

Sarah Maria Sun

Musik und Sprache

Als Vokal-Interpretin gilt meine erste Frage immer dem sprachlichen Text. Prima la parola, poi la musica. Denn erstens definiert gerade die Sprache die Ausnahmestellung meines Instruments. Und zweitens bezieht sich jede Vokalmusik immerzu auf ihren Text. Sie wurde aus ihm geboren, versucht, adäquat mit ihm umzugehen, ihm gerecht zu werden oder ihn zu überhöhen, ihm zu entgehen oder mit ihm abzurechnen. Die Art und Weise, wie eine KomponistIn bei der künstlerischen Arbeit mit Text umgeht, ist individuell abhängig von ihrer Persönlichkeit, die eine bestimmte Kombination aus Genetik, Sozialisation usw ist.¹ Sie interpretiert ihn. Sie ist ein Filter für den Text. Das Werk, das entsteht, ist jedoch ein neues Produkt. Es ist mehr als die Summe seiner Teile. Ich selber als Interpretin bin der nächste Filter. Mein Bestreben ist es, als Filter so wenig wie möglich zu verschleiern, sondern im Gegenteil alle typischen Merkmale des Werkes („Produktes“) herauszuarbeiten.

Eine bestimmte Komposition zu singen bedeutet, mit meiner ganzen Physis in zwei mir fremde Hirne eintauchen zu dürfen. Dies ist ein intimer Akt. Und ein Bereichernder dazu. Es beginnt damit, dass ich mir in der Recherche zu einem Stück neue Informationen „einverleibe“. (Man nennt es auch „sich weiterbilden“.) Dabei versuche ich, zu verstehen, wie, was, warum genauso und nicht anders geschrieben wurde. Erst aus der Perspektive der Autorin, dann aus der der Komponistin. Ich versuche, die Prozesse von beiden nachzuvollziehen. Das führt mich zu einer Deutung ihres gemeinsamen „Babys“, der Komposition. Diese Deutung bringt mich wiederum zu Entscheidungen für bestimmte Klangfarben und Vokaltechniken. Und mit Klangfarben meine ich nicht einen vagen „Intensitäts-Kleister“, den ich über ein Stück lege, sondern: Welche Farbe gebe ich jedem einzelnen Vokal und Konsonanten, um an welcher Stelle welche emotionalen Nuancen zu evozieren?

Ein Wort wie „Handwerk“ kann auf hunderterlei verschiedene Arten gesungen werden. Ob es sich um das „Kriegs-Handwerk“ handelt oder um das „Handwerk der Singkunst“, macht einen Unterschied. Ob die/der KomponistIn es im vierfachen Pianissimo oder im Forte geschrieben hat, macht einen Unterschied. In welcher harmonischen Funktion es agiert, macht einen Unterschied. Ob es in einem Melisma, einer Koloratur, einem Triller, über langsame Legato-Linien in Ganzen Noten, ob es am Stück gesprochen oder in Phoneme zerstückelt wird, macht einen Unterschied. Ob es im Tempo 48 oder im Tempo 148 steht, macht einen Unterschied. Einen Unterschied für meine emotionalen Nuancen.

Salvatore Sciarrino hat zum Beispiel für seinen „Lohengrin“ alle satirischen, verspielten und zeitkritischen Anteile von Laforgue's Textvorlage aus den „Moralité Légendaires“ eliminiert. Er extrahierte ein humorloses, dafür archaisches Skelett, um daraus sein Meisterwerk um ein armes, gedemütigtes Mädchen zu schaffen. Will ich die originelle Vulgarität und die bissige Zeitkritik von Laforgue noch spürbar werden lassen? Wenn ja, in welchem Maß? Und mit welchen Parametern? In den dynamischen Ausschlägen? In grotesken Klangfarben? Oder trenne ich sie von der Stimme ab und lasse sie nur in meiner Körperlichkeit auf der Bühne auftauchen? Und wenn dort, in welchem Maß? Und mit welchen Parametern? Im Timing und im Tempo meiner Bewegungen? Oder vergesse ich Laforgue? Wann ist das erotische Verlangen von Elsa eher unterdrückter, wann eher offensiver Natur? Wann soll eine

