
Part II: **After the Art Song**

Kira Henkel

Das Kunstlied und das Jetzt

Überlegungen zu einer zeitgenössischen Beziehung zwischen Lyrik und Musik

Einleitung

Die Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte ist geprägt von stilistischer Pluralität und einem Perspektivreichtum, der Versuche ihrer systematischen Beschreibung häufig vor Herausforderungen stellt (vgl. Hiekel und Utz 2016, IX–XVI). Auch die zeitgenössische Liedkunst spiegelt diese Vielfalt wider: Ihr Spektrum reicht von Kompositionen, die durch präzise klangliche Gestaltung die rhythmisch-metrischen Strukturen eines Gedichts nachvollziehen, bis hin zu Werken, in denen Sprache als lautliches Material behandelt und ihre semantische Ebene gezielt dekonstruiert wird. Dieser Aufsatz untersucht diese intermediale Verbindung anhand zweier Werke: *Sich einstellender Sinn* (2011) von Eres Holz und *Posthuman Songbook* (seit 2018) von Luxa M. Schüttler. Beide Kompositionen reflektieren, so die These, auf unterschiedliche Weise Aktualisierungs- beziehungsweise Transformationsmomente der Liedtradition im digitalen Zeitalter. In diesem Zusammenhang stellt sich insbesondere die Frage, inwiefern sich charakteristische Merkmale der klassischen Kunstliedtradition in diesen Werken wiederfinden – und auf welche Weise sie aufgegriffen, modifiziert oder überschritten werden. Dabei rückt auch die Rolle digitaler Technologien in den Blick: Wie verändern sie die Beziehung zwischen Text und Musik, welche kompositorischen Verfahren lassen sich daraus ableiten und welche neuen ästhetischen Möglichkeiten ergeben sich daraus? Um diese Fragen zu klären, wird das Kunstlied in diesem Aufsatz zunächst historisch kontextualisiert. Dabei dient das neunzehnte Jahrhundert als Ausgangspunkt, da sich seine gattungsspezifischen Eigenschaften in dieser Zeit besonders stark herausbildeten. Anschließend werden die beiden Beispiele analysiert und miteinander in Beziehung gesetzt.

Beide Kompositionen entstanden innerhalb der letzten 20 Jahre, lassen sich jedoch trotz fließender Genre Grenzen der Neuen Musik zuordnen.¹ Sie weisen, so eine weitere These, liedhafte Merkmale auf, die sie als Teil einer zeitgenössischen Liedkunst erkennbar machen. Entscheidend dafür ist die intermediale Verbindung von Lyrik und Musik, die jeweils unterschiedlich gestaltet wird. Neben der Auswahl des textlichen und musikalischen Materials spielt der technologische

¹ Zum Diskurs um den Sammelbegriff Neue Musik sei an dieser Stelle weiterführend verwiesen auf: Hiekel und Utz 2016, 334–344 und Haffter 2023, 9–12.

Einsatz für die folgenden Analysen eine zentrale Rolle, da beide Beispiele durch den Einsatz technologischer Mittel in ihren kompositorischen Prozessen geprägt sind. Während Holz algorithmische Modelle und Live-Elektronik integriert, nutzt Schüttler Künstliche Intelligenz (KI) und eine Stimmensoftware, um sowohl die musikalische als auch die textliche Ebene zu generieren. Für die Analyse liegt der Fokus primär auf zwei Aspekten: Erstens werden die Auswirkungen des Einsatzes digitaler Tools auf den kompositorischen Prozess und die daraus resultierende klangliche Realisierung untersucht. Zweitens wird die Rolle der Stimme analysiert – sei es durch ihre klangliche Transformation oder durch die vollständige Substitution des menschlichen Gesangs durch synthetische Stimmen. Die Frage danach, welche Funktion die Stimme in diesem Kontext übernimmt, ob sie, wie für die Kunstliedtradition üblich, Hauptträgerin des poetischen Ausdrucks des zugrundeliegenden Textes bleibt oder ob sich diese Positionierung beispielsweise durch elektronische Bearbeitung verändert, ist dabei zentral.

In beiden Werken rücken die konkreten Formen des Zusammenspiels von Text und Musik in den Fokus. In *Sich einstellender Sinn* nutzt Eres Holz ein einzelnes Gedicht des deutschen Gegenwartslirikers Asmus Trautsch als textliche Grundlage. Es bildet den strukturellen Ausgangspunkt der musikalischen Gestaltung, wodurch eine enge Wechselbeziehung zwischen musikalischer Dramaturgie und poetischer Aussage entsteht. In den Kompositionen der *Posthuman Songbook*-Reihe hingegen wurden die Liedtexte nicht von einem menschlichen Autor:in verfasst, sondern durch ein KI-gestütztes Verfahren generiert, das neue poetische Strukturen aus bestehenden Textkorpora entwickelt. Diese Automatisierung des Textprozesses hat signifikante Auswirkungen auf die Beziehung zwischen Musik und Lyrik, da sie das traditionelle Konzept der künstlerischen Autor:innenschaft und die Interaktion zwischen Text und Musik grundlegend verändert.

Zur Situation des Kunstliedes seit dem neunzehnten Jahrhundert

Das Kunstlied im engeren Sinn (vgl. Jost 2015, o. S.; Hinrichsen 2017, 389) gilt als paradigmatische musiko-poetische Form innerhalb der westlichen Kunst- beziehungsweise Vokalmusik. Durch seine reduzierte Besetzung – Stimme und Begleitung – wird es allgemein als die Vokalmusikgattung verstanden, in der eine besonders enge Interaktion zwischen Text (vorrangig Lyrik) und Musik erreicht werden kann (vgl. Hinrichsen 2017, 392). Während sich im deutschen Sprachraum bis zum achtzehnten Jahrhundert noch keine „explizite Liedtheorie“ (Jost 2015, o. S.) herausgebildet hatte, begannen im Zuge der Entwicklung des Klassizismus

und einer zunehmenden Hinwendung zu kleineren, intimen musikalischen Formen erste Versuche, eine allgemeingültige Kunstliedästhetik² zu entwerfen (vgl. Dürr 1984, 7–16). Aufgrund der sich über die Zeit hinweg verändernden kompositorischen Konventionen und des damit verbundenen „jeweils wechselnden Verhältnis[ses] der Musik zu sprachlichen Strukturen und poetischen Prozessen“ (Dürr 1984, 23) wandelte sich dieser Anspruch nach einer einheitlich geltenden Norm der Liedästhetik jedoch zunehmend hin zu einer Pluralität nebeneinander bestehender ästhetischer Vorlieben (vgl. Dürr 1984, 20–24). Dies zeigt paradigmatisch, dass das Kunstlied nie einer starren Definition unterlag, sondern bis heute stets flexibel auf musikalische, poetische und gesellschaftliche Veränderungen reagiert.

Auch wenn sie aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und unterschiedlich gewichtet wird, spielt die Reflexion über das Verhältnis der Stimme zu Text und Begleitung in allen Diskursen zur Liedkunst und somit auch zum Kunstlied bis heute eine zentrale Rolle. Die Stimme wird dabei in vielen Betrachtungen nicht nur als bloßes Medium zur Hörbarmachung des Textes verstanden, sondern trägt durch ihren Einsatz – etwa in Bezug auf Phrasierung und Dynamik – wesentlich zur Vermittlung der dem Text innewohnenden poetischen Bedeutung bei (vgl. Krones 2001, 11–21). Neben dem Einsatz der Stimme spielt auch die Begleitung (im neunzehnten Jahrhundert primär durch das Klavier besetzt) eine bedeutende Rolle.³ Bereits ab der Frühromantik verliert die Klavierbegleitung schrittweise ihre rein unterstützende Funktion und gewinnt zunehmend an Eigenständigkeit. In diesem Prozess tritt das Klavier verstärkt in einen Dialog mit der Gesangslinie, indem es eigenständiges musikalisches Material einbringt und den kompositorischen Verlauf aktiv mitgestaltet (vgl. Brinkmann 2004, 60–62). Besonders in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts rückte die differenzierte Abstimmung von Wort und Klang immer stärker in den Fokus. Während dieser Prozess bereits im frühen Kunstlied angelegt gewesen ist, führte er in der musikalischen Hochromantik zu einer immer feineren Durchdringung beider Ebenen (vgl. Brinkmann 2004, 25; Schmierer 2017, 121–125). Janina Klassen beschreibt dies mit Blick auf den Kompositionsprozess wie folgt:

Wer 1840 Kunstlieder schrieb, ging nicht naiv mit Text um. Man wußte wen und was man las. Von Poesie erwartete man Emotion und Verzauberung, erhoffte und fand eine artifiziell gestaltete, ästhetisch geformte Sprache sowie ein untergründig komponiertes Konzept. Man kannte das oszillierende Spiel von Mehrdeutigkeiten, den beredten Umgang mit Nicht-Gesagtem, den affektiven Einsatz von Schlüsselreizen im Vokabular, von syntaktischen Raf-

2 Der Terminus *Kunstlied* ist in der musikästhetischen Diskussion erst seit den frühen 1840er Jahren nachzuweisen (vgl. Hinrichsen 2017, 389).

