



Internationale
Ensemble
Modern
Akademie

gesellschaftliche

individuelle

gesellschaftliche

soziale

ökologische

} Bedeutungen

Ökonomie und Kunst

die Möglichkeit geben, über die Kunst zu reflektieren
und eine Haltung zur/mit/in der Gesellschaft

Ensemblelandschaft in der aktuellen Musik

Welche Sicht haben Ensembles, Veranstalter und fördernde Institutionen auf den sich verändernden Markt?

Dokumentation der Foren, Workshops und Impulse

SYMPOSIUM



Ensemblelandschaft in der aktuellen Musik

Welche Sicht haben Ensembles, Veranstalter und fördernde Institutionen auf den sich verändernden Markt?

Dokumentation der Foren, Workshops und Impulse des Symposiums am 20.11.2019 im Haus der Deutschen Ensemble Akademie in Frankfurt am Main.

Moderation

Friederike Holm

Konzeption

Christiane Engelbrecht, IEMA

Mitarbeit Konzeption

Lena Krause, FREO e.V.

Friederike Holm

Eine Veranstaltung der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA), ermöglicht durch die Kunststiftung NRW.

KUNST
STIFTUNG
NRW

INHALT

INTRO	06	FORUM III	28
Christiane Engelbrecht, IEMA		Repertoire, Konzertformate, Zielgruppen: Freie Ensembles als Vermittler	
GRUSSWORT	08	— Sarah Heemann, electronic ID	
Andrea Firmenich, Kunststiftung NRW		— Henk Heuvelmans, Gaudeamus Muziekweek	
IMPULS	10	— Louwrens Langevoort, Kölner Philharmonie / Acht Brücken	
Entwicklungen in der Ensemblelandschaft Tobias Rempe, FREO e.V.		— Jagdish Mistry, Ensemble Modern	
		— Julian Rieken, betterconcerts.org	
FORUM I	16	OPEN SPACE	34
Finanzierung, Förderung, Honorierung: Existenzbedingungen freier Ensembles		Präsentation der Arbeitsgruppen	
— Christian Fausch, Ensemble Modern		FORUM IV	38
— Gregor Hotz, Musikfonds		Anforderungen an den Musikmarkt: Versuch einer Charta	
— Marie Babette Nierenz, Philharmonie Essen / Festival Now!		— Julia Cloot, Gesellschaft für Neue Musik	
— Olaf Wegener, Deutscher Musikrat		— Louwrens Langevoort, Kölner Philharmonie / Acht Brücken	
FORUM II	22	— Tobias Rempe, FREO e.V.	
Organisation, Rechtsform, Selbstverständnis: Künstler*innen als Unternehmer*innen		— Julian Rieken, betterconcerts.org	
— Moritz Baerens, Kollektiv3:6Koeln		— Olaf Wegener, Deutscher Musikrat	
— Jürgen Krebber, Internationales Musikinstitut Darmstadt		— Moritz Baerens, Kollektiv3:6Koeln	
— Boglárka Pecze, Trio Catch		KOMMENTAR	42
— Tobias Rempe, Ensemble Resonanz		Landschaft im Stresstest Hartmut Welscher, VAN Magazin	
		IEMA	46
		Über die Internationale Ensemble Modern Akademie	



Christiane Engelbrecht, Geschäftsführung
Internationale Ensemble Modern Akademie

INTRO

Als die Internationale Ensemble Modern Akademie im November 2019 zu einem Symposium über die Ensemblelandschaft in der aktuellen Musik einlud, war die Welt noch eine andere. Niemand hätte sich vor gut einem halben Jahr vorstellen können, dass die damals gestellten Fragen an die Teilnehmenden der Podien eine derart existentielle Dramatisierung erfahren sollten, dass ein weltumspannendes Virus nahezu alles zum Stillstand bringen und damit gleichzeitig Strukturen in fast allen Lebens- und Arbeitsbereichen zwangsläufig auf den Prüfstand stellen würde. Im Rückblick erscheinen die Themen des Symposiums vor diesem Hintergrund besonders virulent. Gleich das erste Forum hatte den Titel ›Finanzierung, Förderung, Honorierung: Existenzbedingungen freier Ensembles‹. Dass bestehende Förderrichtlinien sowohl der öffentlichen Hand als auch der von Stiftungen Ensembles kein Wirtschaften wie in jedem seriösen Unternehmen erlauben, indem beispielsweise Reserven »für schlechtere Zeiten« gebildet werden dürfen, war schon im November Thema. Mitte März kam durch die Corona-Pandemie das gesamte Veranstaltungswesen komplett zum Erliegen, eine mittel- oder gar langfristige Planungssicherheit ist nach wie vor nicht in Sicht. Auch das Thema des zweiten Forums ›Organisation, Rechtsform, Selbstverständnis: Künstler*innen als Unternehmer*innen‹ ist in dieser Krise hochaktuell: Konnten die freien Ensembles als Institutionen Soforthilfen und andere Förderprogramme in Anspruch nehmen, fällt der freischaffende Künstler / die freischaffende Künstlerin als Solo-Selbständige/r in den

