

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2011)
Heft: 113

Artikel: Not als Innovationsmotor : ein Erfahrungsbericht zum Thema
"Entinstitutionalisierung der Neuen Musik"
Autor: Hummel, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927538>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Not als Innovationsmotor

Ein Erfahrungsbericht zum Thema «Entinstitutionalisierung der Neuen Musik»

Thomas Hummel

Seit einem halben Jahr verfolge ich mit grossem Interesse die Diskussion zwischen Harry Lehmann, Johannes Kreidler und Claus-Steffen Mahnkopf, die vor allem in der Zeitschrift *MusikTexte* zur Frage der digitalen Revolution in der Neuen Musik geführt wird, aber inzwischen auch andernorts aufgegriffen wurde.¹ Ich möchte die Gelegenheit nutzen, mich an dieser Stelle als Praktiker zu Wort zu melden, als jemand, der seit Jahren mit der Entwicklung von Software und mit Projekten beschäftigt ist, um die es in der Diskussion geht. Besonders möchte ich dabei auf die Überlegung von Harry Lehmann eingehen, der zufolge die digitale Revolution zu einer Entinstitutionalisierung der Neuen Musik führt.² Ich will diesen Punkt nicht theoretisch durchdiskutieren, möchte aber versuchen, ihn mit einigen praktischen Erfahrungen anschaulich zu machen.

Die Zukunft der Neuen Musik wird nicht ohne Institutionen auskommen, das wird niemand ernsthaft bestreiten. Institutionen entstehen letztlich immer durch den Zusammenschluss von Menschen, die gemeinsame Interessen haben. Will man Grosses schaffen, dann kann ein Einzelner zwar viel, aber nicht alles erreichen. Jeder, auch der vermeintliche digitale Einzelkämpfer, ist in vielerlei Institutionen, auch die von ihm selbst geschaffenen, eingebunden. Ohne Festivalveranstalter, Studios und Hochschulen, ohne den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Deutschland würde die Kultur der Neuen Musik zusammenbrechen.

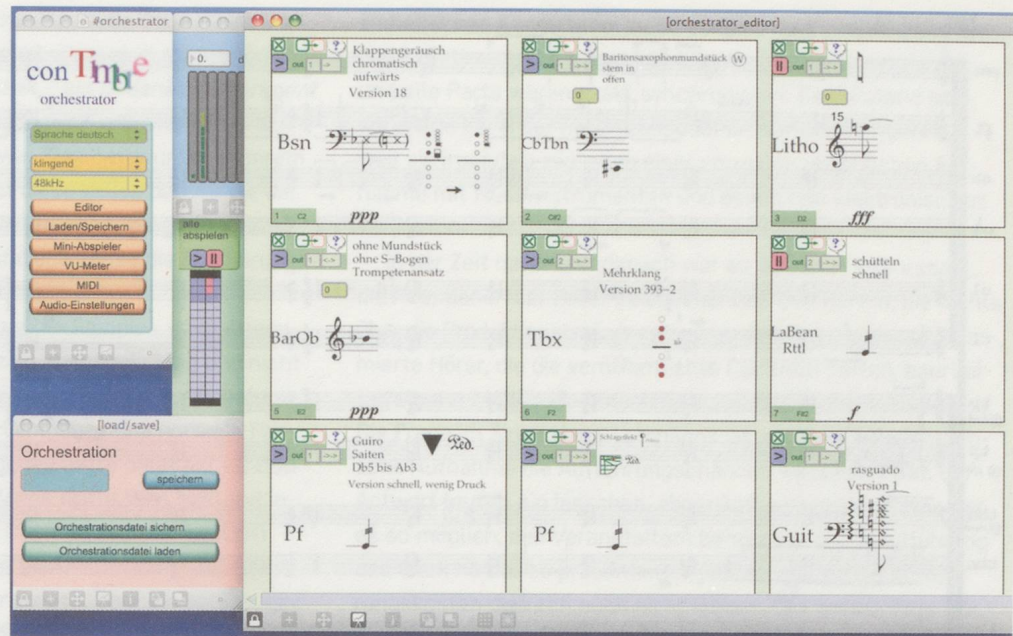
Dennoch haben die Thesen von Harry Lehmann ihre Berechtigung. Er schreibt: «Die Ausgangslage der Argumentation ist also folgende: Die Neue Musik, wie sie sich im letzten halben Jahrhundert speziell in Deutschland ausgebildet hat, ist eine stark institutionalisierte Kunst. Warum sollte an diesem Zustand die digitale Revolution etwas ändern? Die kurze Antwort lautet: sie schafft Alternativen. Der Komponist ist nicht länger in dieser ausschließlichen Weise wie bisher darauf angewiesen, bestimmte Leistungen der Institution in Anspruch zu nehmen. Sie gibt den Produzenten jene Produktions- und