Gleichgültigkeit vorgespielt und wann echt wirken? Wann weine oder lächle ich auf welche Art und Weise? Wie kann ich solche Varianten in einen einzigen gehauchten Ton packen? Und bei all diesen Überlegungen gilt: ab wann denunziere ich die Figur oder die Komposition? Ab wann ist zuviel von mir und meinen Wünschen und Neigungen auf der Bühne? Da ich Stücke über arme, irre Mädchen nicht mehr leiden kann, rutscht mir vielleicht der ein oder andere kommentierende Klang über die Lippen, oder ich versuche, schauspielerisch etwas aus Elsa zu machen, was Sciarrino's Version nicht intendiert. Ab wann verderbe ich durch meine Eitelkeit das Stück, diesen Vielzeller, der aus der Vereinigung von zwei Künstler-Köpfen entstanden ist?

Denn so viel steht fest: wie auch immer ich die Qualität eines Werkes oder eines Momentes darin beurteile, so bin ich selbst doch definitiv uninteressanter als das Stück. Schließlich kenne ich mich bereits seit mehreren Jahrzehnten, und es ist fade, immer nur mit mir herumzulaufen. Ich kenne auch schon lange jede Art von Klang, die mein Körper in der Lage ist zu produzieren. Interessant bin nicht ich. Interessant ist, wie ein anderer Kopf denkt. Wie er ein bestimmtes Thema beleuchtet und den Text in Musik fasst. „Ich“ bin in jedem Falle langweiliger als die bislang unbekannt Strukturen, in die dieser fremde Mensch meine Klänge packt. Wenn ich mich in diese Strukturen hinein begeben - und nicht, wenn ich versuche, sie nach meinem Sinne zurecht zu biegen - lerne ich etwas Neues, ein Gegenüber und eine neue Perspektive auf die Welt kennen.

Und vielleicht entdecke ich dabei sogar noch einen neuen Klang oder ein neues Gefühl, die mir bis dato noch nie untergekommen waren.

Weil ich daher also ein großes Bedürfnis habe, ein neues Stück zu singen, prüfe ich genau, wie ich was wann tue. Und dieses Handwerk kann zu einer sogenannten „wahrhaftigen“ Interpretation führen. Meine Definition von „wahrhaftiger“, oder „echter“ Interpretation ist: unzählige, feine Nuancen des Klanges, der Dynamik, der Phrasierung einzuarbeiten. Jede gute Instrumentalistin sucht nach einer Souveränität im Umgang mit ihnen. Natürlich ist die Stimme auch Instrument, aber ihre grundlegendste Eigenschaft ist es, die Aura eines Ich oral zu transportieren, sprich: eine einzigartige Anatomie mit angebundenen, einzigartig kombinierten Erfahrungen und Eigenschaften hörbar zu machen.

Meine Aufgabe als Interpretin sehe ich darin, mir so viel wie möglich Aufschluss über diese Anatomie und diese Eigenschaften zu verschaffen, um so versatil und fein wie möglich mein Mensch-Sein hörbar machen zu können. Denn mein individuelles Mensch-Sein wird von Zuhörern wiederum als repräsentativ rezipiert. Vielleicht liegt das an einem emphatischen Reflex, der durch Spiegelneuronen ausgelöst wird. Oder es liegt an einer evolutionär bedingten, überlebenswichtigen Aufmerksamkeit für die Aussagen anderer Clan-Mitglieder. Man wird es irgendwann genau herausfinden. Dieser Reflex oder diese Aufmerksamkeit triggern jedenfalls laut Hirnforschung eine mehr oder weniger unbewusste emotionale Reaktion bei Zuhörern. Mit unseren übergroßen Frontallappen im vorderen Hirnbereich erzählen wir uns zu menschlichen Geräuschen, die wir nicht ganz deuten können, die uns aber in ihren Bruchstücken vertraut erscheinen, besonders viele Geschichten, da wir womöglich etwas Wichtiges verpassen. Und auf echtes Weinen reagieren wir nach wie vor mit Anteilnahme, und auf Lachen mit Lachen, sofern wir nicht psychopathisch veranlagt sind.