meisten Bundesländern durch das absichernde Netz der Förderprogramme durch. Das Gleichsetzen von »Betriebskosten« und »Lebenshaltungskosten« ist nicht vorgesehen, die Wertigkeit künstlerischen Schaffens als »Dienstleistung« nicht darstellbar. Selbst der Themenkomplex ›Repertoire, Konzertformate, Zielgruppen‹ bedurfte in den letzten Monaten erheblichen Umdenkens, waren und sind doch vor allem die Künstler*innen aufgerufen, »kreativ« mit der Situation umzugehen und neue Formate zu entwickeln. Der digitale Raum wurde zum Hauptschauplatz künstlerischen Schaffens – wohl wissend, dass er die Erfahrung eines Live-Konzertes weder für die Künstler*innen noch für das Publikum ersetzen kann. Wie unter einem Brennglas erscheinen die Themen des Symposiums durch die Corona-Krise in ihrer Dringlichkeit fokussiert. Im Idealfall erwächst daraus die Erkenntnis, dass strukturelle Rahmen- und Förderbedingungen für freie Ensembles sehr bald nachgebessert werden müssen, um die Überlebens- und Zukunftsfähigkeit dieser Branche zu sichern. Trotz der noch immer bedrohlichen Lage wünsche ich Ihnen beim Lesen dieser Broschüre viele Anregungen und auch Vergnügen, zumal wir nicht »Ergebnisse« aufbereitet haben, sondern Sie dem Verlauf des Symposiums komplett folgen können. Lassen Sie uns gemeinsam in eine unbeschwertere, künstlerisch aufregende und weiterhin vielgestaltige Zukunft schauen!

Andrea Firmenich
Generalsekretärin Kunststiftung NRW

GRUSSWORT

Symposien sind wunderbare Momente der Konzentration: Für den Zeitraum weniger Stunden bringen sie Menschen und Ideen zusammen. Es entstehen gemeinsame Erfahrungen, neue Horizonte und Perspektiven werden eröffnet. Es werden Fragen gestellt und Experimente gewagt, die die Sicht auf das Bekannte und Vertraute verändern. All dies bedeutet auf eine universelle Sprache der Kunst zu vertrauen, in der wir uns alle treffen. In langjähriger Verbundenheit mit der IEMA als Ausbildungsstätte des renommierten, international tätigen Ensemble Modern fördert die Kunststiftung NRW Stipendien mit praxisorientierten Inhalten der zeitgenössischen Musik für junge hochbegabte Instrumentalist*innen, Dirigent*innen, Komponist*innen und Klangregisseur*innen aus Nordrhein-Westfalen. Da sich das Ensemble Modern nicht ausschließlich auf komponierte Instrumentalmusik konzentriert, sondern auch spartenübergreifend – wie beispielsweise dem Musiktheater – arbeitet und die improvisierte Musik in ihrem Repertoire einbezieht, umfasst das Stipendium das gesamte Spektrum der aktuellen Musik. Darüber hinaus können die Stipendiat*innen Kontakte mit international tätigen Gastmusiker*innen knüpfen. Diese Netzwerkfunktion des in seiner Struktur einzigartigen Studiengangs in Kooperation mit der HfMDK Frankfurt schafft Raum für Begegnungen und Austausch und ist von unschätzbarem Wert für

die weitere Entwicklung der jungen Stipendiat*innen. Geradezu folgerichtig erscheint es somit, dass die IEMA als Institution eine Plattform für Diskurs bietet und für dieses Symposium renommierte Veranstalter*innen, Förderinstitutionen und Ensemblevertreter*innen zusammenbrachte, um Erfahrungen auszutauschen.

Die Kunststiftung NRW fördert herausragende Qualität der Künste aller Sparten mit einem engen Bezug zu Nordrhein-Westfalen. Vor 30 Jahren von der Landesregierung NRW als Stiftung bürgerlichen Rechts gegründet, gehören die Unterstützung innovativer Konzepte und impulsgebender Ansätze, die Förderung besonders begabter junger Künstler*innen sowie der bundesweite und internationale Kulturaustausch zu den zentralen Aufgaben der Stiftung.