Distributionsmittel in die Hand, welche bislang nur von der Institution bereitgestellt werden konnten. Mit anderen Worten bricht die digitale Revolution an vielen Stellen zugleich ein Dienstleistungsmonopol.»³ Dem möchte ich mich anschliessen, wobei ich noch einen Punkt besonders betonen möchte. Es werden sich in dem Versuch der Komponisten, sich von bestehenden Institutionen unabhängig zu machen und dazu digitale Medien zu benutzen, auch besondere ästhetische Antworten entwickeln, die von den bestehenden Institutionen nicht gegeben werden. Aus dem Mangel heraus werden Experimente gemacht, die vorhandene Institutionen nicht machen würden. Und es werden Werke aufgeführt, die in vorhandenen Institutionen in Folge der selbstverstärkenden Auswahlmechanismen unter den Tisch fallen. Durch das gemeinsame Interesse an neuen ästhetischen Antworten werden auch neue Institutionen entstehen, die stärker öffentlich gefördert werden, wenn sie professionell erfolgreich sind.

Leider produziert dagegen Mahnkopf in immer schnellerer Abfolge die sachliche Diskussion behindernde und verunklarende Aussagen. Beispiele sind der Entwurf von diffamierenden persönlichen Charakterbildern der Diskussionsteilnehmer mit der Suggestion an den Leser «der hat den und den Hintergrund, man muss ihn daher nicht ernst nehmen». Oder es finden sich unzulässige Vergleichsketten nach dem Muster «Privatinitiative» = «liberal» = «neoliberal» = «Haiders FPÖ» = «Berlusconi».⁴ Das ist Demagogie, die mit Hochkultur nicht das Geringste zu tun hat.

FALLBEISPIEL 1: «CONTIMBRE»

Hier also ein Beispiel aus der Neuen, aber nicht elektronischen Musik: Man stelle sich vor, die Musiker des bewundernswürdigen ensemble recherche hätten sich in den achtziger Jahren zunächst an den öffentlich-rechtlichen Rundfunk mit dem



Screenshot aus der Entwicklungsphase von «conTimbre», Multimedia-Datenbank der Spieltechniken der zeitgenössischen Musik.
© Thomas Hummel 2010

Vorschlag gewendet, doch bitte acht Planstellen für ein Ensemble für Neue Musik zu schaffen, und wären im Falle der Ablehnung zu Musiklehrern geworden. Dass sie stattdessen ein von Institutionen unabhängiges privates Ensemble gründeten, in dem die Musiker ohne Fangnetz eines Brothaupterwerbs sich dem Konzertbetrieb stellten, müsste nach Mahnkopf eine neoliberale, institutionsfeindliche Entscheidung sein. Was für eine Absurdität! Selbstverständlich hängt die Existenz dieses Ensembles von Institutionen, das heisst vor allem von Konzertveranstaltern ab, die sie einladen. Und selbstverständlich wird durch freie Ensembles für Neue Musik die Existenzberechtigung öffentlich finanzierter Klangkörper wie die grossen Sinfonieorchester des Rundfunks nicht eingeschränkt, da sie einen unterschiedlichen Kulturbereich ausfüllen. Die bestehenden Institutionen überleben durch ihre Fähigkeit, sich den neuen Bedingungen in unserer digitalisierten Welt zu stellen.