3 Seit dem späten neunzehnten Jahrhundert erscheint das Kunstlied auch zunehmender in größer Orchesterbesetzung (vgl. Hinrichsen 2017, 390).

finessen und semantisch Unvorhersehbarem, von einer durchgestalteten Metrik, lebendigen Rhythmen, betörenden Farben oder verstörenden Klängen. (Klassen 2011, 324)

Diese enge Verzahnung von textlicher und musikalischer Ebene zeigte sich auch an einer wachsenden Präferenz für die durchkomponierte Liedform, die eine flexiblere musikalische Gestaltung des Textes ermöglichte (vgl. Debryn 1983, 253; Dürr 1984, 106). Seit dem späten neunzehnten Jahrhundert verlagerte sich das liedästhetische Ideal zunehmend auf die Vorstellung „der Eigengesetzlichkeit der musikalischen Faktur und de[m] Vorrang der Musik [...]“ (Schmierer 2017, 122): Zwar blieb das Verhältnis von Text und Musik in den Werken von Komponisten wie Gustav Mahler, Hugo Wolf oder Richard Strauss zentral, doch gewannen gleichzeitig Tendenzen an Bedeutung, die die musikalische Struktur stärker selbstständigten (vgl. Debryn 1983, 253).

Im zwanzigsten Jahrhundert setzte sich dieser Prozess fort: Einige Komponist:innen, wie Arnold Schönberg, Alban Berg, Benjamin Britten und später Hans Werner Henze, Luciano Berio, Ruth Zechlin oder Wolfgang Rihm arbeiteten weiterhin, wenn auch in ihren eigenen, erweiterten Klangsprachen entlang der tradierten Form des Kunstlieds (vgl. Jost 2015, o. S.). Peter Jost beschreibt diese Phase mit Blick auf die theoretische Auseinandersetzung mit der Gattung als einen Übergang von einer deskriptiven, normativen Produktionsästhetik hin zu einer diskursiven Rezeptionsästhetik (vgl. Gruhn 2011, 362; Jost 2015, o. S.). Gleichwohl diese Auseinandersetzung bestehen blieb, führten die zunehmenden Auflösungsbestrebungen bestehender Gattungskonventionen im weiteren Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts dazu, dass die Frage nach einer „Krise des Kunstliedes“ (Jost 2015, o. S.) immer lauter wurde (siehe auch Andraschke 2001, 341).

Das Kunstlied und das Jetzt?

Bereits in seinem 1928 veröffentlichten Aufsatz *Situation des Liedes* vertrat Theodor W. Adorno die Auffassung, dass die in der Romantik so populäre Form des Kunstliedes nicht über die ästhetischen Mittel verfüge, um den Anforderungen der Moderne gerecht zu werden. Er stellte die drastische Prognose: „Alle Wege scheinen dem Lied gleich versperrt“ (Adorno 1984 [1928], 364). Seine Argumentation war jedoch keine grundsätzliche Ablehnung des Kunstliedes als verlorene musikalische Form, sondern vielmehr ein Aufruf zu dessen notwendiger, zeitgemäßer Neudefinition. Er erkannte einen grundlegenden Änderungsbedarf in der Befreiung der tradierten Gattung von der überholten, sentimental-Ästhetik zugunsten einer „objektive[n] Kraft“ (Adorno 1984 [1928], 351), die lediglich durch eine radikale Rückbindung an die Realitäten des modernen gesellschaftlichen Le-

bens zu erreichen sei, womit er seine in der *Ästhetischen Theorie* (1970) in größerer Allgemeinheit formulierten Thesen zum adäquaten Hören und Verstehen des Kunstwerks bereits gewissermaßen vorwegnahm (vgl. Gruhn 2011, 362).

In den frühen 2000er Jahren lässt sich, wenn auch langsam, die Forderung nach einer ästhetischen Wandlung in der Haltung gegenüber dem Kunstlied feststellen. Im Jahr 2012 diagnostizierte Verena Fischer-Zernin ihm beispielsweise innerhalb des klassischen Konzertbetriebs ein Image-Problem: „Heute jedoch scheint die Konzertsituation, bei der auf der Bühne nichts weiter zu sehen ist als ein Sänger, ein Pianist und vielleicht noch ein Blumengesteck, vom Aussterben bedroht“ (Fischer-Zernin 2012, o. S.). Und auch noch einige Jahre später, 2019, betitelte der Regisseur und Journalist Michael Stallknecht in der NZZ das Lied als eine „akut bedrohte Gattung“ und „als die Form, die es unter den klassischen Musikgattungen wahrscheinlich am schwersten hat“ (2019, o. S.). Wie Fischer-Zernin erkannte auch Stallknecht vor allem die Präsentationsform als Kern des Problems: „Vielleicht“, so schrieb er, „ist also gar nicht so sehr der Liedgesang an sich in der Krise, sondern nur die tradierte Form seiner Präsentation“ (2019, o. S.). Beide Einschätzungen zeigen auf, dass die tradierte Form des klassischen Liederabends den gegenwärtigen ästhetischen und gesellschaftlichen Ansprüchen vor allem mit Blick auf ein jüngeres Konzertpublikum scheinbar nicht mehr standhalten können, obwohl ein allgemeines Interesse an der Liedform und ihrer medialen Anlage weiterhin vorhanden ist.

Ein Blick in die jüngsten Konzertprogramme der zeitgenössischen Musik- und Literaturszene in Deutschland belegt das allmählich wieder aufkeimende Interesse an der Liedform. Am deutlichsten ist dies an der Vielzahl von eigens für diese Kunstform konzipierten Projekten und Aufführungsformaten zu erkennen, die seit der Jahrtausendwende sukzessive entstehen. In dieser Entwicklung glauben Musikwissenschaftler:innen wie beispielsweise Elisabeth Schmierer sogar die allgemeine Bestrebung einer „Rehabilitierung des Liedes [...]“ (2007, 281) zu erkennen. Unterzieht man die den Projekten zugrundeliegenden Konzepte jedoch einer genaueren Prüfung, wird klar, dass dem gegenwärtigen Interesse an der Kombination von Lyrik und Musik beziehungsweise von Stimme und Instrument auch wesentlich weitreichendere Beweggründe als die bloße Wiedereingliederung der tradierten Gattung in das zeitgenössische Konzertleben inhärent sind. Denn auffällig ist, dass sich neben den von Schmierer gemeinten Projekten, wie etwa der im Rahmen der EXPO 2000 entstandenen Veranstaltungsreihe *Lied:strahl*,⁴ beson-

4 *Lied:strahl* ist der Name für ein Musikprojekt im Rahmen der Expo 2000 in Hannover. Es verfolgte das interdisziplinäre Vorhaben, Lyrik, Gesang und Neue Musik im zeitgenössischen Kontext künstlerisch zu erforschen. Für weitere Infos siehe: <http://www.dp.expo2000.de/kuv/va00-01.html>.

ders in den vergangenen fünf Jahren auch Projekte entwickelt haben, deren kuratorisches Anliegen nicht durch eine „Auseinandersetzung mit einer Tradition [bestimmt ist], die in der zweiten Hälfte des achtzehnten und im neunzehnten Jahrhundert geprägt wurde“ (Schmierer 2007, 281), sondern die vielmehr die Liedkunst an sich in den Vordergrund stellen, die im Jetzt neu gedacht werden kann und muss. In diesen Projekten wird die liedkompositorische Anlage, die sich wie bereits erwähnt insbesondere durch ihre enge intermediale Verbindung beider Kunstformen auszeichnet, mehr und mehr als Möglichkeitspool erkannt, um zeitgenössische Thematiken in verdichteter, ‚intimer‘ Weise in der Gegenwart zu verhandeln. Das Projektteam um Silke Gäng und Dr. Ludovic Allenspach des Festivals LIEDBasel legen hierzu beispielsweise wie folgt fest:

LIEDBasel ist eine zeitgemäße und interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der Kunstform Lied. Dabei geht es nicht nur um die Intimität von Gesang und Klavier. Und nicht nur um die Vergangenheit. Denn die Interpret*innen sind Menschen, die in der Gegenwart leben. Das Lied handelt vom Leben in nuce. (LIEDBasel 2019, o. S.)