Damit ermutigt die Kunststiftung NRW Kulturschaffende, Neues und Unerwartetes zu wagen und ermöglicht Projekte aus der Visuellen Kunst, den Performing Arts, der Musik und der Literatur von herausragender Qualität. Ein wichtiger Fokus liegt dabei auf der Transdisziplinarität der Künste.

Wir wünschen der Internationalen Ensemble Modern Akademie weiterhin viel Erfolg und freuen uns auf nächste intensive wie erkenntnisreiche Veranstaltungen zu diesen wichtigen Themen.

Entwicklungen in der Ensemblelandschaft

Tobias Rempe, FREO e.V.

IMPULS

»Ensemblelandschaft, Orchesterlandschaft«, dieser Titel versammelt zwei eher unscharfe Begriffe, wie auch der Begriff »Ensemble« allein schon unscharf ist und sich im Laufe der Zeit in seiner Bedeutung stark verändert hat. Was ist ein Ensemble? Diese Frage ist nicht so einfach zu beantworten, der Begriff schillert, der Versuch einer Beschreibung fällt je nach Perspektive, ob von außen oder von innen – also aus der Ensembleszene heraus –, unterschiedlich aus. Ich möchte hier keine Definition liefern, aber dennoch versuchen, mich dem Begriff anzunähern, ein Feld zu beschreiben. Sehr allgemein und aus einer Außenperspektive versteht man heute unter Ensembles nicht allzu große Klangkörper, die sich mehr oder weniger von den klarer kategorisierten Orchestern, Kammer- oder Sinfonieorchestern, und von Kammermusikformationen unterscheiden (obwohl auch da die Grenzen fließend sind), meist in nicht öffentlicher Trägerschaft geführt sind und ein wie auch immer spezielles Profil ausgebildet haben.

Interessanter aber sind vielleicht Attribute, die meist eher von innen sicht- oder spürbar sind. Ich denke da an eine bestimmte Motivation in der Gründung der Ensembles, häufig von den Musiker*innen ausgehend und auf ein eigenes Interesse zielend, auf eine Lücke im Angebot, oder von einer neuen Idee inspiriert. Diese Motivation findet sich sicher auch schon allein im Gründungsimpuls. Eine eigene Band zu gründen ist ein irrer Schritt, immer, aufregend, verbunden mit einem Hochgefühl, Identität und Sinn stiftend fühlt sich das an. Viele Ensemblegründungen fußen außerdem auf einer persönlichen Kursentscheidung der Gründer*innen, im Abbiegen von vorgeschriebenen Karrierewegen oder in einer Unzufriedenheit mit den bestehenden Optionen. In einer Emanzipation von Ausbildungsinhalten und vorhandenen Prägungen möglicherweise, also – um es mal groß zu sagen – in einem Akt der Selbstermächtigung.

Natürlich spielt das Repertoire oder das Profil eine riesige Rolle. Die Alte und die Neue Musik haben den Stein in den 70ern ins Rollen gebracht. Sowohl die Anforderungen der Musik der Gegenwart als auch die Ideen einer Wiederbelebung und Wiederentdeckung der Musik vergangener Zeiten konnten von den bestehenden Klangkörpern nicht erfüllt und nur in spezialisierten Ensembles verfolgt werden. Dieser Aufbruch auf zwei Feldern in Richtung höherer Qualität, größerer Ernsthaftigkeit und mehr Entwicklung ist in meinen Augen die einzige wirkliche tiefgreifende Veränderung in der Produktion von Kunstmusik im 20. Jahrhundert – und sie hat riesige Folgen gehabt. Gerade über spezifische Repertoire- oder Profilschnitte hat sich die Ensemblelandschaft von dort ausgehend immer weiter ausdifferenziert und immer neue Formen und Modelle hervorgebracht.

So wird das Ensemble dann auch zum Innovationstreiber und -faktor Nummer eins in der gesamten Klangkörperlandschaft. Logisch, dass die Ensembles für zeitgenössische Musik die Innovation als ihr Kerngeschäft betrachten, das Neue ist dort sozusagen betriebsbedingt. Dass heute eine gewisse Qualität in der Interpretation von Neuer Musik Standard und auch in den Orchestern allgemein verbreitet ist, fußt auf der Arbeit der Ensembles. Und das gilt in gleichem Maße auch für die Alte Musik. Ebenso scheint mir, dass aus der Ensemblelandschaft wesentliche Impulse für die Musikvermittlung gekommen sind, hier sind die Ensembles sicher nicht so ausschließlich verantwortlich wie in den Bewegungen für die Neue Musik oder die historische Aufführungspraxis, aber ihr intrinsisches und aufgrund der unternehmerischen Struktur fast schon existentielles Interesse, für ihre Arbeit ein Podium und ein Publikum zu finden, hat für viele Impulse auch auf diesem Feld die Grundlage gelegt. →

