeneutik wird also in eine Erotik übergeführt, das Selbst verliert sich im auflösenden Zeichentreiben.<sup>39</sup> Der wollüstige Leser – oder Zuhörer – will folglich nicht unbedingt verstehen, sondern fühlen. Und auch das sinnliche Potential, das sich aus der Lesung von Arno Camenisch ergibt, scheint irgendwann völlig befreit von Bedeutung; anders als noch bei Georges Aperghis‘ *Pub – Reklamen*, in dem die Stimme zwar Slogans zerbrach und Jingles verzerrte, dabei jedoch ihre eigene Lust zum Sujet machte, ist die Wollust am Text bei *Sez Ner* schier entfesselt vom Inhalt des Buches: So scheint es auch in dieser Arbeit überflüssig, auf die genaue Darstellung des Alplebens einzugehen, auf Senn, Zusenn und die Schweine, auf das Zwetschgenwasser und die goldrunden Käselaike im Keller des Bauern. Denn der Text der Wollust nimmt sich nicht selbst zum Thema, „ist niemals der, der eine Wollust erzählt“, so schreibt auch Barthes: „Die Lust der Darstellung ist nicht an ihren Gegenstand gebunden“.<sup>40</sup> Und so kann der Leser und Zuhörer selbst in Passagen, in denen warme Kuhscheiße oder das blutige Beringen einer Herde Schweine beschrieben werden, Wollust erfahren: bloße Lust an der Sprache.

Hier zeigt sich folglich die eingangs mit den ausgewählten Worten *Sinn* vs. *Sinnlichkeit* beschriebene Unterscheidung, die als zentrales Merkmal zwischen Musik und Sprache, wie wir sie gewöhnlich wahrnehmen, steht: Die barthes’sche Lust am Text, in der sich der Leser zwischen den Zeichen verliert wie bei Camenisch ein Wanderer im Wald, bekommt damit eine musikalische Qualität, verwandelt den Text in klingende Poesie, die sich vom Mitteilungsbedürfnis der Alltagssprache befreit hat. „Im Gegensatz zum Schriftsteller ist der Musiker nicht zum Sinn verurteilt“<sup>41</sup>, schreibt Sabine Bayerl, doch

---

<sup>38</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übers. v. Traugott König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 30.

<sup>39</sup> Vgl. Ebd., S. 22.

<sup>40</sup> Ebd., S. 83.

<sup>41</sup> Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208.

in der wollüstigen Lektüre wird auch der Schriftsteller zum Musiker: Wie die Musik, die, wie bereits im ersten Teil der Arbeit erläutert, das Unsagbare auszudrücken vermag, kann die Sprache in der Wollust ihr Dasein als zweckbehaftetes Instrumentarium überwinden und so zieht auch Barthes die entscheidende Grenze zwischen Lust und Wollust, zwischen Sprache und Musik, in ihrer Möglichkeit, sich mitzuteilen: „Die Lust ist sagbar, die Wollust nicht. Die Wollust ist un-sagbar, unter-sagt“.<sup>42</sup> Und doch stellt, wie bereits erläutert, auch die Musik immer einen Sinn dar – Barthes verwendet an dieser Stelle den von Julia Kristeva geprägten Begriff der Signifikanz und erläutert: „Der Sinn, *insofern er sinnlich hervorgebracht wird*“.<sup>43</sup> Dieser Sinn zuckt immer nur kurzzeitig auf im zwangsläufig kurzen Text der Wollust, einem Text, der „absolut intransitiv“ und „außerhalb jeder vorstellbaren Finalität“ ist: „Die Lust in Stücken; die Sprache in Stücken; die Kultur in Stücken“.<sup>44</sup>

