

Auf den Schultern der Pioniergeneration entstehen jüngst viele Formationen, die sich als Opposition zum etablierten Konzertbetrieb verstehen. Sie machen ihre eigene Musik, denn es ist den Akteuren nicht egal, womit sie kein Geld verdienen – und sie schaffen sich ein eigenes Publikum.

In den letzten Jahren meldet sich, lauter werdend, eine junge Generation von Musikern zu Wort, die Komponieren kaum noch als eine Folge von Note für Note zu treffender, musikalischer Entscheidungen versteht. Stattdessen versuchen diese Künstler, einen Wirklichkeits- und Gesellschaftsbezug jenseits des traditionellen Kunstmusik-Idioms herzustellen. Wahrscheinlich geht es dabei gar nicht so sehr um das Misstrauen in die Kunstmusik schlechthin als um grundsätzliche Probleme des bürgerlichen Kulturbetriebs. Diese zeigen sich sowohl in mangelnden Möglichkeiten der Teilhabe jüngerer Musiker als auch darin, dass zunehmend deutlich wird, wie bei traditionell arbeitsteilig hervorgebrachter Musik gerade die radikaleren Ambitionen durch Zwänge, Routinen und Erwartungshaltungen innerhalb des Musikbetriebs neutralisiert und auf jenen durchschnittlichen Grad von Abweichung reduziert werden, der im Wirkungskreis institutioneller Selbsterhaltungskräfte gerade noch zulässig scheint. Insofern hat es nicht nur mit einem Vermeidungsverhalten sondern auch mit einem aktiven Schritt von Selbstbestimmung zu tun, wenn Musiker beginnen, sich auf die kulturellen Primärerfahrungen ihrer Generation zu besinnen und andere Wege zu suchen. Vielleicht kann man sagen, dass es sich um den Versuch handelt, durch Anknüpfen an subjektive Alltagserfahrungen gegen den Alltag des institutionalisierten bürgerlichen Musikbetriebs vorzugehen.

Zu diesem Trend gehört auch, dass Musiker – insbesondere Komponisten – vermehrt das Bedürfnis verspüren, sich theoretisch zu äußern, einen Diskurs anzuschieben. Mit den neuen Medien sind Kommunikations- und Distributionswege entstanden, die Künstlern eine relative Unabhängigkeit von den gesellschaftlichen Kulturinstitutionen ermöglichen. Wobei sich diese wiederum in dem Maße für die Protagonisten der jungen Musikszene zu interessieren beginnen, in dem jene sich eigenständig präsentieren – eine Angelegenheit auf Gegenseitigkeit.

Gründungsimpulse

Charakteristisch für diese Entwicklung ist die Formierung einer jungen Ensembleszene, in der sich dieser Perspektivwechsel auffüh-

Carolin Naujocks

Ensemble-Topografie

Zu Veränderungen der Kulturlandschaft

rungspraktisch manifestiert. Neu ist nicht so sehr die Organisationsform – für sich selbstverwaltende Ensembles gibt es diverse Vorbilder –, neu ist der Impuls, die Ensembleidee neu zu denken, sie gegenüber anderen Inhalten, neuen Präsentations- und Erscheinungsformen zu öffnen, die mit dem herkömmlichen Idiom neuer Musik nur noch bedingt zu tun haben. Fragt man die Akteure nach ihrer Motivation, prangern sie weit verbreitete Defizite einer musikalischen Programmgestaltung an, in der sie selbst und die Dinge, die sie interessieren, nicht vorkommen – und die Langeweile des ewig gleichen Konzertrituals. So ist eine junge Szene dabei, sich eigene Strukturen und mit diesen auch ein eigenes Publikum zu schaffen, auf der Grundlage von Primärerfahrungen, die alle Musiker ihrer Generation teilen.

Der Impuls, ein eigenes Ensemble zu gründen, ist nicht neu. Immer wieder sind aus Musikhochschulaktivitäten Konzertinitiativen hervorgegangen, die sich später institutionell und programmatisch selbstständig gemacht haben. Beispielhaft dafür sei das Freiburger *ensemble recherche* genannt, das sich 1985 in einer Formation, ausgehend von Schönbergs *Pierrot lunaire*-Besetzung gegründet hatte. Heute umfasst das *ensemble recherche* eine Stammbesetzung von neun Solisten, die sich neben den Klassikern des 20. Jahrhunderts vorzugsweise avancierten Partituren in unterschiedlicher Besetzung widmen. Diese erste Generation von Ensembles (dazu gehören auch die *Gruppe Neue Musik Hanns Eisler*, 1970, die *Gruppe neue musik weimar*, 1976, das *Ensemble Modern*, 1980, das *Ensemble Aventure*, 1986, die *musikFabrik*, 1990) zeichnet sich durch eine große musikalische Kompetenz und Spezialisierung auf die Instrumentaltechniken und Anforderungen der neuen Musik aus. Der Bewährungsdruck bestand darin, neben einer basisdemokratischen Selbstverwaltung und -vermarktung auch jederzeit Spitzenleistungen abrufen zu können, um den Sonderweg als Spezialensemble zu legitimieren. Mit Durchsetzungswillen und dem steten Augenmerk auf Seriosität haben diese Ensembles ein im Entstehen begriffenes, gleichwohl auch repräsentatives Repertoire angesteuert mit einer Reihe von Referenzstücken als Kernrepertoire. Neu war – im Unterschied zur Tätigkeit von **13**

Orchestermusikern –, dass die Ensembles ihre Programme in Eigenregie gestalteten, den Kontakt zu ausgewählten Komponisten hielten und selbstständig Stücke in Auftrag gegeben haben. Mithin hat diese erste, auf eigenes finanzielles Risiko arbeitende Generation von Ensemblegründern in mehrfacher Hinsicht Pionierarbeit geleistet: Sie hat gezeigt, dass Eigenständigkeit möglich ist, hat von Anfang an eigene ästhetische Entscheidungskompetenzen geübt und mit diesen Entscheidungen nicht zuletzt die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblemusik entscheidend geprägt.

