

Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Musiker für die Aufführung eines Ensemblewerkes ad hoc zusammengestellt wurden, bildeten sich gegen Ende der 50er Jahre die ersten festen Ensembleformationen heraus, die unter einem eigenen Namen mit einem Spezialrepertoire auf Tourneen gingen und eigene Konzertreihen gründeten.

Zu den ersten Ensemblegründungen gehört *Die Reihe*.¹ Friedrich Cerha und sein Kollege und Freund Kurt Schwertsik hatten 1958 in Darmstadt die Arbeit von Pierre Boulez mit seiner 1954 ins Leben gerufenen Konzertreihe *Domaine Musicale* kennen gelernt und hatten die Idee, die Qualität der Aufführung von Werken der 2. Wiener Schule dadurch zu verbessern, dass man sich nicht mit einer ad hoc zusammengestellten Gruppe von Musikern begnügte, sondern einen engen freundschaftlichen Kontext herstellte, der einen Klangkörper hervorbringen sollte, der durch jahrelanges Zusammenspiel eine größtmögliche rhythmische Präzision und eigene Klangkultur entwickelte. Das Konzept ging auf. Das Ensemble *Die Reihe* existiert seit über fünfzig Jahren und zählt somit zu den dienstältesten Ensembles für neue Musik. In Amsterdam wurde 1965 das Asko und 1974 das Schönberg Ensemble gegründet. Initialzündung für Letzteres war eine Aufführung von Schönbergs *Pierrot Lunaire* unter Leitung von Reinbert de Leeuw, die die Musiker derart inspirierte, dass sie spontan entschieden, als Ensemble weiterzuspielen. Eine kluge Förderpolitik des Niederländischen Kultusministeriums ermöglichte eine kontinuierliche künstlerische Arbeit auf hohem Niveau. Die zwei Klangkörper fusionierten 2008 zum Asko-Schönberg Ensemble. Es gehört zu den renommiertesten der Welt. 1967 gründeten Joel Sachs und Cheryl Seltzer in New York das *Continuum Ensemble*.² Es war das »Sprachrohr« für Charles Ives und die New York School mit Wolpe, Cage und Feldman. Seit zweiundvierzig Jahren spielt die *London Sinfonietta* innovative Programme mit einem Querschnitt durch die Moderne von Berio über Ligeti bis zu den Briten Harrison Birtwistle und Olivier Knussen, der das Ensemble auch als »Chefdirigent« leitet. Über zweihundert Werke hat das Eliteensemble seit seiner Gründung in Auftrag gegeben.

Ende der 70er Jahre kam es zu Dutzenden von weiteren Neugründungen – weltweit. Zu den bekanntesten zählen bis heute das 1976 gegründete *Ensemble Intercontemporain* und 1980 das *Ensemble Moderne*. Nach dem Vorbild des Frankfurter Ensemble Moderne wurde 1989 in Montreal das *Nouvel Ensemble Modern* gegründet. In Stockholm spielt das *KammerEnsembles* seit 1985 und bietet eine Plattform für skandi-

Reinhard D. Flender

Freie Ensembles

Vom Gelegenheitsjob zur Ensemblelandschaft

navische Komponisten. Der Gründungsboom erreichte 1992 vorläufig einen Höhepunkt. In Folge der Wiedervereinigung werden in den neuen Ländern ein halbes Dutzend Ensembles für neue Musik gegründet, unter anderen das *Ensemble United Berlin* und das *Ensemble Courage* in Dresden. Zu den Top-Ensembles für neue Musik müssen außerdem das 1985 gegründete *Klangforum Wien* auch die 1990 gegründete *musikFabrik* und gezählt werden. Heute sind im Musik- und Informationszentrum des Deutschen Musikkates (MIZ) zirka zweihundert Formationen allein in Deutschland gemeldet. International verfügt Frankreich über eine ebenso reiche Ensemblelandschaft. Nur in Osteuropa sind demgegenüber nur wenige Gründungen zu verzeichnen.

Zwei Revolutionen

Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts zeigt sich, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts simultan in der Musikgeschichte zwei Revolutionen stattfanden: Eine ästhetische, die mit den Grundlagen der klassisch-romantischen Tradition brach, und eine soziokulturelle, die zur Gründung von eigenen Initiativen führte, die in den großen Musikmetropolen völlig neue Lebens- und Arbeitsbedingungen ermöglichte.