Dieses unternehmerische Interesse spielt sicher eine große Rolle in dem, was Ensembles ausmacht. Hinzu kommt, dass sich die Arbeitswelt für Instrumentalist*innen (oder auch Sänger*innen) verändert, dass die Zahl der gut ausgebildeten Musiker*innen die Zahl der Stellen in abhängigen, aber auch gesicherten Beschäftigungsverhältnissen weit übersteigt und dass auch aus diesem Grund der Aufbau einer selbstständigen Perspektive für junge Künstler*innen immer wichtiger wird. In welcher Weise es Hochschulen heute gelingt, Studierende dafür fit zu machen, ist vielleicht ein Thema, das heute auch noch aufgegriffen werden kann.

In Ensembles nehmen also Musiker*innen die Verwirklichung ihrer Ideen, ihr berufliches Leben, ihr Schicksal aus den beschriebenen Motivationen und Gründen in die eigenen Hände – das führt zu einem besonderen Modell in der Organisation dieser Klangkörper. Denn in den meisten Ensembles bleiben die Musiker*innen auf unterschiedliche Weise shareholder ihrer Organisation, ob basisdemokratisch oder in mittelbarer Form. Das scheint einen sich bemerkenswert oft aufdrängenden Unterschied im Vergleich zu Klangkörpern mit abhängigen Beschäftigungsverhältnissen zu begründen, ob atmosphärisch, organisatorisch oder auf der Bühne: Motivation und Identifikation der Musiker*innen ergeben sich intrinsisch und fördern eine besondere Energie, Geschwindigkeit, Flexibilität, Qualität und nicht zuletzt die Möglichkeiten für Innovation und Weiterentwicklung. Im Laufe der Jahre ist daraus ein regelrechtes Zukunftsmodell entstanden, wie man Klangkörper und letztendlich Kunstproduktion in Klangkörpern unternehmerisch organisieren kann.

Jetzt habe ich über Erscheinungsbild, Motivation, Emanzipation, Repertoire, Innovation und Organisation bei den Ensembles gesprochen und versucht, den Begriff etwas einzukreisen. Ich möchte nun einen kurzen Gegenschuss machen und einen Blick auf das gängige Modell mit festen Stellen werfen, das sogenannte Kulturorchester. Und ohne große Polarisierung, ohne Kulturkampf, ohne meine eigene Begeisterung für tolle Orchesterkonzerte zu beschneiden – es ist ein Faszinosum. Ein Klangkörper, der sich rein besetzungsmäßig in den letzten 100 Jahren in seiner Standardform kaum mehr verändert hat, trotz unglaublicher Veränderungen in der jeweils geschriebenen Musik, und knapp 130-mal platzhirschmäßig in deutschen Städten und Ländern die Szene bestimmt. Dabei hat ein Kritiker der ZEIT, Heinz Josef Herbort, schon 1969 unter dem Titel »Kein Geld mehr für Brahms« einen bemerkenswerten Aufruf zum Wandel verfasst. Heute liest sich das in seinem revolutionären Gestus auch schon wieder historisch, aber es bleibt interessant. Herbort leidet in seinem Artikel ordentlich los, zu Beginn geht es um das Elitäre: »232 Bürger finanzieren mit ihrem Pro-Kopf-Zuschuss das Privatvergnügen ihres 233. Mitbürgers, ins musikalische Museum zu gehen, wo jenem zu über 94 Prozent historische Objekte und unter den verbleibenden 6 Prozent kein einziges Stück des wichtigsten deutschen Komponisten der Nachkriegszeit vorgeführt wird. Ein solchermaßen elitärer, korrupter und anachronistischer Musikbetrieb sollte nicht länger subventioniert werden.« Er macht dann später im Text auch eigene Vorschläge, in denen es um alternative, flexiblere Modelle von Klangkörpern geht: »In den einzelnen Städten jedoch sorgten dann kleinere Stammensembles, die aus etwa 36 Musikern bestehen könnten, für die Aufführung vor allem der bislang von den Orchestern wie von den technischen Mittlern vernachlässigten Musik, der ganz alten