conTimbre kann hier ebenfalls als Beispiel dienen.⁵ Es handelt sich hierbei um eine in der Entwicklung befindliche Multimedia-Datenbank von Spieltechniken der zeitgenössischen Musik, die sich aus dem vom Experimentalstudio finanzierten Vorgängerprojekt Virtual Orchestra entwickelt hat. Virtual Orchestra wurde zwischen 1995 und 2003 von mir am Experimentalstudio, einer Einrichtung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks SWR, entwickelt. conTimbre ist hingegen eine weitgehend privat organisierte, ebenfalls von mir 2006 ins Leben gerufene Initiative, nachdem diese Art von Projekt am Experimentalstudio nicht mehr finanziert wurde. Es handelt sich also um eine Art spin-off-Effekt.

Mittlerweile hat conTimbre einen fast fünffach grösseren Umfang (70 000 Samples) als Virtual Orchestra. Neben der Funktion der Simulation und algorithmischen Orchestration ist eine Funktion geplant, mit der man zeitgenössische Partituren

zur Demonstration abspielen kann. Harry Lehmann hat hier den Begriff des «ePlayers» vorgeschlagen. Manche Formulierungen von Lehmann, insbesondere wenn sie den Eindruck erwecken, als ob sich Partituren in perfekter Hörqualität mit Samples wiedergeben lassen könnten, halte ich zumindest in der Neuen Musik für überspitzt, aber pragmatisch angewendet ist die Idee realisierbar und, wie unten beispielhaft gezeigt, auch realisiert.

Ich teile also die Auffassung, dass durch die digitale Evolution oder Revolution es heute möglich wird, dass der elektronische Musiker sein eigenes hochwertiges Instrument besitzt – was für den klassischen Musiker seit jeher Normalfall ist. Es entsteht das Berufsbild eines elektronischen Musikers als Solist. Der Solist spielt aber Solomusik, keine Orchesterwerke. Die grossen Studios der elektronischen Musik verlieren dadurch also keineswegs ihre Existenzberechtigung, sondern stellen quasi die Sinfonieorchester der elektronischen Musik dar.

FALLBEISPIEL 2: «AUS TRACHILA»

Neue Lösungen zu finden, ist immer auch eine Frage ökonomischer Entscheidungen. Ich möchte hier von einem Beispiel berichten, in dem gleich eine ganze Reihe von Thesen Harry Lehmanns eine praktische Entsprechung finden, und zeigen, dass diese Thesen durchaus einer tatsächlichen Entwicklung entsprechen. Das Beispiel beginnt 2001 mit dem Beginn meiner kompositorischen Arbeit an *Aus Trachila* und endet 2008 mit der Veröffentlichung der CD bei NEOS⁶ sowie der Uraufführung des Werkes. Seit sehr langer Zeit beschäftige ich mich mit der Verwendung neuer Verfahren der Orchestration in der Komposition, das heisst genauer der Berechnung von Orchestrationen nach akustischen Vorgaben mittels Computer. Diese

p *mp*

Thomas Hummel, «Aus Trachila. Searching for the missing Ovid» für 22 Instrumente und Sprecher (2001–2006), Takt 150ff. © Thomas Hummel

Verfahren zielen selbstverständlich auf grössere Instrumentalbesetzungen. Ebenso beschäftigte ich mich mit einem neuen autoanalytischen und computergestützten Verfahren, grosse Formen zu planen.

Im Jahr 2001 begann ich daher die Arbeit an *Aus Trachila* für 22 Instrumente und Sprecher mit einer Dauer von einer Stunde.