Während die ästhetische Revolution zu berühmten Eklats und zu einem Bruch mit dem Publikum führte, der nie wieder gekittet werden konnte, begann 1918 mit der Gründung des *Vereins für musikalische Privataufführungen* durch Arnold Schönberg eine »stille Revolution«, deren Nachhaltigkeit erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts evident wurde. Zu dem Zeitpunkt, als der »offizielle Musikmarkt« avantgardistische Kunst nicht mehr assimilieren konnte, kam es zu einer Vielzahl von Gründungen eigener Institutionen. Inspiriert durch die »Kampfkraft« von Künstlergruppierungen in der bildenden Kunst, wie die Bewegung des *Blauen Reiter*, schlossen sich in Wien, Berlin, Paris und New York Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler bzw. Liebhaber zusammen, um unabhängig von der Gunst des Publikums neue künstlerische Impulse zu setzen. Damit entstand eine Bewegung, die einhundert Jahre später drei Schlüsselino-

1 Siehe: www.diereihe.at

2 www.continuum-ensemble-ny.org

vationen in der Musikgeschichte des 20./21. Jahrhunderts ermöglichte:

1. Die neue Gattung »Ensemblemusik« im Schnittpunkt zwischen Kammermusik und symphonischer Musik
2. Die Gründung von spezialisierten Konzertreihen und Festivals für neue Musik
3. Die Entstehung von freien Ensembles für neue Musik

Dass sich neben den traditionellen Formationen Streichquartett, Klaviertrio, Bläserquintett, Symphonie- und Kammerorchester die neue musikalische Gattung »Ensemblemusik« etablieren würde, wurde erst in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts evident, denn Schlüsselwerke dieser Gattung wie der *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg aus dem Jahre 1912 oder die *L'Histoire du Soldat* von Igor Strawinsky aus dem Jahre 1918 waren intuitiv entstanden und weder Schönberg noch Strawinsky waren sich darüber bewusst, die Initialzündung für eine neue Gattung gegeben zu haben. Der 2. Weltkrieg verzögerte aber auch eine Entwicklung, die aus heutiger Sicht die konsequente Weiterentwicklung einer Individuation stilistischer Mittel ist. Wie in der bildenden Kunst ist in der musikalischen Avantgarde die kollektive stilistische Klammer aufgehoben. Der »Personalstil«, der bisher innerhalb eines kollektiv getragenen Stilempfindens ausgebildet werden konnte, wird radikalisiert. Zu dieser Individuation gehört auch, bei jeder neuen Komposition eine neue Besetzung zu erfinden. Es gibt keine Standardbesetzung für Ensembles für neue Musik. Trotzdem kann man von einer Gattung sprechen, denn die verbindende Klammer besteht darin, dass die Norm eine gemischte Besetzung mit solistischer Besetzung (*broken consort*) ist³.

Neben der Besetzungsflexibilität haben die Ensembles für neue Musik auch eine neue Form musikalischer Aufführungspraxis etabliert, die durch Interdisziplinarität, das heißt die Verbindung von Musik inklusive Live-Elektronik mit visuellen Kunstformen, Tanz, und ungewöhnliche Aufführungsorten gekennzeichnet ist. Dahinter steckt ein musikalisches, soziologisches und organisatorisches Phänomen, das zu den zentralen Innovationen der Musikgeschichte der Moderne zählt.

Höchstmaß an Flexibilität

Das Institut für kulturelle Innovationsforschung (IKI), das 1999 an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg gegründet wurde, untersucht seit 2003 im Rahmen des Forschungsprojektes *Innovationsprozesse im Musikleben Europas* die Freien Ensembles für neue Musik. Welche Infrastruktur steht hinter

diesen Spezialisten für neue Musik und welchen Einfluss haben diese Klangkörper auf die Verbreitung Neuer Musik in Europa und die Repertoireentwicklung? Dazu wurden in Kooperation mit der GNM Deutschland und dem MIZ detaillierte Fragebögen an 168 Ensembles für neue Musik (ENM) geschickt. Die Ergebnisse dieser weltweit ersten empirischen Studie zu diesem Thema wurden bei Schott veröffentlicht⁴.

Eine erste Schwierigkeit besteht darin, die Gattung Ensemblemusik gegenüber gemischten Kammermusikformationen abzugrenzen. Das 1983 gegründete Ensemble *l'art pour l'art* zum Beispiel hat die Kernbesetzung Flöte, Gitarre und Schlagzeug. Es spielt aber das gesamte Ensemble repertoire mit Besetzungen bis zu zehn Musikern. Man arbeitet dabei mit Gästen zusammen. Umgekehrt spielt die 1990 gegründete *musikFabrik* mit einer fünfzehnköpfigen Besetzung Musik von der Solokomposition bis zu Schönbergs Kammer-symphonie. Der Unterschied ist, dass sich das Ensemble *l'art pour l'art* durch Auftragskompositionen ein eigenes Repertoire für seine außergewöhnliche Kernbesetzung geschaffen hat, während die *musikFabrik* den Komponisten freie Hand lassen kann, für welche spezifische Instrumentenkombination sie schreiben möchten. In jedem Fall ist der Komponist herausgefordert mit einer neuen originellen Besetzung ein innovatives Klangerlebnis zu erzeugen, so dass die Erfindung der Instrumentierung quasi Teil der Aura des Werkes darstellt. Die Komponisten des 20./21. Jahrhunderts schreiben selten oder nie ein zweites Werk für ein und dieselbe Besetzung. Dies gilt nicht nur für die Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern ebenso für die »Nachkriegsgeneration«. Dem Erfindungsgeist der Komponisten scheint keine Grenze gesetzt, so bunt und unkonventionell ist die jeweilige Instrumentation. Um diesen Anforderungen gerecht zu werden, haben die »großen« Ensembles für neue Musik je einen Spieler für Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente, Streichquintett, Schlagzeug und Klavier engagiert. Alle Sonderinstrumente wie Akkordeon, Harfe, Zupfinstrumente werden von Fall zu Fall dazu engagiert. Das garantiert ein Höchstmaß an Flexibilität.