Die Liedform stellt, so wird aus diesem der Projektbeschreibung entnommenen Abschnitt deutlich, eine produktive kompositionsstrukturelle Möglichkeit dar, um gesellschaftsrelevante Themen in einer besonderen Direktheit künstlerisch aufzubereiten. Im Fokus dieses Ansatzes steht demnach nicht nur der Wunsch nach der bloßen Wiederherstellung der tradierten Liedform, sondern vielmehr ihre zeitgenössische Transformation. Hier lohnt es, noch einmal zurück zu Adorno zu kommen, welcher in bereits erwähntem Essay einen ähnlichen Ansatz reflektiert:

Die gesellschaftliche Realität bietet dem Lied keine sichere Aussicht – aber keiner anderen Musik bietet sie größere. Und manche von uns, die recht wohl wissen, was die Stunde geschlagen hat, können sich das Liederschreiben nicht abgewöhnen. So ungewiß und voller Hoffnung sind wir dabei wie nur einzelne es sein können in ihrer paradoxen Lage: die lieber im Vertrauen auf eine kommende Gesellschaft das tun, was sie gerade wirklich vermögen, als daß sie sich aufzugeben gedächten um der gegenwärtigen Gesellschaft willen. (Adorno 1984 [1928], 353)

Auch die Kurator:innen des vom Haus für Poesie im Jahr 2023 initiierten Projekts *Vocations. Reimagining the Lied* evaluieren diese von Adorno formulierte paradoxe Lage der Liedform. Sie stellen etwa Fragen danach, wie eine vor allem im europäischen Kontext und in nicht unerheblicher Weise durch die deutsche Romantik geprägte Vokalmusikform wie die des Liedes in unserer globalisierten Zeit, gedacht werden kann: „Was kann ein Lied heute sein? Wie kann die europäisch geprägte Tradition des Kunstliedes neu imaginiert werden“ (Vocations 2023, o. S.). Ähnliches wurde auch für das im Rahmen des Heidelberger Liederfrühlings 2022 entstandene Konzept des Projekts *Lieder für das Jetzt* thematisiert: „Welche

Gegenwart und welche Zukunft gibt es für die Liedlyrik und wie könnte sie aussehen? [...] Vielleicht müssen wir anders sehen und hören lernen, um die Aktualität des Lieds auch in der Gegenwart wahrzunehmen“ (Czollek und Gerzenberg 2022, 1). Die Lyriker Max Czollek und Daniel Gerzenberg, die Kuratoren dieses Projekts, sprechen mit der in ihrem Vorwort formulierten Forderung ein Bedürfnis an, welches von Adorno in seinem Essay ebenfalls zum Ausdruck gebracht wurde. Auch er forderte eine Liedkunst, die nicht an bestehenden Konventionen festhält oder sich modischen Strömungen anpasst. Stattdessen betonte er die Relevanz der Entstehung von Liedern, in welchen eine unvermittelte Ausdrucksweise entfaltet wird, und die eine in ihrer Zeit verwurzelte Wahrheit verkörpern, die dadurch eine überdauernde Beständigkeit erlangt:

Wer also ist es, von dem uns heute Lieder kommen? Gewiß nicht die Stabilisierten; gewiß nicht die Neusachlichen, deren Sache schlecht ist, gewiß aber auch nicht die, die sich weiter ausdrücken oder nicht ausdrücken, als wäre nichts geschehen [...] nicht historische Etappen sind es, sondern unvermittelte Darstellungen von Wahrheit; wohl aus ihrer Zeit in aller Aktualität entsprungen, eben darin aber konkret genug, um zu dauern. (Adorno 1984 [1928], 351)

Die hier exemplarisch aufgezeigten Beispiele für eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Kunstlied verdeutlichen einerseits das allgemein gegenwärtige Interesse innerhalb der westlichen Kulturszene an der Gattung und geben andererseits konkrete Hinweise auf dessen Rezeption und die an sie gestellten Ansprüche im Jetzt. Sie vereint dabei die von Adorno bereits 1928 postulierte These, das Lied als eine besonders aussichtsreiche Kunstform zur Verhandlung gesellschaftlicher Themen begreifen zu wollen. Daraus ergeben sich unmittelbar Fragen danach, ob und falls ja, wie diese Ansprüche an eine zeitgenössische Liedkunst konkret am Material nachvollzogen werden können. Anhand der für diesen Aufsatz ausgewählten Beispiele wird im folgenden Abschnitt diskutiert, wie sich die Komponist:innen Eres Holz und Luxa M. Schüttler mit der Liedform auseinandersetzen. Dabei wird die Frage nach einer dort zu findenden Neuverhandlung tradierter gattungsspezifischer Kompositionsmerkmale eine ebenso große Rolle spielen, wie die These, dass sich in jüngsten Liedkompositionen auf unterschiedlichen Ebenen Entwicklungen nachvollziehen lassen, welche die uns bekannte Kunstliedform über verschiedene Aspekte ins Gegenwärtige transformieren.

***Sich einstellender Sinn* (2011) – Eres Holz**

Die 2011 entstandene Komposition *Sich einstellender Sinn* von Eres Holz ist als raumbezogenes live-elektronisches Werk konzipiert. Obwohl sich in seiner Partitur kein expliziter Hinweis auf die Zugehörigkeit zur Gattung Kunstlied findet,

weist das Stück dennoch liedhafte Qualitäten auf. Es lassen sich gleich mehrere Argumente dafür anführen, die am eindeutigsten auf der kompositionsstrukturellen Ebene gefunden werden können. Sie betreffen einerseits die für die Gattung bereits erläuterte typische intermediale Anlage, also die Verbindung von Lyrik und Musik, und andererseits die Auswahl der Besetzung: Singstimme (Mezzosopran oder Kontratenor) und Klavier (Keyboard). Während das erste Argument als direkte Weiterführung der tradierten intermedialen Grundkonstitution der Gattung erkennbar ist – die textliche Grundlage des Stücks basiert auf dem gleichnamigen Gedicht des Lyrikers und Komponisten Asmus Trautsch – kann das zweite Argument vorerst als Erweiterung der Besetzungskonvention angesehen werden. Durch die Hinzunahme von live-elektronischen Elementen knüpft Holz an die bereits erwähnte Entwicklung seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts an, in welcher zunehmend elektronische Tools in den kompositorischen Prozess eingebunden werden (vgl. Andraschke 2001, 341). Im Fall von *Sich einstellender Sinn* erfolgt dies in erster Linie durch den Einsatz der visuellen Programmiersoftware (IDE) Max/MSP 5, mit welcher sowohl die Stimme als auch das Keyboard angesteuert und bearbeitet werden.

Die 115-taktige Komposition hat eine Dauer von ca. elf Minuten.⁵ Die Partitur umfasst sowohl die Notation der Sing- und Keyboardstimme als auch mehrere Anweisungsebenen, die sich auf die Verwendung der Live-Elektronik beziehen. Holz, der unter anderem bei Hanspeter Kyburz und Wolfgang Heiniger Computermusik studierte, baut seine Kompositionen zu weiten Teilen auf algorithmischen Kompositionsmodellen auf. Wie er in einem Interview mit der Autorin dieses Beitrags beschrieb, resultiert diese Hinwendung einerseits aus einem generellen Interesse an mathematisch beschreibbaren Prozessen von generierten elektroakustischen Klängen (Klangsynthese) und andererseits aus einer allgemeinen Präferenz für die harmonische, also vertikale Strukturierung von Musik (Holz 2024, o. S.). Auch für die Erarbeitung von *Sich einstellender Sinn* nutzt Holz algorithmische Verfahren. Das dieser Komposition zugrundeliegende Ton- und Klangmaterial wurde dazu über die Anwendung einer weiteren Software (*OpenMusic* oder *Common Music*)⁶ nach algorithmischen Prinzipien vorselektiert (Holz 2024, o. S.). Während die algorithmische Organisation des musikalischen Materials in seinen weiteren Arbeiten eine offen gestalterische Rolle einnimmt, ist ihr Einsatz in *Sich einstellender Sinn* als technische Vorarbeit und somit eher verdeckt zu verstehen. Aus diesem Grund bleibt die Anwendung der Software hier auf die Generierung von Listen mit verschiedenen Akkordkombinationen beschränkt, welche Holz im daran anschließen-

5 Die Dauer kann je nach Interpretation der Live-Elektronik-Angaben variieren.

6 Der Komponist hat dazu keine genaueren Angaben gemacht.

den kompositorischen Prozess als Möglichkeitstabellen dienten, um die das Stück bestimmende harmonische Verlaufsform zu konzipieren.