wie der ganz neuen.« Und weiter im Herbort-Utopie-Konzept von 1969: »Breitenarbeit sähe danach so aus, dass Musiker der städtischen Stammensembles ihre Konservatoriums- und Hochschul besser darüber informieren, wie man Pendereckis »Polymorphia« spielt oder Ligetis »Atmosphères«; Beethovens Fünfte werden sie dann schon leichter spielen.« Es kam natürlich anders, die Vorschläge wurden zum Teil und in anderer Form aufgegriffen, nicht von oben, sondern von Musiker*innen, und die im Furor dieses Kritikers erkennbaren, offensichtlichen Reformbedürfnisse der Zeit bahnten sich ihren Weg eher in der Entstehung der ersten freien Ensembles. Die Orchester, die Herbort damals abschaffen wollte, sind immer noch da und sie sind nicht mehr so hermetisch und selbstzufrieden, wie sie damals offensichtlich waren. Sie sind – vor allem in den letzten Jahren – auf Erneuerung bedacht, teilweise Vorreiter in der Musikvermittlung und das auch immer wieder sehr erfolgreich – aber in Form und Repertoire doch recht unverändert. Sie werden als Landschaft jetzt sogar Weltkulturerbe. Für dieses Vorhaben wurde eine Karte gezeichnet. Man sieht Deutschland darauf und, mit vielen bunten Punkten eingezeichnet, die Orchester in der Landschaft. Nicht Teil der Landschaft, laut dieser Karte, sind alle die hier sitzen, oder hier eingeladen wurden: Orchester wie die Deutsche Kammerphilharmonie, das Freiburger Barockorchester und das Mahler Chamber Orchestra, Ensembles wie das Ensemble Modern und die Musikfabrik NRW. Dabei gehören diese Klangkörper, wie noch einige mehr, zum Besten, Erfolgreichsten und international Präsentesten, was die deutsche – sagen wir mal – Klangkörperlandschaft zu bieten hat.

Warum ist das so? Es hat zu tun mit einem recht verbreiteten Phänomen von eingeschränktem Gesichtsfeld beim Blick über diese Landschaft. Verfolgt man die Diskussionen um die Orchesterlandschaft und den entsprechenden Antrag, kommt in der öffentlichen Wahrnehmung – und ich vermute, auch bei den Entscheidungsträger*innen – wohl immer noch an, dass die deutsche Orchesterlandschaft grundsätzlich durch Institutionen gebildet wird, die den überwiegenden Teil ihres Budgets über öffentliche Zuwendungen finanzieren und ihre Musiker*innen nach Tarifvertrag anstellen. Dabei kann man ohne jeglichen Zweifel festhalten, dass die fehlenden freien Ensembles und Orchester Enormes zur Ausstrahlung und zum weltweiten Donnerhall-Ruf dieser Landschaft beitragen. Die pure Exzellenz der Klangkörper, die internationale Präsenz, der Erfolg im Recording-Sektor und die Innovationskraft ihrer Projekte stehen nicht nur in nichts zurück, sondern erbringen darüber hinaus einen ganz eigenen, spezifischen Beitrag. Es sind sehr, sehr viele freie Ensembles und Orchester in dieser Landschaft, sie leisten einen riesigen Beitrag zu Qualität und Weiterentwicklung und haben einen ganz anderen Respekt verdient.

Hier sind wir an einem neuralgischen Punkt angekommen: Die Wahrnehmung und Wertschätzung, welche die Arbeit der Ensembles auf politischer Ebene erfährt, steht oft in einem nicht angemessenen Verhältnis zu Wirkung, Qualität und Wert ihrer Arbeit. Das ist einer der Gründe für die noch recht neue Zusammenarbeit der freien Ensembles und Orchester in FREO e.V. FREO setzt sich dafür ein, die Wahrnehmung und das Verständnis für die freien Ensembles und Orchester zu verbessern, zu informieren und politische Entscheidungsträger*innen zu sensibilisieren, gesetzgeberische Rahmenbedingungen zu verbessern, auf eine Förderpolitik hinzuwirken, die den Bedürfnissen der FREO mehr entspricht – das betrifft im Allgemeinen besonders das Thema Strukturförderung – und last but not least, nach innen

Wissenstransfer und Austausch zu organisieren, auch über die Generationengrenzen innerhalb der freien Ensembles und Orchester hinweg.