Und um so viele Geschichten und emphatische Reflexe wie möglich anzuregen - denn das ist es, was die Zuhörer als befriedigend erleben - muss ich mir selber auf die Schliche kommen.

Ich muss meine eigenen psychischen und physischen Mechanismen so gut wie möglich reflektieren und kontrolliert einsetzen können.

So eine Reflektion des eigenen ICH ist natürlich nur in einem lächerlich kleinen Rahmen möglich. Meine Genetik ist zwar determiniert, aber noch größtenteils unentschlüsselbar. Da ich mich nicht mal an die Nummer meiner letzten Kreditkarte erinnern kann, maße ich mir auch nicht an zu glauben, ich könnte meine eigene Vergangenheit korrekt erinnern und somit meine gegenwärtige Persönlichkeit entschlüsseln. Was ich aber genau untersuchen und trainieren kann, ist die „Mechanik“ meines Körpers beim Empfinden und Ausdrücken von diversen Regungen. Das ist nichts Neues, sondern Schauspielerinnen-Handwerk. Aber mit einem wesentlichen Unterschied: dass ich am Ende nicht einen Text meinem eigenen Timing und meiner Diktion unterwerfe, sondern mein Mensch-Sein dem Timing und den Ansprüchen der Komposition.

Dafür muss ich die „Mechanik“ erstens besonders genau kennen, um sie zweitens kontrolliert und in Sekundenbruchteilen abrufbar einsetzen zu können. „Mechanik“ ist ein sehr grobes Wort, das ich hier benutze, um auf ein komplexes Themenfeld hinzuweisen. Es umschließt die Diktion in der eigenen Muttersprache sowie in Fremdsprachen und Dialekten. Es umschließt inzwischen neben der klassischen Gesangstechnik auch volkstümlichen Techniken aus aller Welt und außerdem Techniken aus Rock, Pop, Jazz, Metal, die sich wiederum generieren aus einem Konglomerat aus oralen Traditionen.

Es umschließt auch - und das ist mir persönlich am wichtigsten - alle physischen Reaktionen auf psychische und kognitive Vorgänge, also alle Schattierungen von Freude, Verachtung, Tausel, Erkenntnis, Wut, Hass, erotischer Liebe, Verblendung, Gelassenheit, Unruhe, Ignoranz, mütterlicher Liebe, alle Gefühlsausdrücke, wie Lachen, Weinen, alle Versionen des Schreiens oder Flüsterns und tausende mehr Regungen - und ihre stimmlichen Äquivalente. Eine vorgespielte oder echte Gleichgültigkeit auszudrücken auf jedem Vokal, Konsonanten und jeder Tonhöhe und in jedem Tempo, und sie in einen sinnvollen Zusammenhang zu setzen mit der Umgebung im Stück und mit der Verbindung zum Zuhörer, das erfordert also große Souveränität auf dem Instrument der eigenen Stimme.

Es ist egal, wie genau ich ein Stück lese und um „Objektivität“ bemüht bin: selbstverständlich biete ich nur eine mögliche Version von vielen verschiedenen, die dem Stück widerfahren können. Das liegt nicht nur an meinen anatomischen Gegebenheiten, sondern auch am „Deutungs-Problem“. In jedem Lebensstadium wird meine Deutung etwas anders ausfallen, und jede andere Interpretin wird sowieso alles anders deuten. So wie ich es bislang als Ausführende erlebt habe, verbinden sich im Vokalrepertoire Sprache und Musik jedenfalls miteinander in einer unvermeidlichen gegenseitigen Ausdeutung. Der sogenannte „emotionale Gehalt“ der Musik - der ja lediglich eine Zusammenstellung von energetischen Spannungsverläufen ist, mithilfe von Parametern wie Tonhöhe, Dynamik oder zeitlicher Proportion - wird von meinen Zuhörern in Beziehung gesetzt zur Erzählung des Textes. Selbst in Fällen, in denen Komponistinnen es gerade vermeiden wollten, entsteht natürlich im Kopf des Zuhörers am Ende dieser Zusammenhang. Die Musik kann dadurch den Text wahlweise bebildern, ihn unterlaufen, befragen, kontrastieren usw. Der Text wiederum scheint der Musik eine definitive Bedeutung zu geben.