Dies war ein Entschluss, der zwar kompositorisch folgerichtig war, aber diametral meiner «Markt»-Situation entgegenstand. Das Werk musste ohne Kompositionsauftrag entstehen. Im Jahr 2003 fertiggestellt, waren alle Bemühungen, für dieses Werk mit seinen sperrigen Dimensionen eine Aufführung zu finden, erfolglos. Nach zwei Jahren, die das Werk in der

Schublade verbrachte, entschloss ich mich 2005 zu einem Schritt, der der Argumentation von Lehmann in seinem Aufsatz *Die Digitalisierung der Neuen Musik – ein Gedankenexperiment* entspricht.⁷ Ich wollte das Werk für mich und andere hörbar machen, bevor es uraufgeführt war. Das hatte unter anderem den Grund, dass Veranstalter auf diese Weise bereits vor der Uraufführung wissen würden, wie das Werk klingt. Ein Hintergedanke war auch, dass sich auf diese Weise die Aufführungschancen für das Stück verbessern könnten.

Eine Einspielung mit kommerziellen Samples wäre wegen der komplexen Orchestration wenig aussagekräftig und nicht veröffentlichungsfähig gewesen – hier habe ich eine andere, realistischere Einschätzung als Lehmann. Eine normale Produktion mit einem Ensemble dagegen hätte ungefähr 20 000 Euro gekostet. Der hier beschriebene dritte Weg bestand in einer Studioproduktion, in der ich mit einzelnen Musikern Stimme um Stimme das gesamte Werk mit relativ wenig Vorbereitungszeit für die Musiker einspielte. Über ein halbes Jahr hinweg und in verschiedenen Städten Deutschlands fand diese Arbeit statt. Die gesamte Aufnahme kostete mich lediglich 2 700 Euro an Musikergagen. Woher kommt diese grosse Effizienzsteigerung? Bei einer normalen Produktion bereiten die Musiker ihre Stimmen selbstständig vor. Wenn in den Tutti-proben an Fehlern einzelner Musiker oder Musikergruppen gearbeitet wird, ist der Zeitanteil an «Warteschleifen» für die übrigen Musiker oft gross. In der beschriebenen Studioproduktion kann der Part des Musikers Passage für Passage direkt mit dem Komponisten relativ gut ad hoc eingespielt werden, da man Fehler sofort besprechen und korrigieren kann und eine exakte rhythmische Synchronisation nicht erforderlich ist – auch hier kann man Zeit sparen. Schnelle oder fast unspielbare Passagen wurden verlangsamt oder in Teilen eingespielt, um sie am Computer wieder zu beschleunigen oder nachträglich zusammzusetzen. Tonhöhenfehler konnten ebenfalls nachträglich korrigiert werden. Auf diese Weise wurde eine Perfektion der Interpretation erreicht, die in einer normalen Produktion nur mit extremem Aufwand erzielbar gewesen wäre.

Natürlich muss man den grossen zeitlichen Aufwand für den Komponisten hinzurechnen, der die Arbeit informatisch-technologisch vorbereitet und der die monatelangen Schnitтарbeiten und Manipulationen am Computer bewältigt. Das Verfahren zielt jedoch genau in die von Lehmann angesprochene Richtung einer Einspielung in Samples, denn letztlich wurde diese Partitur tatsächlich in kleinen Samples aufgenommen. Und es lassen sich auf diesem Weg ausserhalb der Institution Werke realisieren, die es ohne die Digitalisierung einfach nicht geben würde.