Wir werden im Laufe des Tages sicher noch an einigen Themen von FREO vorbeikommen, hier möchte ich mich daher vor allem einem ersten größeren Veröffentlichungs-Projekt von FREO widmen, eine historische Studie zur deutschen Orchesterlandschaft seit 1900, in Auftrag gegeben bei und verfasst von Dr. Martin Remppe, der seine Habilitationsschrift unter dem Titel »Kunst Spiel Arbeit, Musikerleben in Deutschland, 1850 und 1960« gerade veröffentlicht hat. Für FREO hat er den Betrachtungszeitraum seiner Forschung im 20. Jahrhundert noch einmal um 20 Jahre verlängert und den Fokus auf die Entwicklung der Klangkörper spezifiziert. Was sowohl in seinem Buch als auch explizit in der neuen Studie zu lesen ist, verändert das Narrativ über die Entstehung und Geschichte der freien Ensembles und Orchester, das wir alle wohl auch so im Kopf haben. Denn nicht die Reformbewegungen der 70er und 80er Jahre waren es, die die Ensembles in Deutschland erstmals hervorgebracht haben, freie Ensembles und Orchester waren schon im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein selbstverständlicher Teil der Orchesterlandschaft. Die Studie zeigt aber auch aus historischer Perspektive die – wie es der Autor selbst zusammenfasst – »historische Segmentierung der Klangkörperlandschaft in einen relativ statischen, öffentlich finanzierten und eher staatsnahen Bereich auf der einen Seite und einen freien, überwiegend privat bzw. projektfinanzierten, eher staatsfernen Bereich auf der anderen Seite. Diese Segmentierung lässt sich auf die Entwicklung der Kulturförderung und der Interessenorganisation von Berufsmusiker*innen in Deutschland zurückführen und wirkt sich bis heute auf die Arbeitsbedingungen in den jeweiligen Bereichen aus.«

→

Die Untersuchung von Interessenvertretungen und ordnungspolitischen Konzepten in einer historischen Rückschau zeigt dabei deutlich deren Einfluss auf die Entwicklung, Verstärkung und Priorisierung von Strukturen. Noch einmal der Autor: »Im Berufsfeld der ausübenden Musiker*innen hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Zweiklassengesellschaft zwischen abhängig Beschäftigten und Freischaffenden herausgebildet.«

Ich möchte zum Schluss noch kurz die Herausforderungen vorstellen, die wir von FREO für die Ensembles sehen und auf die wir unsere Arbeit im Wesentlichen konzentrieren:

— Eines der großen Missverständnisse, mit denen wir aufräumen wollen, ist, dass freie Arbeit und dauerhafte Strukturen ein Widerspruch wären. Sie sind im Gegenteil eine Notwendigkeit, um immer wieder die Qualität zu erreichen, die gewachsen ist. Zu viele denken freie Ensembles noch immer als »lose Zusammenschlüsse« – so wurde es auch in der Lesung zum Weltkulturerbe Deutsche Orchesterlandschaft formuliert. Das entspricht nicht der Realität: Die Musiker*innen sind selbstständig, haben sich aber als Unternehmerkollektiv zusammengeschlossen und sind daher Teil einer auf Dauer angelegten Struktur. Das ist notwendig, um Qualität und eine berufliche Perspektive sicherzustellen.

— Natürlich sind solche Strukturen dann auch förderwürdig. Es geht uns auch darum, aufzuklären, was es bedeutet, über Projektförderungen den Großteil der gesamten Tätigkeit finanzieren zu müssen. Wenn man Projekte wieder und wieder so beantragen und finanzieren muss, dass sie die Struktur dahinter mitfinanzieren, kann das zu einem Teufelskreis werden.

— Weitere Themen, die wir aufbringen werden, betreffen gesetzgeberische Fragen. Sozialversicherung, Steuerrecht, Rechtssicherheit, KSK.

— Bei all dem haben wir nicht das Gefühl, nur für eine kleine geschlossene Gruppe und deren Interessen zu sprechen, das Thema scheint in der Tat größer. Der Fokus von FREO liegt auf unternehmerisch von den Musiker*innen verantworteten Klangkörpern. Im Verbund mit weiteren Partnern und Akteuren aus freien Strukturen, der Allianz der freien Künste zum Beispiel, unterstützt FREO ganz allgemein das Bemühen um eine größere Anerkennung von hochwertiger künstlerischer Arbeit jenseits von in abhängiger Arbeit organisierten Institutionen.

— Und vielleicht geht es ja auch darum, ein spezielles Bewusstsein zu adressieren und zu verflüssigen: dass nämlich große Kunst zwingend mit großen Institutionen zu tun hätte. Ein Blick in andere Länder und Kontinente ist aufschlussreich, nach Frankreich, England, in die USA. Jeweils auf ihre eigene Art scheint dort zum einen die Organisiertheit freier Akteure in der Musik unvergleichlich viel fortgeschrittener zu sein als in Deutschland. Auf der anderen Seite scheint die Szene auch nicht so vielfältig hermetisch getrennt wie hier. Zwischen angestellten Musiker*innen und freien, zwischen Hochkultur und Subkultur, zwischen U und E... Dies mag bei uns eine historisch so gewachsene Situation sein – Potential zur Veränderung aber birgt sie auf jeden Fall.



Mit
Christian Fausch, Ensemble Modern
Gregor Hotz, Musikfonds
Marie Babette Nierenz, Philharmonie Essen/Festival Now!
Olaf Wegener, Deutscher Musikrat

Moderation
Friederike Holm

Finanzierung, Förderung, Honorierung: Existenzbedingungen freier Ensembles

Friederike Holm: Nach welchen Kriterien wählen Sie aus, was gefördert wird?