Ensemble-Identität

Während die Gründungsinitiativen der 70er/80er Jahre auf der Basis eines weitgehend funktionierenden Musikbetriebs stattfanden, der nach Ensembles mit repräsentativer Besetzung verlangte, die sowohl Neues als auch Standardrepertoire anboten, agieren die neuen Formationen vor einem veränderten Hintergrund. Der Hauptunterschied besteht vermutlich darin, dass der repräsentative Musikbetrieb nicht von sich aus nach der Musik verlangt, die hier ausprobiert wird. Ensembles, die sich neu formieren, haben kaum mehr Standardbesetzungen nach klassischen Vorbildern – Referenzstücke, soweit vorhanden, erarbeiten oder komponieren sie sich selbst. Sie verzichten mit den Standardbesetzungen auch auf ein umfassendes Standardrepertoire und richten den Fokus tendenziell eher in einen künstlerisch und medial erweiterten Bereich, der szenische Aktionen und andere kommunikative Formen einschließt. Zu beobachten ist eine partielle Rücknahme der Arbeitsteilung: alle Spieler sind offen dafür, Instrumente zu spielen, die keine eigentlichen Instrumente sind. Der experimentelle Anteil wächst.

Während die Instrumentalensembles der ersten Generation auf die veränderten Verhältnisse reagieren und versuchen, ihren Aktionsradius gezielt zu erweitern, um mit thematischen oder konzeptbasierten Programmen audiovisuelle Bereiche zu erobern, wollen viele neugegründete Ensembleinitiativen als Klangkörper gar nicht erst universal einsetzbar zu sein und verschreiben sich von vornherein einem ganz speziellen Repertoire, das zwar auch von anderen Formationen aufgeführt werden könnte, in der speziellen Form aber zu allererst der eigenen Ensembleidentität folgt. Es geht also nicht so sehr darum, das zu spielen, was allgemein gewünscht wird oder sich unter Newcomern als Konsens ausbildet, sondern darum, sich programmatisch zu profilieren. So agieren viele der neuen

Formationen weniger auf Festivals als im Rahmen privater Initiativen, gefördert zwar über Ausschreibungen oder Stiftungen, aber hauptsächlich dezentral. Dabei geht es nicht um schleichende Provinzialisierung sondern – im Gegenteil – um eine Form von Neuverortung an der Basis, was eine starke regionale Rückbindung einschließt.

Bei vielen Ensembles waren Komponisten die Gründungsmitglieder – nicht allen geht es nur darum, eigene Stücke aufzuführen; sie wollen einen eigenen, unverbrauchten Zugang zur Musik finden: Das *RADAR Ensemble*, Lübeck, das damit wirbt, »Verbindungen zwischen aktueller Musik und anderen Kunstsparten zu vertiefen« oder das *Ensemble ALARM* aus Freiburg, »ein freies Ensemble zur Umsetzung musikalischer und außermusikalischer Ideen«, an dem neben Komponisten, Elektronikern, Interpreten auch jeweils ein Schauspieler, Psychologe und Philosoph mitwirken. Einen anderen Typus verkörpern das Berliner *Splitter Orchester*, ein groß besetztes Improvisationsensemble in beweglicher Form variabler Einheiten, das die Offenheit des musikalischen Materials in der institutionellen Freiheit seiner modularen Struktur spiegelt. Oder das Hamburger Ensemble *decoder*, jene *Band für aktuelle Musik*, die auch durch ihr spezielles Instrumentarium und Repertoire, Zither, Klarinette, Violoncello, Keyboard, Schlagzeug und Elektronik, einen unverwechselbaren Sound hat, und viele andere mehr.

Mit der zurückgehenden Arbeitsteilung und dem neuen Verhältnis der Komponisten zu den Klangkörpern haben sich auch die Prioritäten verschoben. Vielleicht kann man etwas forciert sagen, dass das, was traditionell den Personalstil eines einzelnen Komponisten ausmachte, heute durch den Ensemblestil ersetzt wird. Denn diese Formationen sind so unterschiedlich, wie es verschiedene Stücke gibt und jedes neu entstehende Ensemble ist im Verhältnis zur Ensemble-Idee auf so bestimmte Weise anders, wie ein einzelnes Stück im Verhältnis zu seiner Gattung. Und so vermag man vielleicht gerade in der Unübersichtlichkeit der Ensemblesituation einen Schimmer davon zu erkennen, vor welche Fragen Musik heute stellt. Sicher markiert diese Ensemble-differenzierung einen weiteren Schritt weg von jenem traditionellen Musikbegriff, gegen den sich schon die erste Generation der Ensemblegründer wehren musste. Sie konnten noch mit ihren Instrumenten auftreten und sagen: *Das ist Musik!* Wer mit Blechdosen auftritt, muss erst beweisen, dass dies Musik ist. ■

Foto rechts: *ensemble mosaik*
(Foto: Distruktur).