Dies lässt sich auch auf den theatralen Charakter der Lesung von Camenisch zurückführen: Denn die Wollust ist nur in der Gegenwart der ephemeren und individuell erfahrbaren Aufführung präsent – und verliert sich in Kritik und Geschichte.<sup>45</sup> Barthes betont hierbei folglich die Bedeutung der individuellen – und ephemeren – Lektüreerfahrung: Der Sinn, der sich nicht aus einer hermeneutischen Analyse ergibt, sondern aus einem sinnlichen und selbst dem Fühlenden nicht erklärbaren Fühlen, steht dabei wie paradigmatisch für Erfahrungen, die jeder aus der Begegnung mit Musik kennt: Weil Laien nicht von der Erkennung hörbarer Strukturen abgelenkt sind, während jeder Leser eines Textes mit dem Zeichensystem vertraut ist und es somit schwerer hat, sich in die Sprache fallen zu lassen, ohne von ihrer Bedeutung aufgefangen zu werden: Die Lust am Text kann „*sich niemals erklären*“<sup>46</sup>, so Barthes ganz am Anfang seines Essays. Bietet hierbei die zweite Sprache in *Sez Ner*, das den meisten im Publikum Anwesenden unverständliche rätoromanische Sursilvan, den idealen Boden?

Gerade die Muttersprache scheint für Barthes eine zentrale Position einzunehmen, seinen Vorstellungen nach „sei es nicht möglich, daß eine Stimme den Zuhörer phantasieren läßt, ohne seine Muttersprache zu sprechen“<sup>47</sup>, so Sabine Bayerl, und auch in *Die Lust am Text* skizziert Barthes ein extrem körperliches Konzept der

---

<sup>42</sup> Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, üs. v. Traugott König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 32.

<sup>43</sup> Ebd., S. 90.

<sup>44</sup> Ebd., S. 77.

<sup>45</sup> Vgl. Ebd., S. 32f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 7.

<sup>47</sup> Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208.

Muttersprache: „Der Schriftsteller ist jemand, der mit dem Körper seiner Mutter spielt“.<sup>48</sup> Doch hierbei sollte eher an der Bedeutung von Körperlichkeit und der absoluten Verständlichkeit der Muttersprache weniger für den Hörenden als für den Sprechenden festgehalten werden, denn so entwirft Barthes bereits zu Beginn seines Essays den wollüstigen Leser als polyglotten Antihelden der Gesellschaft: „[E]s ist der Leser eines Textes in dem Moment, wo er Lust empfindet. Der alte biblische Mythos kehrt sich um, die Verwirrung der Sprachen ist keine Strafe mehr, das Subjekt gelangt zur Wollust durch die Kohabitation der Sprachen, die *nebeneinander arbeiten*“.<sup>49</sup> Der zweisprachig vorgetragene Text von Arno Camenisch, der auf der Münchener Biennale als Teil eines Musiktheaterfestivals unter dem Leitmotto „OmU – Original mit Untertiteln“ dargeboten wurde, bewältigt in seiner Mehrsprachigkeit und Polyphonie die Öffnung eines melodiösen Sprachvortrags bis hin zum wilden und genussvollen Zeichentreiben, das sich jedem Sinn verwehrt, solange er nicht sinnlich erfahrbar ist. Und gerade die Differenz zwischen dem – ursprünglich – bedeutungsbehafteten deutschen Text und dem surselvischen Gegenstück als Einladung zum Durchschneiden des hermeneutischen Stricks<sup>50</sup> schafft dabei die Grundlage für eine Lektüre und eine Theatererfahrung, die eben nicht mehr Sprechtheater, sondern Musiktheater ist, und in ihrer Sinnlichkeit die repressiven Brücken des „logischen Widerspruch[s]“ hinter sich abbricht: „Der Text der Lust, das ist das glückliche Babel“.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übers. v. Traugott König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 56.

<sup>49</sup> Ebd., S. 8.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd., S. 13.

<sup>51</sup> Ebd., S. 8.



### *...und am Ende bleibt der Ton?*

Das Eine meint, das Andere zeigt; das Eine lässt uns verstehen, das Andere fühlen: Es hat sich gezeigt, dass sich die Differenz zwischen Sprache und Musik vor allem an einem unsicheren Ort ansiedelt: im Rezipienten. Ob aus einem Laut ein Ton wird und aus einem Wort ein Klang; ob aus einem rational erfassten Text ein sinnlich erfahrbares Stück wird, hängt vor allem von unkontrollierbaren Faktoren ab.

Während sich die Sprache laut des vorherrschenden historischen und wissenschaftlichen Diskurses aus der Musik entwickelte, und wahrscheinlich aus dem Bedürfnis erwuchs, affektiven Mitteilungen ein rational erklärbares Zeichensystem hinzuzufügen, kann sie im Theater und der Poesie zurück zu ihren sinnlichen Ursprüngen finden – wenn sie es schafft, sich vom Postulat der Bedeutung zu lösen. Denn der Sinn, die Signifikanz der Musik bezieht sich nicht auf etwas, das hinter einem Zeichen liegt, weist nie über sich selbst hinaus: Der Sinn – die Sinnlichkeit – ist ihr immer immanent.