GREGOR HOTZ: Das wichtigste Kriterium ist natürlich die künstlerische Überzeugungskraft, die Innovation, die Idee eines Projekts. Das Kuratorium, das über die Anträge entscheidet, muss einfach angefixt sein von einem Projekt. Daneben gibt es viele andere Kriterien, die eher kulturpolitische Bedeutung haben: die Verteilung auf das Bundesgebiet, auf die verschiedenen Genres der experimentellen Musik, auf Festivals, Institutionen, einzelne Musiker*innen. Das sind noch längst nicht alle Kriterien, es sind die wichtigsten.

Gibt es eine Form von Austausch mit den Ensembles oder den Geförderten? Inwiefern bekommen Sie Resonanz, wie die Förderung ankommt, wie sie funktioniert?

OLAF WEGENER: Wir fördern junge Ensembles seit 2017. Das ist zunächst einmal ein Pilotprojekt gewesen. Natürlich sind wir mit unseren Stipendiat*innen beziehungsweise mit den Geförderten regelmäßig in Kontakt, was den Bedarf und die Projekte angeht. In bestimmten Intervallen führen wir Feedback-Gespräche, wie oder wo unsere Förderung ansetzen sollte, ob sie richtig ansetzt, ob der Kontakt ausreichend ist oder wo es noch Bedarf gibt.

GREGOR HOTZ: Wir bekommen über die Geschäftsstelle Feedback von den Ensembles. Sie rufen an, lassen sich beraten bezüglich der Anträge. Ich persönlich versuche so oft wie möglich zu Veranstaltungen zu gehen, die vom Musikfonds gefördert sind, und lerne dort die Ensembles selbst kennen. Mir ist der persönliche Austausch sehr wichtig. Wir führen außerdem auch Gespräche mit Ensembles, deren

Antrag nicht erfolgreich war. Der Musikfonds kann ja nur Projekte fördern, deshalb ist unser Blickwinkel sehr speziell. Wir sind nicht Teil der Diskussion um die strukturelle Förderung und Infrastrukturförderung für Ensembles – die ein ganz wichtiges Thema ist. Diesbezüglich gibt es Fortschritte, zum Beispiel in NRW. Dort hat man ein neues Programm aufgelegt, bei dem Ensembles 30 Prozent ihrer Strukturkosten in die Anträge mit aufnehmen dürfen.

Ich möchte die Ensembleförderung des Landes NRW ganz kurz erläutern: Es gibt ein neues Programm, das 2019 erstmals ausgeschrieben worden ist. Dort erhalten derzeit 22 Ensembles eine jeweils dreijährige Förderung. Die Besonderheit ist, dass hier administrative Kosten abgedeckt werden können. 2019 beläuft sich das Budget auf 500.000 Euro, bis 2022 soll der jährliche Etat auf 2,15 Millionen Euro steigen.



Gregor Hotz

GREGOR HOTZ: Das ist schon ein wirklich großer Fortschritt, ähnliches passiert in anderen Bundesländern. Aber wir beim Musikfonds merken, dass all diese Ensembles, die teilweise über institutionalisierte Mittel unterstützt werden, immer noch einen wahnsinnig großen Bedarf bei den Projekten haben, der auch uns überfordert.

Herr Fausch, es gibt offenbar eine Diskrepanz zwischen der Projektförderung und den institutionellen Kosten, die anfallen. Wie sieht das beim Ensemble Modern aus?

CHRISTIAN FAUSCH: Das ist eine grundsätzliche und sehr große Herausforderung: Auf der einen Seite soll man tolle Projekte machen, die müssen sich aber quasi von selbst organisieren. Es ist ja richtig, dass die Fördermittel in die Kunst fließen sollen, nur hat der bürokratische Aufwand für die Verwaltung von Fördergeldern in den letzten Jahren so massiv zugenommen, dass immer mehr Mittel von der künstlerischen Arbeit in den bürokratischen Aufwand fließen müssen. Dahinter steht eine panische Angst, dass irgendjemandem Korruption vorgeworfen werden könnte. Das ist verständlich, hat aber mittlerweile ein Ausmaß erreicht, welches die eigentlich guten Voraussetzungen hier in Deutschland nicht wirklich zur Entfaltung kommen lässt. Das heißt in der konkreten Umsetzung: Man muss immer Wege finden, wie man den Betrieb irgendwie finanziert bekommt.

Wie ist der Weg beim Ensemble Modern?