Das ist natürlich eine Illusion, aber trotzdem leben wir mit ihr und konsumieren sie. In manchen Fällen - man denke an Evergreens von Schubert, Mahler, Strauss usw. - verleiht Musik einem Text seiner minderwertigen Qualität zum Trotz im Nachhinein sogar

Unsterblichkeit. Das Geniale und Paradoxe am „Deutungs-Problem“ ist, dass eine komponierte Musik trotz ihrer spezifischen Interpretation eines Textes als Sprache abstrakt genug ist, dass sie keine eindeutige Auslegung zulässt. Wir können uns daher ewig über hermeneutische Details streiten. Wie Ernst Bloch sagte: „Musik ist eine Hure. Sie geht mit jedem Text.“

Ein wichtiger Faktor in meinem Verständnis - und also meiner Interpretation – von jedem Stück ist der Kontext.

Obwohl es möglich ist, die Musik eines Mahler-Liedes auf einen anderen Text zu singen, obwohl die sprachliche Qualität schwach, die Erzählung oder die Form eines Liedtextes veraltet sein kann, ist es jedoch eben (meistes) dieser eine originale Text, der die Musik hervorgebracht hat. Gerade bei einer inhaltlichen Überalterung des Textes - beispielsweise den Bach-Passionen, fast allen Opern aller Zeiten und auch den meisten Kunst-Volksliedern von Schubert bis Mahler - kann die Musik mich erinnern an archaische, evolutionär ausgebildete oder soziologisch geprägte Gefühle, die wir beispielsweise mit Gottesgläubigkeit, Krieg, Tod, Kindersterblichkeit, Patriarchat, Misogynie, Herrschaft und romantisierter Natur verbinden. Alles Phänomene, die wir allmählich hinter uns lassen, aber noch nicht ganz überwunden haben.

Gute Musik mit einem veralteten Text veranlasst mich, das Werk in seinem historischen Kontext zu betrachten und somit unsere menschliche Geschichte und mein emotionales Erbe zu reflektieren. Darüber hinaus macht Musik dieses Erbe sogar wiedererlebbar. Mahler-Lieder vereinnahmen mich immer noch, und die Deutschlandhymne stößt mich immer noch ab, obwohl die sozialen Umstände sich längst verändert haben, und obwohl die Texte mit meiner Lebensrealität nicht das Geringste zu tun hat.

Das kann verschiedene Gründe haben, in meinem Falle lässt sich kindliche Frühprägung allerdings ausschließen. Ich könnte also annehmen, dass die Musikalische Sprache wie eine Brücke, eine Zeitmaschine fungiert, die mir Angst, Entsetzen, Glückseligkeit oder Dumpfheit usw. mitteilt, die in ihrem inhaltlichen Zusammenhang jeweils typisch sind für einen Abschnitt menschlicher Geschichte. Für ganz bestimmte gesellschaftliche, soziologische Bedingungen oder Seins-Zustände ihrer Zeit. Und dass ich all diese Gefühle als Echo in mir trage, da uns diese Epochen noch sehr nah sind.

Insofern ist es mir ein Bedürfnis, mir mithilfe der Texte und der musikalischen Strukturen Aufschluss zu verschaffen, aus welcher Periode der Geschichte ein Stück stammt, um mich dazu in Beziehung zu setzen.