Dieses Prozedere war ein echtes Experiment und gleichzeitig ein grosser Tabubruch. Von vielen Seiten kam während der Arbeit der kritische Kommentar, dass der gesamte Moment des aufeinander Eingehens der Musiker entfallen würde. Weiter wurde wie üblich vorhergesagt, dass aufgrund des digital exakten Zeitrasters die Musik mechanisch klingen würde. Ich konnte dem nichts entgegensetzen, im Gegenteil, ich selber war skeptisch, ob es je gelingen würde, die verschiedenen, meist viel zu kleinen Aufnahmeräume zu einem künstlichen

einheitlichen Konzertsaal zu vereinigen. Nach vielen digitalen Manipulationen war jedoch der künstliche Raum hergestellt und alle Parts waren exakt synchronisiert. Es entstand eine neuartige Form der hyperrealistischen Aufnahme, neuartig, weil sie irgendwo zwischen einer normalen akustischen Aufnahme mit Musikinstrumenten und einem rein elektronischen Werk steht.

In der Zeit davor und danach war es äusserst interessant, die Reaktionen der Hörer zu beobachten. Den Hörern, die nichts über die Produktionsbedingungen wussten, fiel nichts auf. Informierte Hörer, die die veröffentlichte CD/SACD hörten, beurteilten etwa zur Hälfte die Aufnahme als künstlich oder mechanisch. Die Frage im Sinne Harry Lehmanns ist, ob diese halbsynthetische Aufnahme die Aufführungschancen verbessert hat. Die Antwort lautet: ein bisschen, aber nicht wesentlich. Zwar war es so möglich, den Veranstaltern bereits vor der Uraufführung das Werk hörbar zu präsentieren, jedoch werden die Aufführungskosten dadurch auch nicht kleiner. Das grosse Plus war, dass ich eine hochwertige CD-Einspielung meines Orchesterwerkes besass.

2008 gab es schliesslich die Möglichkeit, in einem eigentlich zu kleinen finanziellen Rahmen das Werk mit der Holst-Sinfonietta zur Aufführung zu bringen. Hier kam es wiederum zu einem Schritt, der von Lehmann prognostiziert wurde. Lehmann schreibt: «Lassen sich einzelne Stimmen einer Partitur elektronisch in Konzertsaalqualität wiedergeben, dann ist es nur ein kleiner Schritt hin zu der Idee einer Partitur, deren Stimmen zum Teil von Solisten gespielt und zum Teil vom Computer generiert werden» – einer Idee, die auch «ökonomische Vorteile» berge.⁸ Wir liessen einen Teil der 22 Instrumentalstimmen – die weniger zentralen Parts – durch die jeweiligen Einzelspuren der Aufnahme einspielen. Auch krankheitshalber fehlende Musiker wurden ad hoc eingespielt. Selbstverständlich kann diese Methode nicht den überwiegenden Teil des Ensembles ersetzen, ohne dass sich das Konzert zur Karaoke-Veranstaltung wandelt. Aber: Als Experiment hat es sich gelohnt. Claus-Steffen Mahnkopf erhebt den Vorwurf: «Lehmanns Entinstitutionalisierung ist die Rechtfertigung von möglichen Sparmassnahmen und Streichlisten.»⁹ Die Folgerungsrichtung ist falsch. Die Sparmassnahmen und Streichlisten sind nicht die Folge von innovativen Lösungen der digitalen Revolution, sondern die innovativen Lösungen Folge der Sparmassnahmen.

1 Eine erste Zusammenfassung ist 2010 beim Wolke-Verlag, Hofheim, erschienen: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*. Vgl. auch die Rezension von Patrick N. Frank, in: *dissonance* 112, Dezember 2010, S. 82.

2 Ebd., S. 151–167.

3 Ebd., S. 156.

4 Claus-Steffen Mahnkopf, *Wider den Abbau der Institutionen*, in: *MusikTexte* 126, August 2010, S. 15–17.

5 www.contimbre.com (22. Dezember 2010).

6 CD NEOS 10804, www.neos-music.com (22. Dezember 2010).

7 In: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, S. 14.

8 Ebd., S. 14.

9 Claus-Steffen Mahnkopf, *Wider den Abbau der Institutionen*, S. 16.