Die klangliche Grundatmosphäre dieser Komposition, so Holz selbst, ist von den Sounds alter Atari-Heimcomputer inspiriert, die er als „roh, unkultiviert, unentwickelt – etwas primitiv“ beschreibt (Holz 2024, o. S.). Diese Ästhetik wird in seinem Werk mit einem weiteren zentralen Element kombiniert: dem Orgelklang. Die elektronische Verarbeitung beider Klangquellen prägt nicht nur die musikalische Struktur, sondern auch die Text-Musik-Beziehung. Während die Atari-Sounds eine digitale, artifizielle Qualität betonen, verweist die Orgel auf eine historische Tradition. Durch ihre elektronische Modulation entsteht eine akustische Umgebung, die die Wahrnehmung der Stimme und des Textes verändert. Die vokale Linie wird nicht isoliert präsentiert, sondern in eine vielschichtige Klangtextur eingebettet, die sich auf den Ausdruck und die Semantik des Textes auswirkt.

In der tradierten Kunstliedform wird diese narrative Dimension des Textes ausschließlich durch die analogen klanglichen Mittel von Stimme und Instrument vermittelt. Die von Holz vorgenommene Einbindung elektronischer Klänge erweitert diese Struktur somit, indem sie zusätzliche klangliche und räumliche Manipulationen ermöglicht (vgl. Andraschke 2001, 341–357). Wie bereits aufgezeigt, geschieht dies in *Sich einstellender Sinn* weniger durch eine direkte Bearbeitung der Singstimme, sondern vielmehr durch die Erweiterung der Begleitung. Zwar verändern elektronische Modulationen die Klangfarbe der Stimme, und Effekte wie Delays und Reverbs beeinflussen die zeitliche Wahrnehmung und die räumliche Platzierung des Gesangs, doch die dramaturgische Struktur des Stücks entfaltet sich primär über die klangliche Transformation der begleitenden instrumentalen Schicht. Die über das Keyboard generierten elektronischen Klangsichtungen deuten, so die These, einzelne semantische Aspekte des Textes musikalisch aus, wodurch sich in der Kombination mit der Singstimme eine vielschichtige Klangtextur ergibt. Besonders eindrücklich ist dabei die bereits erwähnte Dominanz des vertikalen Klangeindrucks, der sich aus den algorithmisch generierten Schichtungen ergibt: Dichte, simultan erklingende Klangblöcke überlagern sich und formen eine komplexe harmonische Struktur, die den Fluss und die Verständlichkeit des gesungenen Textes sowohl kontrastieren als auch verstärken. Diese klangliche Emanzipation stellt die in der romantischen Liedtradition zentrale Rolle der Singstimme als primäre Trägerin der Textsemantik infrage und rückt stattdessen die Lautlichkeit und klangliche Struktur von Sprache selbst ins Zentrum – ein Paradigmenwechsel, den der Musikwissenschaftler Rainer Nonnenmann mit Blick auf das zwanzigste Jahrhundert folgendermaßen beschreibt:

Erst die neuen Vokal- und Sprachkompositionen des 20. Jh.s begriffen Sprache nicht mehr primär als Träger von Gesang und Textinhalt, sondern machten die spezifische Lautlichkeit und Struktur von Sprache selbst als Musik gestalt- und erlebbar. Dazu bedurfte es sowohl kompositorischer Strategien, die den selbstverständlichen Alltagsgebrauch von Sprache als Verständigungsmedium durchkreuzen, als auch erweiterter Vokal- und Sprechpraktiken jenseits traditioneller Gesangs Ideale. (Nonnenmann 2016, 562)

Diese Strategien der klanglichen Durchkreuzung von Sprache fanden in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend Unterstützung durch elektronische Hilfsmittel, die es ermöglichten, Sprachmaterial klanglich zu dekonstruieren und auf neue Weise in musikalische Prozesse einzubinden. Nonnenmann fasst diese Entwicklung weiter zusammen: „Fast alle Vertreter der Nachkriegsavantgarde komponierten auf je individuelle Weise ‚Sprache als Musik‘. Etliche bedienten sich dazu auch elektronischer Hilfsmittel“ (Nonnenmann 2016, 563).

Eres Holz knüpft in *Sich einstellender Sinn* an diese Entwicklungen an, geht jedoch einen eigenen Weg, indem er Elemente der elektronischen Sprachkomposition mit der Ästhetik des traditionellen Kunstlieds verbindet. Während Werke wie Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955–1956), Luciano Berios *Visage* (1961) oder Jonathan Harveys *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) durch radikale Bearbeitung und Fragmentierung der Stimme die semantische Ebene zugunsten einer rein klanglichen Betrachtung auflösen, bleibt in Holz' Komposition die Gesangsstimme strukturell klar definiert und in ihrer Textverständlichkeit weitgehend erhalten. Dennoch verändert die elektroakustische Erweiterung der instrumentalen Begleitung die Wahrnehmung des Gesangs und des poetischen Textes grundlegend. Die Verschmelzung dieser beiden Traditionen – der klassischen Liedkunst und der experimentellen Sprachkomposition – führt, so könnte man es beschreiben, zu einer ästhetischen Hybridform, die sowohl die klangliche Struktur der Sprache als auch ihre semantische Dimension neu verhandelt. Wie sich diese Verbindung in der klanglichen Gestaltung des Stücks konkret äußert, wird die folgende Analyse zeigen.

Die textliche Grundlage des Stücks bildet das Gedicht *Sich einstellender Sinn*, das Asmus Trautsch in seinem Band *Treibbojen* (2010) veröffentlicht hat. Es besteht aus drei Strophen, von denen jede fünf reimlose Verse umfasst. Das Gedicht kann als poetologisch bezeichnet werden, da es die Frage nach der Entstehung und Wirkung von Poesie thematisiert und die Sprachhandlung als solche reflektiert. Alle drei Strophen lassen sich über einen dramaturgischen Aufbau miteinander verbinden. Während die Grundstimmung der ersten Strophe bis zu der Anrufungs-Figur des Ichs: „Kommt Silben, kommt“ (V. 5)⁷ einem vornehmlich lethargischen, er-

7 An dieser Stelle und im weiteren Verlauf werden Textfragmente aus der Partitur von *Sich erstellender Sinn* zitiert (vgl. Holz 2012, 5).

schöpften Gestus folgt, welcher semantisch zuvor durch Wörter wie „müde“ oder „harrt“ angezeigt ist, wird in der zweiten Strophe ein Stimmungswechsel vollzogen. Das Ich wird hier in einem Zustand der eigenen Ratlosigkeit präsentiert, der durch die Formulierung „Ich weiß nicht“ (V. 6) selbstreflexiv zum Ausdruck kommt. Diese thematisierte Ungewissheit wird durch einen generellen Eindruck der Richtungslosigkeit und den Aspekt des Chaotischen weiter ausgedeutet, was sich beispielsweise in der Wortverbindung „kreuz und quer“ (V. 8) ausdrückt. Die an ein nicht näher definiertes Außen gerichtete Ansprache des Ichs „Müder Zuschauer, wart ab“ (V. 10) im letzten Vers der zweiten Strophe leitet einen erneuten Tonwechsel zur dritten und letzten Strophe ein. Mit Vers 11 (Enjambement zu V. 12) vollzieht sich eine Auflösung und Entspannung, die durch die Erkenntnis des Ichs gekennzeichnet ist: „Glück, wenn schließlich das Dickicht bricht und dich sagen lässt ich, ohne Mühe und Ziel“.