Und da es bekanntermaßen ohne Geschichte, sprich ohne das Bewusstsein unserer Vergangenheit, nur eine instinktive, unmündige Gestaltung der Gegenwart oder Zukunft für uns geben kann, ist „Musik mit Sprache“ ein gutes Argument gegen musikalische und literarische Cancel-Culture.

Der gesellschaftliche Wert, den Musik als Kulturgut hat, manifestiert sich also in beinahe jedem textgebundenen Stück besonders augenfällig. Es ist Austragungsort der Begegnung und des Konfliktes des ICH mit dem ANDEREM, FREMDEN. Überdeutlich ist das natürlich in Stücken wie Medea, Salome oder der Winterreise, Le Grand Macabre von Ligeti oder IQ von Enno Poppe. Aber letztlich findet dieser Prozess immer statt, wenn ICH einem beliebigen Kunstwerk neu begegnet oder versucht, es gründlich zu verstehen. Das ist es eben, was ich besonders an meinem Beruf liebe.

Eine Binsenweisheit ist, dass intelligente Musik eine intellektuelle Auseinandersetzung mit einer emotionalen Auseinandersetzung vereint. Das findet auch bei Musik ohne Text statt - aber bei vorhandenem Text ist das Thema der Auseinandersetzung klar definiert.

Sprache ist des Menschen mächtigstes Werkzeug, um sich durch Wissensmitteilung Fortschritt zu sichern. Verbunden mit Musik wirkt Sprache noch manipulativer auf die bewussten und unbewussten Ebenen von Ratio, Psychologie, Erinnerung und Gefühlen, und ihre Mitteilungskraft ist - in gelungenen Fällen - vervielfältigt.

Manchmal überkommt mich ein Unwohlsein bei Stücken, zum Beispiel dann, wenn eine Komponistin einen Text gewählt hat, dessen Mitteilungskraft, also seine kognitiven, poetischen und rhythmischen Dimensionen so gewaltig sind, dass die Zutat Musik sie nur abschwächen und verschlechtern kann. Jede musikalische Interpretation und Emotionalisierung kann so einen Text nur einschränken. Helmut Lachenmann beschreibt seinen Umgang mit einem Nietzsche Text in seinem Klavierlied „Got Lost“² folgendermaßen:

„Kein Pfad mehr. Abgrund nur und Stille. So wolltest Du's.“ Das rührt natürlich an die Situation des Kunst Schaffenden. „Jetzt, Wanderer, gilt's! Nun blicke hart und klar. Verloren bist Du, glaubst Du an: Gefahr.“ Bei all seiner inhaltlichen Brisanz hat dieses Nietzsche Gedicht, wie jedes Gedicht welches mir etwas bedeutet, eine unverwechselbar eigene, rein phonetisch wirksame Ausstrahlung. Als Komponist habe ich dort angesetzt. Und zugleich mußte ich – als nüchterner Schwabe - dem etwas vergilbten Pathos der Diktion entgegenwirken. Das geschah nicht zuletzt durch die Verschachtlung mit den beiden völlig inkompatiblen anderen Texten. („Todas as cartas de amor são ridículas“ von F. Pessoa und eine Zeitungsannonce, Anm. d. A.) Das Nietzsche-Gedicht besteht im Grunde ausnahmslos aus Rufen: Ausrufen, Zurufen, Anrufen. Rufe wirken in erster Linie durch ihre phonetische Präsenz. Im Alltag erreichen uns manchmal relativ komplexe Informationen über einen bloßen affektgeladenen Ausruf. „Hilfe!“ oder „Bitte!“ In Alban Bergs Wozzeck: „Rühr mich nicht an!“ Das ist Information als phonetisches Ereignis. In meinem „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ erleben wir das durchwegs: das Mädchen friert, es bibbert, es staunt, es schreit „Großmutter, nimm mich mit!“ Also keine direkte Rede wie in Wagners „Walküre“: „wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten“... Derlei zu vertonen setzt einen bei aller Innovationskunst gesellschaftlich akzeptierten, intakten Musikbegriff voraus. Den gibt es im 21. Jahrhundert nur noch im Entertainment.“³