Freie Ensembles für neue Musik pflegen ein neues Spezial-Repertoire mit schier unerschöpflichen neuen Instrumentalkombinationen, in die neben der Live-Elektronik auch zunehmend außereuropäische Instrumente eingebunden werden. So wurde im Jahre 2002 in Amsterdam das *Atlas Ensemble* gegründet⁵

Das gesamte Repertoire für Ensembles für neue Musik ist bisher noch nicht erfasst wor-

4 Siehe: Reinhard F. Flender (Hrsg.), *Freie Ensembles für Neue Musik*, mit Beiträgen u. a. von Helmut Lachenmann, Thomas Jakobi, Jenny Svensson, Margarete Zander, Lutz Lesle, Stefan Fricke, Wolfgang Rüdiger, Reinhard Schulz, Schott: Mainz 2007.

3 Ausnahmen sind Schlagzeugensembles, die sich in Folge der Werke von Edgar Varèse wie *Ionisation* gründeten – zu den dienstältesten Ensembles dieser Art gehören die *Percussions de Strassburg* – und Vokalensembles wie die 1984 gegründeten *Neuen Vokalsolisten Stuttgart*.

5 Siehe: www.atlasensemble.nl.



6

den. Sicher gilt, dass dieses Repertoire in den letzten fünfzig Jahren sprunghaft gewachsen ist. Dies liegt nicht nur an der Globalisierung des Phänomens, sondern auch daran, dass die Freien Ensembles heute für lebende Komponisten die wichtigsten Partner bei der Realisierung avancierter kompositorischer Projekte geworden sind. In 2200 Konzerten, die durchschnittlich pro Jahr stattfinden, wurden allein im Jahre 2004 von den 168 untersuchten Ensembles in Deutschland 635 Uraufführungen bestritten. Wichtigster Partner der freien Ensembles sind neben den Festivals für neue

Musik die Rundfunkanstalten. Immerhin werden pro Jahr zirka zweihundert Produktionen in Kooperation mit deutschen Sendeanstalten realisiert. Viele davon erscheinen als CD, wie die beeindruckenden Diskographien von zwanzig der aktivsten deutschen Ensembles, die in der Iki-Studie portraitiert werden, unter Beweis stellen⁶.

Es ist aber nicht nur die individualisierte gemischte solistische Besetzung, die diesen Repertoirekorpus auszeichnet, sondern auch die enge Zusammenarbeit mit den Komponisten, die eine Gruppenbildung im Sinne

Das ensemble recherche hat die nationale und internationale Ensemblelandschaft wesentlich mitgestaltet: *Positionen* gratulieren zum 25. Geburtstag. (Fotos + Collage: Beate Rieker)

6 Reinhard F. Flender, *Freie Ensembles für Neue Musik*, a.a.O., S. 40-92.

von »Gemeinschaften Gleichgesinnter oder Vereinigung Gleichstrebender« mit einschließt.

Organisationsform und Finanzen

Die Iki Studie ergab, dass nur 8 % der Ensemble-Musiker ihren Lebensunterhalt zu mehr als 50 % mit dieser Tätigkeit verdienen können. Der überwiegende Teil der Ensemblemitglieder sind Profi-Musiker, die sich aus Idealismus für die zeitgenössische Musik einsetzen. Ensembles an Musikhochschulen und freie Ensembles kämpfen oft ums Überleben, wenn die Projektmittel knapp werden. Doch haben es immerhin 35 % geschafft, eine eigene Konzertreihe in ihrer Heimatstadt zu veranstalten. 40 % der jährlichen Konzerte werden mit Elementen der Musikvermittlung (Einführungen, Gesprächskonzert etc.) verknüpft. Dazu kommen noch 15% Kinder- und 17 % Schulkonzerte.