Holz greift für seine Komposition einzelne dieser poetischen Figuren auf, indem er die oben beschriebene übergreifende Dramaturgie übernimmt und die strophent internen Stimmungswechsel in die musikalische Struktur integriert. Gleich zu Beginn des Stückes, welcher als ein instrumentaler Prolog interpretiert werden kann, wird der lethargische Gestus der ersten Strophe musikalisch ausgedeutet. Das an dieser Stelle elektronisch bearbeitete Klangmaterial setzt sich primär aus Haltetönen beziehungsweise -akkorden und arpeggierten, also sich auffächernden, längenbildenden Tonrepetitionen mit gleichbleibendem Tonmaterial zusammen, wodurch sich ein zwar dynamisch-mehrschichtiger aber dennoch übergreifend monoton, statischer Grundklang ergibt. Die bereits weiter oben angesprochene, von Holz angestrebte Emanzipation des Klanglichen innerhalb seiner Kompositionen wird somit gleich zu Beginn dieses Stückes hervorgehoben, da diese 26 Takte bereits das für das gesamte Stück geltende Klangmaterial bereithält. Holz entwirft damit, so die These, bereits in diesem ersten instrumentalen Teil eine klangliche Interpretation des lyrischen Tons, der das Gedicht prägt, noch bevor der erste Vers in der Singstimme erklingen ist. In Takt 27 fügt sich dann die Singstimme fast schon unmerklich in diese dynamische, aber dennoch statische Klangästhetik ein. Während der Text in der Singstimme durch eine eng geführte, von Tonrepetitionen geprägte Melodielinie erklingt, nimmt das Keyboard nun eine deutlichere Begleitrolle ein, wobei die zuvor erklingene Atmosphäre über lange, und elektronisch modulierte Akkorde beibehalten wird.

Nach einem viertaktigen instrumentalen Einschub beginnend in Takt 45, markiert die in der Singstimme erklingende und bereits in der Textanalyse angesprochene Anrufung „Kommt Silben, kommt“ eine Veränderung hinsichtlich der von Holz vorgenommenen Textbehandlung. Denn der Text des ersten und zweiten Verses der zweiten Strophe wurde von Holz für die Komposition über die Verdopplungen von Textfragmenten erweitert. Diese werden innerhalb des Stückes

als Sprechschübe in die Gesangspassagen eingebaut, sodass sie in Abschnitte untergliedert, zweimal erklingen – einmal gesungen und einmal gesprochen.

Mezzo-S.

52

mf *f* *ff* *mf* *f* *mf*

- ben kommt Ich weiß ni (ich weiß nicht) icht,

[CUE 21] [CUE 22] [CUE 23]

Key.

56

f *<* *f* *mf* *mf* *mf* *f* *mp* *<*

wer von eu (wer von euch) (en)ch an mei (an mei - nen Na-men) ei -

4

EPL 1302

Abb. 1: T. 52–59, Holz, *Sich einstellender Sinn*, 2012, Partitur. © Eres Holz.

Diese Hinzunahme von weiterem Textmaterial hat zur Folge, dass sich der Eindruck einstellt, die in der zweiten Strophe des Gedichts von Trautsch stattfindende reflexive Haltung des Ichs und die dort thematisierte generelle Ratlosigkeit würden noch deutlicher markiert. Auch die Begleitung nimmt in der musikalischen Ausdeutung dieser zweiten Strophe eine Schlüsselposition ein, indem sie sukzessive intensiviert wird. In erster Linie wird dies durch eine Vielzahl von über große Tonumfänge hinweglaufende Glissandi und eine dadurch suggerierte Beschleunigung des Tempos erreicht (vgl. hierzu insbesondere T. 52–83).

Wie bereits im Übergang von der ersten zur zweiten Strophe wird dem ersten Textesatz der dritten Strophe ebenfalls ein instrumentaler live-elektronisch bearbeiteter Einschub vorangestellt (T. 88–98). Die bis zu diesem Zeitpunkt in der Komposition vorherrschende vertikale Klangstruktur in der instrumentalen Begleitung wird nun zugunsten einer horizontalen Linienbildungen zunehmend in den Hintergrund gerückt, was sich im Wesentlichen aus dem weitestgehenden Verzicht auf die zuvor erklingenden dichten Akkordkomplexe ergibt. Diese tendenzielle Verschiebung vom Harmonischen zum Melodischen wirkt sich auch auf

den Höreindruck und die Rezeption des Textes aus, da sie die Möglichkeit eröffnet, die einzelnen Melodielinien sowohl im Gesang als auch im Keyboard transparenter zu machen, sodass sich die einzelnen melodischen Stränge besser nachvollziehen lassen. Diese kompositionsstrukturelle Entscheidung für eine Hinwendung zur horizontalen Struktur kann mit der semantischen Ebene der dritten Strophe des Gedichts zusammengedacht werden. Wie bereits thematisiert, ist diese von einer Atmosphäre der Erleichterung und Auflösung geprägt. Durch die ‚Verklarung‘ der musikalischen Strukturierung wird eben diese Atmosphäre kompositorisch aufgegriffen. In Kombination mit dem in diesem Teil eher sprechenden, aber dennoch kantilen Stil der Gesangsstimme wird dies noch deutlicher. Die Stimme entfaltet sich hier in einer zunehmend linearen Bewegung, was deutlicher als in ihren Einsätzen zuvor eine gestische Entwicklung suggeriert. Verstärkt wird dies durch die in diesem letzten Teil der Komposition hohen Anzahl von Tonübernahmen und ‚Tontreffpunkten‘ zwischen Gesangsstimme und Keyboard (vgl. T. 102, 112). Sie unterstreichen diesen Prozess der Auflösung weiter, da Gesang und Begleitung hier Momente der Einheit bilden.

Innerhalb dieses letzten Teils der Komposition fungiert die Live-Elektronik als klangliche Erweiterung und strukturelles Element, das die horizontale Ausrichtung dieses Abschnitts unterstützt. Durch spektrale Transformationen, Delays und resonanzbasierte Filterung wird der Klangfluss auf allen Ebenen moduliert, was den Höreindruck verstärkt, dass sich Stimme und Keyboard in einer gleitenden Textur immer wieder berühren und partiell verweben. Im Gegensatz zu früheren, harmonisch und vertikal strukturierten Abschnitten trägt die Elektronik hier demnach zur Auflösung fester Klangblöcke bei, was die fließende, Prozesshafte Gestaltung des Abschnitts tendenziell verstärkt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Eres Holz in *Sich einstellender Sinn* ein komplexes Zusammenspiel von Live-Elektronik, algorithmischer Kompositionsweise und der intermedialen Beziehung zwischen Text und Musik entwickelt. Die Hinzunahme elektronischer Tools dient dabei nicht nur als Möglichkeit für klangliche Erweiterung, sondern prägt auch maßgeblich die strukturelle Organisation des Werks. Während die algorithmisch generierte Harmonik zunächst eine dichte, akkordische Klangstruktur prägt, die den musikalischen Gesamtklang bestimmt, verändert sich dieses Verhältnis im Verlauf der Komposition. Besonders in der letzten Strophe treten die Akkordkomplexe zurück, wodurch die Textur durchlässiger wird, und eine stärker melodische Gestaltung hervortritt. Die Live-Elektronik unterstützt diesen Übergang, indem sie durch spektrale Modulationen, Filterungen und zeitliche Manipulationen die Wahrnehmung der Text-Musik-Beziehung subtil verändert. Dadurch wird die Stimme nicht mehr ausschließlich als Trägerin des Textes behandelt, sondern zunehmend als klanglich flexible, elektronisch erweiterte Ebene in das instrumentale Geschehen

integriert. Sie bewegt sich freier innerhalb der Klangstruktur und verbindet sich mit der Begleitung zu einer dichten, aber durchlässigen Textur. Dies führt zu einer Verschiebung des Verhältnisses zwischen Text und Musik, in der sich beide Elemente gegenseitig beeinflussen. Während die starke Fokussierung auf vertikale Strukturen und schichtweise überlagerte Klangfelder auf Ästhetiken der Chormusik verweist, trägt die räumliche Anordnung der Lautsprecher dazu bei, das Klanggeschehen in eine immersive Hörerfahrung zu überführen.