Während Helmut Lachenmann u.a. serielle Strukturen verwandte, um der Emotions-Falle zu entgehen, benutzt Georges Aperghis eine andere Methode:

„Letztlich muss man etwas bauen, was sehr abstrakt ist. (...) Es ist ein Spiel, das auf dem Gedächtnis beruht, auf der Tatsache, dass man dem Gehörten Sinn verleiht. Wir verstehen das Gehörte vielleicht nicht immer, aber wir wissen, dass es etwas bedeutet. (...) und das interessiert mich: wie das Publikum etwas verstehen kann, noch bevor es das Bewusstsein erreicht hat. Was hat es da verstanden? Das Ganze funktioniert, solange sich das Gehirn des Zuschauers Geschichten erzählt. (...) Normalerweise geht es mir darum, die Kreativität der Zuhörer während einer Aufführung zu wecken. Sie sollen so kreativ wie möglich sein. Das ist wichtig, weil sonst in der Regel das Gegenteil bezweckt wird: alles wird getan, um die Menschen wie Schafe zu halten.“⁴

Die Fertigkeit, abstrakte - und oft frappierend simple - Strukturen zu bauen, in denen auf oben beschriebene Weise der kreative Impuls im Zuhörer angeregt wird, ist eine der enormen Fähigkeiten von Georges Aperghis. Wie ich seine virtuoson Silbenkaskaden aus Phonemen und Kauderwelsch aufführen kann, um die Fantasie der Zuhörer größtmöglich anzuregen, ist die entscheidende Frage für mich. Genau wie bei Stücken von Luciano Berio, z.B. der Sequenza III, A-Ronne. Oder den Dodici Madrigali von Sciarrino, „O“ von Rebecca Saunders und unzähligen Werken all ihrer Apologeten und Neuerfinder. Stücke, in denen die Sprache mit verschiedenen Methoden in ihre Bestandteile zerlegt wird. Gerade in der „Ent-semantisierung“ offenbart sich meiner Meinung nach Wesentliches im Zusammentreffen von Musik und Sprache. Denn Sprache wurde hier auf ihre Wirkung, ihren Wahrheitsgehalt, ihre Objektivität und ihre Mechanismen untersucht. Ihrer Hauptaufgaben, der Weitergabe von sachlichen Informationen und der gruppensdynamisierenden Mythenbildung, wurde sie beraubt. Ausführung und Rezeption wurden im Konzept bereits zusammen angelegt.

Das gerade die ersten Nachkriegsgenerationen dieserart die Sprache zerhieben, ist verständlich. Jüngere Komponisten haben weder Diktatur noch Krieg erlebt. Sie wachsen auf in einer wohlhabenden, entkörperlichten, digitalen Zeit, in der das „Global Sharing of Knowledge“ auf semantischer Ebene zugleich das wichtigste und das manipulierbarste Gut der Menschheit ist. Natürlich evoziert das einen anderen Umgang mit Sprache. Diesen zu analysieren ist aber aus meiner Froschperspektive unsinnig und eher Stoff für spätere Studien, wenn ich bereits ins Gras gebissen habe. Bis dahin gilt für mich jedenfalls, in abgewandelter Form, ein Satz von Gerhard Richter: „Singen (Malen) ist Denken.“

1 Wie Johannes Kreisler in seinem Stück Fremdarbeit aufgezeigt hat, sind inzwischen Computerprogramme in der Lage, Algorithmen zu finden, mit denen sie wiederum Musik schreiben können, die die persönliche „Handschrift“ einer Komponist*in imitieren kann. Fremdarbeit zeigt in meinen Augen allerdings auch, dass nur von wenigen Komponisten ausreichend viele Klangbeispiele vorhanden sind, um einen kompositorischen „Deepfake“ herzustellen. Denn dafür bräuchte das Computerprogramm hunderte bis tausende Stücke der/des Komponist*in. Weil Computer deduktiv lernen.