Angesichts dieser Leistung ist es bemerkenswert, dass nur 3 % Personal in Vollzeit (mit insgesamt 10,25 Stellen) und 13 % in Teilzeit mit 27,5 Stellen beschäftigt sind. Knappe 80% der Ensembles geben an, sich selbst zu organisieren – das sind 175 ehrenamtliche oder mit einem kleinen Honorar versehene, beschäftigte Personen.

Im größten Bundesland sind auch die meisten Ensembles für neue Musik angesiedelt: Nordrhein Westfalen hat zweiundvierzig Ensembles aufzuweisen, davon allein sechzehn in Köln. In Berlin, der Stadt mit der größten Dichte aktueller Kunstformen, haben sich mittlerweile achtundzwanzig freie Ensembles angesiedelt. Die beiden Stadtstaaten Hamburg und Bremen sind mit vier bzw. drei Ensembles gut positioniert, auch Sachsen mit sieben und Thüringen mit fünf Ensembles liegen im Mittelfeld. Allein Rheinland-Pfalz hat kein einziges Ensemble für neue Musik! Nach Berlin und Köln sind Stuttgart (elf Ensemble) und Freiburg (neun Ensemble die Städte mit der höchsten Dichte an Ensembles für neue Musik. Bei der Zusammenarbeit mit den Medien geben 58 % der Ensembles an, mindestens einmal im Jahr mit Rundfunkanstalten zusammenzuarbeiten. Nur 7 % der Ensembles für neue Musik geben an, dass die Zusammenarbeit mit den Rundfunkanstalten in ihrer Quantität zunimmt, 38 % meinen, die Zusammenarbeit ist gleich bleibend und 32 % bemerken eine Abnahme. Bei der Frage, wie die Zukunft eingeschätzt wird, äußern 60 %, dass sie die Entwicklungsperspektiven als schwierig oder sogar sehr schwierig einschätzen.

Das oben genannte Leistungsspektrum lässt sich schwer mit den Bedingungen einer auf dem freien Markt agierenden unternehmeri-

schen Initiative vereinbaren. Kein deutsches Ensemble für neue Musik wird wie die so genannten Kulturorchester institutionell durch die Kommunen subventioniert. Sie müssen ihre Ausgaben überwiegend durch Honorare selber einspielen. Die Kommunen leisten einen bescheidenen Beitrag. Ein Großteil der Förderung wird durch Stiftungen gewährleistet. Das einzige Ensemble für neue Musik in Europa, das feste Arbeitsverträge auf Lebenszeit anbieten kann, ist das Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez gelang es, diesen Klangkörper als staatliche Institution zu etablieren. Auf der anderen Seite ist den Ensembles ihre basisdemokratische Struktur heilig. Sie möchten auf keinen Fall die Missstände, wie sie in Beamten-Orchestern herrschen, übernehmen. Es ist gerade die Freiheit und der hohe Gestaltungsspielraum bei der Auswahl von Dirigenten und Repertoire, die den »ideellen Mehrwert« für das Engagement in einem ENM darstellt⁷. Das Phänomen Ensemble für neue Musik weitet sich weltweit weiter aus. Jüngst wurde in Peking mit Hilfe der Siemens Stiftung das erste chinesische Ensemble für neue Musik gegründet.

Freie Ensembles für neue Musik haben sich in den letzten zwanzig Jahren als führende Klangkörper für das zeitgenössische Musikschaffen etabliert. Mit einem überdurchschnittlichen Anteil an jährlich stattfindenden Uraufführungen sind sie der wichtigste Impulsgeber für musikalische Innovation im heutigen Musikleben. Ohne sie ist heute kaum ein Festival für neue Musik denkbar. Allerdings muss die Förderstruktur verbessert werden, damit es nicht aus ökonomischen Gründen zu einem »Ensemblesterben« kommt. Die Ensembles leisten einen wesentlichen Beitrag zum Musikleben wie die Orchester, erhalten aber nur einen Bruchteil der Subventionen, das ein einziges Radioorchester erhält. Eine wichtige Frage für ihre Weiterentwicklung ist auch die Repertoireentwicklung. Die Iki-Umfrage ergab, dass die Ensembles ihren Repertoire-schwerpunkt mit Werken bestreiten, die nach 1985 komponiert worden sind. Der Blick ist immer nach vorne gerichtet. Das erschwert die Ausbildung eines »Repertoire-Kanons« wie er bei der Entstehung der Streichquartettliteratur maßgeblich zur Popularität der Gattung beigetragen hat. Die Zukunft wird erweisen, ob sich ein solcher Kanon noch herausbilden wird oder ob die Zeiten der Kanonbildung endgültig vorbei sind. ■

7 Siehe dazu: Jenny Svensson, *Ensembles für zeitgenössische Musik in Schweden. Untersuchung und Analyse von Programm- und organisationsstrukturen*, Diplomarbeit Kultur- und Medienmanagement, Hamburg 2004. Bibliothek der HfMT.