Holz erweitert in seiner Komposition die Kunstliedtradition, indem er algorithmisch generierte Harmonik, Live-Elektronik und digitale Klangverarbeitung in die kompositorische Struktur integriert. Dabei bewahrt er zentrale Prinzipien des Liedes – insbesondere die enge Verbindung von Text und Musik –, rückt jedoch die klangliche Gestaltung stärker in den Fokus. Dies führt zu einer Transformation der Liedtradition, die nicht nur technologische Erweiterungen einbezieht, sondern auch etablierte Konzepte der Textvertonung und musikalischen Narration hinterfragt. Durch die Dezentrierung der Singstimme wird die traditionelle Hierarchie zwischen Text und Musik aufgebrochen: Der gesungene Text ist nicht mehr eindeutig über der instrumentalen Begleitung angesiedelt, sondern wird Teil einer vielschichtigen Klangtextur. Dies führt dazu, dass die semantische Verständlichkeit des Textes je nach Abschnitt variabel bleibt – in dichter harmonischer Überlagerung kann der Text daher stellenweise in den Gesamtklang eingebettet oder von der elektronischen Bearbeitung verändert werden.

Gleichzeitig entsteht eine neue Form der semantischen Klanggestaltung: Die Live-Elektronik verstärkt bestimmte poetische Momente nicht durch eine direkte Vertonung des Wortlauts, sondern durch klangliche Prozesse wie spektrale Modulationen oder räumliche Verfremdungen. Auf diese Weise wird der Text nicht nur durch seine sprachliche Bedeutung, sondern auch durch die klangliche Verarbeitung vermittelt. Die Musik greift also nicht nur auf semantischer Ebene in den Text ein, sondern erzeugt eine eigene klangliche Dramaturgie, die sich mit dem Gedicht verschränkt und es auf einer auditiven Ebene transformiert.

***Posthuman Songbook* (2018) – Luxa M. Schüttler**

Luxa M. Schüttler ist Komponist:in und Performer:in, dessen:ren künstlerischer Fokus – laut eigener Beschreibung – auf der Neudeutung sozialer, medialer, biografischer und körperlicher Bedingungen von Musik liegt. In Schüttlers Arbeiten treffen heterogene Klangwelten aufeinander, die eine bewusst vielschichtige Ästhetik erzeugen und häufig popkulturelle Anspielungen integrieren (vgl. Schüttler in Humboldt-Stiftung 2022, o. S.). Eben diese Offenheit für unterschiedliche klang-

liche und mediale Ebenen prägt auch *Posthuman Songbook*, deren seit 2019 fortlaufende Kompositionsreihe.⁸ In dieser Arbeit werden von Schüttler Methoden der Künstlichen Intelligenz (KI) genutzt, um musikalische Strukturen zu generieren, die die zentralen Prinzipien des Kunstlieds hinterfragen und transformieren. Wie bereits in der Analyse von *Sich einstellender Sinn* werden auch in der Betrachtung von *Posthuman Songbook* folgende Aspekte im Vordergrund stehen: die Beziehung zwischen Text und Musik, der Einsatz von KI als kompositorisches Werkzeug sowie die veränderte Rolle der Stimme in der musikalischen Produktion. Schüttler gibt selbst folgende Hinweise zum Projekt:

Posthuman Songbook ist eine offene, potentiell unendliche Sammlung von Songs, an der ich seit 2019 arbeite. Kompositorisches Konzept ist die Verwendung neuronaler Netzwerke, die fortlaufend immer neue Songs generieren und sowohl Text als auch Melodie erzeugen. Die heute uraufgeführten Songs entstammen der ersten Sub-Reihe #0, bei der ein neuronales Netzwerk mit einer Sammlung von anglo-amerikanischen christlichen Chorälen trainiert wurde. Die Singstimme wurde mittels einer historischen Software zur Sprachsynthese produziert. Das Programm *DECTalk* ist vor allem als Stimme von Steven Hawking bekannt. (Schüttler in Humboldt-Stiftung 2022, o. S.)

Bereits aus dieser Beschreibung wird deutlich, dass in den einzelnen Songs von *Posthuman Songbook* nicht nur die musikalische Gestaltung durch KI transformiert werden soll, sondern auch das Verhältnis von Text und Musik neu verhandelt wird. Während wie bereits weiter oben thematisiert, in der tradierten Kunstliedform die musikalische Gestaltung maßgeblich von der Semantik der Lyrik beeinflusst wird, verändert Schüttlers Arbeit diesen Zusammenhang grundlegend. Die KI-generierten Texte basieren nicht mehr auf einer bewussten Auswahl durch eine:n Komponist:in, sondern entstehen durch ein algorithmisches Verfahren, wodurch sich eine neue Qualität der Wechselbeziehung zwischen Musik und Text ergibt. In den bereits entstandenen Songs der Subreihe #0 wird dies erreicht, indem ein neuronales Netzwerk aus einem Katalog vorselektierter anglo-amerikanischer christlicher Choräle, die primär aus dem neunzehnten Jahrhundert stammen, phonetisch deformierte Sprachfragmente produziert. Diese lehnen sich klanglich zwar an ihre Vorlagen an, verlieren jedoch ihre semantische Kohärenz. Die daraus resultierenden Textfragmente, wie die folgende Transkription zeigen soll, verdeutlichen diesen Prozess:

sahm breyk ahs wuhd nayn striyz aend prey ey dha suwn
 biy kraestr fehlow lahv ehvriy baht staym
 sihn sey kihn a wehey
 preyz ahv hihihz lahv [...] (Schüttler 2018)⁹

⁸ Aus dem Jahr 2018 stammt das Konzept. Der erste Song wurde von Schüttler 2019 fertiggestellt.

⁹ Ausschnitt – Texttranskription (T. 1–10) aus der Partitur zu #0.a.1.

Die synthetischen Klangmuster scheinen Elemente der selektierten Choräle zu reflektieren, lassen sich jedoch nicht mehr als zusammenhängende sprachliche Einheiten erfassen. Es entsteht ein akustisches Echo der Vorlage, das zwischen Wiedererkennbarkeit und völliger semantischer Auflösung oszilliert. Dies zeigt sich exemplarisch in den generierten Textfragmenten, die phonetisch zwar noch an ihre ursprünglichen Quellen erinnern, deren Bedeutung jedoch fragmentiert und entstellt ist. So lässt sich beispielsweise in Zeilen wie „sahm breyk ahs wuhd nayn striyz aend prey ey dha suwn“ möglicherweise noch die Spur einer grammatikalisch deformierten Phrase wie „*Some break as wood, nine streets and pray in the sun*“ erkennen.¹⁰ Doch diese Rekonstruktionen bleiben spekulativ, da die synthetische Stimme nicht mehr einer stabilen lexikalischen Semantik folgt, sondern eine neue Form sprachlicher Klanglichkeit erzeugt.

Während sich in der romantischen Liedtradition eine expressive Wechselwirkung zwischen Lyrik und Musik vollzieht, verlagert Schüttlers Ansatz wie es auch Eres Holz in *Sich einstellender Sinn* tut, den Fokus stärker auf die klangliche Qualität der Stimme. Das KI-generierte Sprachmaterial bewegt sich dabei in einem Spannungsfeld zwischen Sinnhaftigkeit und Lautlichkeit, wodurch ein verändertes Text-Klang-Kontinuum entsteht, in dem sich semantische Bezüge lockern und die Stimme stärker als formbares klangliches Objekt erfahrbar wird.

Eine der radikalsten Veränderungen in *Posthuman Songbook* betrifft die Singstimme. Wie bereits mehrfach aufgezeigt, fungierte diese insbesondere in der romantischen Kunstliedtradition oftmals als Ausdrucksträgerin des lyrischen Subjekts – eine Funktion, die im zwanzigsten Jahrhundert zunehmend hinterfragt und aufgebrochen wurde. Schüttler radikalisiert diesen Wandel, indem er die Stimme nicht nur transformiert oder verfremdet, sondern sie vollständig durch eine künstlich generierte, nicht-menschliche Klangquelle ersetzt. Mithilfe der Sprachsynthese-Software DECTalk, die vor allem als digitale Stimme von Stephen Hawking bekannt wurde, entzieht er der biologischen Stimme ihre verkörperte Performativität und scheint sie gänzlich aus der Liedform zu tilgen.