Die Münchener Biennale 2016, die sich auf die Fahne schreibt, formale und stilistische Grenzen zu lockern und bereits in ihrem Überthema „OmU – Original mit Untertiteln“ die geplante Öffnung des Musiktheaters gegenüber seinen „Teilsprachen“<sup>52</sup> anklingen lässt, stellt mit dem Doppelabend aus Georges Aperghis‘ *Pub – Reklamen* und Arno Camenischs Lesung aus seinem Buch *Sez Ner* zwei Beispiele vor, wie Musiktheater auch ohne zunächst offensichtliche oder gängige musikalische Elemente wirksam werden kann: In *Pub – Reklamen*, einer stimmakrobatischen Geräuschcollage, wird die Erotik und Werbekraft der Stimme be- und verhandelt, während die Bedeutung der Reklameslogans langsam, aber sicher an der stimmlichen Materialität der Sopranistin zerschellt. Und in seinem Vortrag aus *Sez Ner* provoziert der Schriftsteller Camenisch eine sprachmusikalische Rezeption: Der Leser und Hörer verliert sich nicht zuletzt durch die Kohabitation von Mutter- und Fremdsprache (deutsch und surselvisch) in einer völlig von Bedeutung losgelösten Lust am Text. Die Schrift löst sich im freien Spiel der Wörter auf; man meint, ohne sich an genauen Bedeutungen aufzuhängen, es fast zu hören - das Quietschen der Schweine, die zuckenden Blitze, die Schaufel, die über die harte Gebirgserde kratzt: Und am Ende bleibt der Ton.

---

<sup>52</sup> Ott, Daniel; Tsangaris, Manos: *Editorial – Münchener Biennale*, 2016, <http://www.muenchenerbiennale.de/editorial/> (Stand: 15.08.2016).

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärquellen

Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Barthes, Roland: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*, üs. v. Agnès Bucaille-Euler et. al., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, üs. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, üs. v. Traugott König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, KSA Bd. 1, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1967.

Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*, Paris: Éditions A. Belin 1817.

### Sekundärquellen

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen: Gunter Narr 2002.

Bayerl, Sabine: *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Behler, Ernst et. al. (Hgg.): *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, Bd. 14, Paderborn: F. Schöningh 2004.

Bielefeldt, Christian: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Bielefeld: transcript Verlag 2003.

Bingelli, Ursula et. al.: *Mutter, wo übernachtet die Sprache? 14 Porträts mehrsprachiger Autorinnen und Autoren in der Schweiz*, Zürich: Limmat Verlag 2010.

Bolte-Picker, Petra: *Die Stimme des Körpers. Vokalität im Theater der Physiologie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

Dreisow, Mona: *Die Frage nach dem Ursprung der Sprache. Ein Vergleich der Schriften von Süßmilch und Herder*, Hamburg: Diplomica Verlag 2016.

Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979-2012*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2014.

Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Dunod 1996.

Wilhelm, Raymund: *Die Sprache der Affekte. Jean-Jacques Rousseau und das Sprachdenken des siècles des Lumières*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001.

### **Internetquellen**

Maling, Joris: *Musik und Sprache werden in derselben Gehirnregion verarbeitet*, 2001, [http://www.wissenschaft.de/leben-umwelt/hirnforschung/-/journal\\_content/56/12054/1210509/Musik-und-Sprache-werden-in-derselben-Gehirnregion-verarbeitet/](http://www.wissenschaft.de/leben-umwelt/hirnforschung/-/journal_content/56/12054/1210509/Musik-und-Sprache-werden-in-derselben-Gehirnregion-verarbeitet/) (Stand: 15.08.2016).

o. A.: *Georges Aperghis - Biographie*, 2016, <http://www.aperghis.com/biographies.html> (Stand: 15.08.2016).

Ott, Daniel; Tsangaris, Manos: *Editorial – Münchener Biennale*, 2016, <http://www.muenchenerbiennale.de/editorial/> (Stand: 15.08.2016).