Das bedeutet, dass eine überraschend neue assoziative musikalische Zusammenstellung als Reaktion auf Input aus Politik, Gesellschaft, Beziehung oder Krankheit - was wir kompositorische Kreativität nennen - nicht stattfinden kann. Ein assoziativer Sprung kann höchstens durch einen Algorithmus mit Zufallsgeneratoren simuliert werden. Ob so ein Generator eine unvorhergesehene, neuartige Musik erschaffen kann, die tief an unseren Psychen und Intellekten rüttelt, so wie es z.B. bei Strauss Elektra, Ligetis Le Grand Macabre, Berios Sinfonia, Aperghis Wölfli-Kantate oder Poppes IQ der Fall war, bezweifle ich.

2 „Die Lieder (...) der Romantik und Spätromantik haben mehr oder weniger Zitatcharakter im Rahmen der von ihnen nicht weiter strapazierten intakten tonalen Sprache. (...) Alles gleichsam imaginäre bzw. nachgestellte Volkslieder. Fast überall, wo in Alban Bergs Wozzeck gesungen wird, handelt es sich um atonal gestylte Volkslieder: „Das ist schöne Jägerei“, „Eia popeia...“, „Mädel, was fangst Du jetzt an“ etc. Das heißt, das seiner Sprachlosigkeit inne gewordene Subjekt nahm sich zurück.

Spätestens seit Sigmund Freud und Robert Musil gibt es ja eigentlich kein autonomes Ich mehr. Das sogenannte „Ich“ erfährt sich als die mehr oder weniger unreflektierte Summe aus Instinkten und Einflüssen, denen wir ausgesetzt sind und unter deren Bedingungen wir aufwachsen. Es war kein Zufall, daß der ursprünglich hochexpressive, von Wagner und Mahler traumatisierte Schönberg nicht nur die Tonalität über ihre Grenzen hinaustrieb sondern die Kontrolle von Harmonik und melodischer Artikulation an mehr oder weniger charakteristische Zwölftonreihen delegierte, und so einen Zersetzungsprozess einleitete, der von seinem Schüler Anton von Webern fortgeführt, schließlich bei den jungen Komponisten im Nachkriegseuropa zu völligen Auflösung des vertrauten Musikbegriffs zugunsten seriell kontrollierter Klangstrukturen führte, die weithin von „Algorithmen“ generiert wurden. Das expressive geladene Ich vermittelt seine Sprachlosigkeit über gleichsam nackte Klangstrukturen. Die extremsten Momente bei Berg, der von all seinen Zeitgenossen noch am expressivsten war, sind bei ihm überschrieben mit „ausdruckslos“. Das bedeutet: wenn es wirklich ans Eingemachte

geht, dann ist man nicht mehr ausdrucksvoll. Nachrichten von existenzieller Bedrohung vermittelt man allenfalls „tonlos“. Und schon gar nicht gesungen. Die von mir empfundene Unvereinbarkeit des Singens mit dem strukturalistischen Ansatz, wie er mein Musikdenken als Nachkriegskomponist der zweiten Generation geprägt hatte, das war mein Problem. Darum beobachtete ich auch im „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ die zugrundeliegenden Texte immer in erster Linie als phonetische Gebilde.

Der Hörer kann bei mehrmaligen Hören (...) den in seine phonetische Komponenten auseinander gerissenen Text gleichsam akustisch abtasten, so wie man eine alte Inschrift auf einem Grabstein entziffert, indem man die einzelnen Buchstaben gleichsam nacheinander freilegt. Dieses Prinzip habe ich bei Got Lost verwendet. (...)

3 (Helmut Lachenmann im Interview mit Sarah M. Sun, 3.2.2017 in Stuttgart <http://sarahmariasun.de/interviews/>)

4(Georges Aperghis im Interview mit Prof. Nathalie Singer. Atlas der Moderne: GEORGES APERGHIS: „Récitations“, WDR 3, 2.Mai 2000/28.2.2000)