Diese spezifische klangliche Qualität unterscheidet sich fundamental von der körperlichen Unmittelbarkeit des romantischen Kunstlieds, in dem der Gesang als direktes Ausdrucksmedium fungiert und in der physischen Präsenz des Singenden verankert ist. In *Posthuman Songbook* hingegen wird diese Kopplung aufgelöst, sodass sich die Performativität der Stimme in einen neuen, technologisch vermittelten Ausdrucksraum verlagert. Allerdings sollte dies nicht vorschnell als Akt der ‚Entmenschlichung‘ interpretiert werden. Vielmehr hinterfragt Schüttlers Komposition die konventionelle Vorstellung einer unmittelbaren Verbindung zwischen

¹⁰ Diese Rückübersetzung wurde mithilfe von ChatGPT 4o angefertigt.

Singstimme und Rezipient:in, indem sie die Stimme als eine von ihrer biologischen Verankerung gelöste, klanglich formbare Instanz konzipiert. In diesem Sinne kann *Posthuman Songbook* als eine ästhetische Reflexion über die sich verändernden Bedingungen vokaler Expressivität im digitalen Zeitalter verstanden werden.

Wie bereits in *Sich einstellender Sinn* erfährt die instrumentale Begleitung auch in *Posthuman Songbook* eine gesteigerte ästhetische Eigenständigkeit – hier jedoch nicht durch elektroakustische Erweiterung, sondern durch spontane, live improvisierte Klavierbegleitung. Während die synthetische Singstimme algorithmisch generiert wird, agiert die Pianistin als reaktive Instanz innerhalb der Aufführungssituation. Ihre Improvisation fungiert als flexibles, prozessuales Element, das auf die klanglichen Gegebenheiten der synthetischen Stimme reagiert und eine situative Klangrelation zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Instanz herstellt. Schüttler beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

Während Text, Melodie und Gesang vom Computer erzeugt wurden, ist die Klavierbegleitung als konzeptuelle Improvisation entstanden. Das bedeutet: Zu jedem AI-Song habe ich einmalig und ohne nachträgliche Bearbeitung am Klavier improvisiert. Die in Notentext übertragene Improvisation wird schließlich von der Pianistin als Begleitung des synthetischen Gesangs live gespielt. Die AI-Songs treffen auf ein anderes neuronales Netzwerk, das Unterbewusstsein des Komponisten-Gehirns. Die Grenzen sind fließend, trainierte Maschinen sind auch wir. (Schüttler in Humboldt-Stiftung 2022, o. S.)

Diese Gegenüberstellung verweist auf eine grundlegende Neukonfiguration performativer Rollen im Kontext KI-generierter Musik: Während die Singstimme von tradierten Vorstellungen vokaler Expressivität entkoppelt wird, bleibt die Klavierstimme als prozessuales, verkörpertes Element ein zentrales Moment der Aufführung. *Posthuman Songbook #0.a.1* ersetzt den menschlichen Faktor demnach nicht vollständig, sondern reorganisiert das Verhältnis von Stimme und Begleitung, indem es die Klavierimprovisation als interaktives, situatives Gegengewicht zur synthetischen Stimme einsetzt. Die Aufführungssituation wird dadurch offener und unvorhersehbarer, da sich maschinelle Determiniertheit und menschliche Spontaneität in einem Spannungsverhältnis begegnen.

Diese hybride musikalische Struktur manifestiert sich auch auf notierter Ebene in *Posthuman Songbook #0.a.1* und zeigt, wie das Werk die Gegenüberstellung von algorithmischer Vorgabe und interpretativer Freiheit kompositorisch verankert.

Die Vokalpartie besteht aus phonetisch transformierten Sprachfragmenten, die in einer synthetischen, nicht-menschlichen Stimme erklingen, während die Klavierstimme als frei improvisierte Schicht fungiert. Die Verteilung der Tempi und Metrik zeigt eine nicht-lineare musikalische Entwicklung, in der Beschleunigungen (*accel.*) und Verlangsamungen (*rit.*) als instabile Zeitstrukturen erschei-

Luxa M. Schüttler
posthuman songbook (2018 - ...)
#0.a.1

System 1: Tempo $\text{♩} = 52$. Time signature 3/8. Vocal line: *rit.* (♩ = 37) *accel.*. Piano part: *p*, *pp*, triplets.

System 2: Tempo $\text{♩} = 59$. Time signature 4/4. Vocal line: *accel.* (♩ = 66) *rit.*. Lyrics: sahm breyk ahs wuhd nayn striyz-aend prey ey dha suwn biy krae - str feh-low lahv. Piano part: *p*, *pp*, *mp*.

System 3: Tempo $\text{♩} = 76$. Time signature 3/4. Vocal line: *rit.* (♩ = 63). Lyrics: eh-vriy baht staym sihn sey kiln a wehey preyz ahv hi-hihz lahv. Piano part: *pp*, *mf*, triplets.

Abb. 2: T. 1–10, Schüttler, *Posthuman Songbook* #0.a.1, 2018, Partitur. © Luxa M. Schüttler.

nen. Die Harmonik der Klavierbegleitung oszilliert zwischen klanglichen Verdichtungen und plötzlichen Öffnungen, wodurch sich ein Spannungsverhältnis zwischen algorithmischer Vorgabe und interpretativer Offenheit ergibt. Diese ästhetische Spannung verweist auf ein tieferliegendes konzeptuelles Moment der Komposition: das Spiel mit Wahrnehmung, Erwartung und Täuschung.

Ein produktiver theoretischer Zugang ergibt sich in diesem Zusammenhang aus Jean Baudrillards Konzept des Simulakrums, das er in *Simulacres et Simulation* (1981) erstmals formulierte. Baudrillard beschreibt Simulakren darin nicht als bloße Kopien von Wirklichkeit, sondern als Zeichen, die ihre eigene, von Simulation bestimmte Realität erzeugen und dadurch die Referenz auf ein ur-

sprüngliches Original auflösen. Im Kontext von Schüttlers Komposition bedeutet dies, dass *Posthuman Songbook* zwar explizit auf die Form des Kunstliedes verweist, sich jedoch im Kompositionsprozess maximal von dessen historischer Anlage entfernt. Der Einsatz von KI zur Liedgenerierung führt nicht zu einer Fortschreibung des Kunstliedes im tradierten Sinne, sondern zu einer algorithmischen Simulation dieser Form. Während Text und Melodie maschinell erzeugt werden, bleibt die Klavierbegleitung als improvisatorisches Element an eine menschliche Interpretationsinstanz gebunden. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen algorithmischer Kontrolle und situativer musikalischer Gestaltung, das die tradierte Einheit von Stimme und Begleitung im Kunstlied aufricht. Der Bezug zur Liedform bleibt als ästhetisches Referenzsystem zwar erhalten, wird jedoch durch die technologischen Verfahren fundamental transformiert.

Diese Transformation zeigt sich besonders in der strukturellen Offenheit des Werks: Da das neuronale Netzwerk fortlaufend neue Songs generieren kann, existiert keine festgelegte oder abgeschlossene Form mehr. Die Komposition ist potenziell unendlich – ein weiterer Bruch mit der traditionellen Konzeption des Kunstliedes als zyklisch geschlossene Form. Dadurch vollzieht *Posthuman Songbook* nicht nur eine radikale Auseinandersetzung mit der Transformation der Liedkunst im digitalen Zeitalter, sondern hinterfragt auch grundlegende ästhetische Konzepte wie Autor:innenschaft und musikalische Intimität (vgl. Keylin 2025). Durch die algorithmische Erzeugung von Musik, die Entfernung der biologischen Singstimme und die improvisatorische Klavierbegleitung entsteht eine hybride musikalische Struktur, die sich zwischen maschineller Kontrolle und menschlicher Unvorhersehbarkeit bewegt. Die Komposition zeigt damit, dass zeitgenössische Liedkunst nicht nur als Fortführung historischer Traditionen verstanden werden kann, sondern auch als kritische Reflexion über die veränderten Bedingungen von Musikproduktion im digitalen Zeitalter fungiert. Die Dezentrierung des menschlichen Akteurs, die algorithmische Kontrolle über Text und Melodie sowie die Auflösung der semantischen Kohärenz des Liedtextes eröffnen neue klangliche Perspektiven und werfen zugleich die Frage auf, was ein Lied in der Gegenwart eigentlich noch ist – und ob es sich in einer technologisch geprägten Musikkultur weiterhin als eigenständige Kunstform behaupten kann.

Zusammenfassung

Dieser Aufsatz hat untersucht, inwiefern die tradierte Form des europäischen Kunstliedes im digitalen Zeitalter weiterbesteht und welche klanglichen, technologischen und intermedialen Perspektiven sich aus einer künstlerischen Auseinan-

dersetzung mit ihm ergeben. Anhand der Werke *Sich einstellender Sinn* (2011) von Eres Holz und *Posthuman Songbook* (seit 2018) von Luxa M. Schüttler wurde sichtbar, dass die Beziehung zwischen Text, Stimme und Musik durch digitale Technologien tiefgreifend transformiert wird. Beide Kompositionen greifen auf algorithmische Prozesse zurück, um musikalische Strukturen zu generieren und verändern damit die traditionelle Wechselbeziehung von Lyrik und Musik. Ein zentrales Ergebnis dieser Analyse ist die Erkenntnis, dass das Kunstlied nicht nur durch sein musikalisches und poetisches Material definiert wird, sondern vor allem durch seine intermediale Struktur, die in beiden Werken auf unterschiedliche Weise weiterentwickelt wird. Während Holz in *Sich einstellender Sinn* mit algorithmisch generierten harmonischen Strukturen arbeitet und die Stimme elektronisch erweitert, ersetzt Schüttler in *Posthuman Songbook* die biologische Singstimme vollständig durch eine synthetische Instanz, die durch neuronale Netzwerke generierte Texte und Melodien hervorbringt. Diese Verschiebung vom menschlichen Ausdruck hin zu einer posthumanen Klanglichkeit wirft grundlegende Fragen nach Autor:innen-schaft, Performativität und Intimität im Liedkontext auf.

Ein weiterer zentraler Aspekt betrifft die Funktion der instrumentalen Begleitung. Während sie in der Tradition des Kunstlieds über weite Strecken als dialogischer Partner der Singstimme fungiert, erfährt sie in den hier untersuchten Werken eine Neukonzeption: In *Sich einstellender Sinn* strukturiert die Elektronik den kompositorischen Verlauf aktiv mit, wodurch die Beziehung zwischen Stimme und Instrumentalpart eine prozessuale Dimension erhält. In *Posthuman Songbook* bleibt die Klavierbegleitung hingegen das einzige menschlich gespielte Element und bildet einen Kontrast zur synthetischen Stimme. Die Kombination aus algorithmisch generierter Stimme und improvisierter Begleitung zeigt, dass sich nicht nur die Rolle der Stimme, sondern auch das Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung auf neue Weise entfaltet. Dadurch verlagert sich der Fokus von einer erweiterten Stimmbehandlung hin zu einer radikalen Dekonstruktion des vokalen Ausdrucks, die nicht nur die traditionelle Liedästhetik, sondern auch das Verhältnis von Autor:innenschaft und musikalischer Produktion hinterfragt.

Die Analyse hat verdeutlicht, dass sich die künstlerische Auseinandersetzung mit der Kunstliedtradition nicht allein auf die Wiederbelebung einer historischen Gattung beschränkt, sondern auch neue kompositorische und mediale Kontexte erschließt. In diesem Spannungsfeld zwischen historischer Form und ästhetischer Neuerung lässt sich ein Gedanke aufgreifen, den Adorno bereits in seiner musik-ästhetischen Reflexion zum Kunstlied anlegt: die Frage nach seinem Fortbestehen unter veränderten kulturellen und technologischen Bedingungen. Die hier untersuchten Werke zeigen, dass die Beziehung zwischen Stimme, Text und Ausdruck nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, sondern jeweils neu bestimmt werden muss. In diesem Sinn lässt sich die zeitgenössische Lied-

kunst nicht nur als Fortschreibung einer historischen Tradition begreifen, sondern auch als Feld experimenteller Auseinandersetzung mit neuen ästhetischen Bedingungen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. „Situation des Liedes [1928]“. *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften 5*. Hg. Rolf Tiedemann und Klaus Schulz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. 345–354.
- Andraschke, Peter. „Dichtung in Musik, Stockhausen, Trakl, Holliger“. *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. Hartmut Krones. Wien u.a.: Böhlau, 2001. 341–356.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- Brinkmann, Reinhold. „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. Ein Säkulum des Liedes“. *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber, 2004. 9–84.
- Czollek, Max, und Daniel Gerzenberg. „Vorwort“. *Lieder*. Hg. Max Czollek. München: Hanser, 2022. 1–2.
- Debryn, Carmen. *Vom Lied zum Kunstlied. Eine Studie zu Variation und Komposition im Lied des frühen 19. Jahrhunderts*. Göppingen: Kümmerle, 1983.
- Dürr, Walther. *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984.
- Fischer-Zernin, Verena. „Ein Plädoyer für den Liederabend: So lange die dicke Frau noch singt ...“. *Hamburger Abendblatt* (25. Januar 2012). <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article/107724954/Solange-die-dicke-Frau-noch-singt.html> (21. März 2025).
- Gruhn, Wilfried. „Paradigmatische Wende in der Liedkomposition. Eine Skizze zur Liedästhetik im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert“. *Wort und Ton*. Hg. Günther Schnitzler und Achim Aurnhammer. Freiburg i. Br.: Rombach, 2011. 359–372.
- Haffter, Christoph. *Musikalischer Materialismus*. Weilerswist: Velbrück, 2023.
- Hiekel, Jörn Peter, und Christian Utz (Hg.). *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart: Metzler und Kassel: Bärenreiter, 2016.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. „Das Kunstlied als musikalische Lyrik“. *Handbuch Literatur & Musik*. Hg. Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston: De Gruyter, 2017. 386–401.
- Holz, Eres. *Sich einstellender Sinn*. Berlin: Edition Plante, 2012.
- Holz, Eres. Interview mit der Autorin (unveröffentlicht). Hamburg, 19. Mai 2024.
- Humboldt-Stiftung. „Interim für Auge und Ohr“. 2022. <https://www.humboldt-foundation.de/entdecken/newsroom/aktuelles/interim-fuer-auge-und-ohr#h31942> (16. März 2025).
- Jost, Peter. „Lied“. *MGG online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hg. Laurenz Lütteke. Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler, 2015. <https://www.mgg-online.com/articles/mgg15637/1.1/mgg15637> (16. März 2025).
- Keylin, Vadim. „‘A Human Way to Talk’: Poetry and Synthetic Voice“. *Proceedings of the 2023 Aarhus International Conference on Voice Studies*. Hg. Míša Hejtná, Jens Kjeldgaard-Christiansen, Mark Eaton, Mathias Clasen, Zac Boyd und Oliver Niebuhr. Berlin und Boston: Sciendo (De Gruyter), 2024. 79–83. <https://doi.org/10.2478/9788366675513-011>.
- Keylin, Vadim. „Voice and Orality“. *Poetry in the Digital Age. An Interdisciplinary Handbook*. Hg. Claudia Benthien, Vadim Keylin und Henrik Wehmeier. Berlin und Boston: De Gruyter, 2025. 133–141.

- Klassen, Janina. „Romantisches Lied und Gefühlsdiskurs. Clara Schumanns Lyrik-Vertonungen“. *Wort und Ton*. Hg. Günther Schnitzler und Achim Aurnhammer. Freiburg i. Br.: Rombach, 2011. 323–346.
- Krones, Hartmut. „Stimme, Wort und Ton in der Musikgeschichte“. *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. Hartmut Krones. Wien u.a.: Böhlau: 2001. 11–20.
- LIEDBasel. „Über LIEDBasel. Die Idee“. 2019. <https://liedbasel.ch/liedbasel/> (21. März 2025).
- Nonnenmann, Rainer. „Sprache/Sprachkomposition“. *Lexikon Neue Musik*. Hg. Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Stuttgart: Metzler und Kassel: Bärenreiter, 2016. 561–655.
- Schmierer, Elisabeth. *Geschichte des Liedes*. Laaber: Laaber Verlag, 2007.
- Schmierer, Elisabeth. *Geschichte des Kunstliedes*. Laaber: Laaber Verlag, 2017.
- Schüttler, Luxa M. *Posthuman Songbook*. Partitur (unveröffentlicht), 2018.
- Stallknecht, Michael. „Wir wollen die existenziellen Inhalte des Kunstliedes so erzählen, dass sie die Leute etwas angehen“. *Neue Zürcher Zeitung* (23. Mai 2019). <https://www.nzz.ch/feuilleton/dem-lied-eine-zukunft-geben-ld.1483822> (19. März 2025).
- Vocations. „Reimagining the Lied“. 2023. <https://heimathafen-neukoelln.de/events/vocations/> (19. März 2025).