CHRISTIAN FAUSCH: Das ist von Projekt zu Projekt unterschiedlich. Es gibt Förderprogramme – das aus NRW wurde genannt, daneben gibt es noch andere wie den Kulturfonds Frankfurt RheinMain – bei denen man tatsächlich auch Managementkosten mit einkalkulieren darf. Die Frage der strukturellen Förderung



Friederike Holm

– wie kann ein Betrieb auch längerfristig existieren? – ist ganz entscheidend. Für junge Ensembles ist diese Herausforderung gigantisch, aber auch für Alteingesessene wie uns nicht zu unterschätzen. Ich will die großen Orchesterapparate nicht gegen die Ensembles ausspielen, aber ein Vergleich muss doch sein: Ein großes Sinfonieorchester wird in Deutschland, wenn es schlecht läuft, zu 75 Prozent institutionell gefördert (es gibt durchaus Beispiele, bei denen die institutionelle Förderung weit über 90 Prozent beträgt, teilweise sogar 98 oder 99 Prozent). Im Fall des Ensemble Modern ist es genau umgekehrt. Wir haben, wenn es gut läuft, 26, 27, vielleicht mal 30 Prozent institutionelle Förderung. Alles andere muss jährlich eingespielt werden über Konzerthonorare, über Projektförderungen, über ganz gezielte und nur für diese bestimmten Aktivitäten einsetzbare Mittel. Das generiert natürlich einen sehr hohen Druck. Die eigentlich grundsätzlich guten Bedingungen, die wir in Deutschland vorfinden, werden durch viel Bürokratie und massive Einschränkungen im Zuwendungsrecht leider stark behindert. →

LENA KRAUSE (FREO e. V.): Die Frage der Evaluation von Förderprojekten wurde schon angesprochen. Ihr habt gesagt, dass ihr natürlich mit den Förderempfänger*innen sprecht. Meine Frage ist ganz konkret: Evaluiert ihr die Honorierung? Das ist für viele Ensembles ein schwieriges Thema, gerade wenn es um den Bereich der öffentlichen Förderprojekte geht, bei denen dann manchmal nicht komplette Antragssummen bewilligt werden, sondern nur, sagen wir, 75 Prozent. Wo kann der Förderempfänger dieses Geld dann wieder einsparen? In der Regel geht das am leichtesten, indem die Honorare der Künstler*innen gekürzt werden. Und gerade vor dem Hintergrund einer sozialen Absicherung, einer notwendigen Altersvorsorge frage ich mich, ob ihr in diesem Bereich evaluiert.

GREGOR HOTZ: Wir haben das sehr wohl im Blick. Wenn ein Projekt gefördert wird, wird es auf der Grundlage eines gewissen Finanzierungsplans bewilligt, der sich im Laufe eines Projektes ändern kann. Dabei schaut das Kuratorium immer ziemlich genau auf die Honorare. Der Musikfonds ist unbedingt dafür, dass die Musiker*innen, Komponist*innen, alle, die sich unmittelbar künstlerisch betätigen, aber auch alle, die an der Produktion beteiligt sind, angemessen bezahlt werden. Vereinzelt treten wegen Kürzungen Fälle auf, wie du sie angesprochen hast. Manchmal ist der Musikfonds nicht der einzige Geldgeber und es fällt zum Beispiel eine andere Stiftung aus, die Teil des Finanzierungsplans war. Dann wird natürlich irgendwo gekürzt. Wir sagen von uns aus immer: »Arbeitet nicht unter Wert.«



Lena Krause

OLAF WEGENER: Bei uns ist das genauso, wobei es meist noch zu früh ist, von Evaluation zu sprechen oder von wirklich existenzsichernden Honoraren, weil unsere Ensembles sich gerade erst gegründet haben. Aber es ist natürlich trotzdem sehr wichtig, den jungen Musiker*innen ein Gefühl dafür zu geben, was man eigentlich braucht, um ein Projekt auf die Beine zu stellen. Welche festen Kosten fallen für einen eigenen Probenraum an? Welches Honorar muss ich ansetzen, wenn ich zum Beispiel zwei Wochen Probenzeit und eben nicht nur das Konzert anrechne? Das sind Dinge, über die wir mit den jungen Musiker*innen sprechen und zu denen wir auch Feedbacks einholen, wenn die ersten Aufträge kommen. Ansonsten versuchen wir, da teilweise zu unterstützen oder Proben, Arbeitsphasen, Projektentwicklungsphasen zu fördern, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt naturgemäß noch nicht selbst finanziert werden können. Außerdem ist die Mittelakquise eines der wichtigsten Themen bei den ersten Sitzungen mit den jungen Ensembles. Wie stellt man Anträge? Wie formuliert man Projektkonzepte? Dabei haben wir auch die Honorare im Blick.

Frau Nierenz, womit beginnt eigentlich Ihre Planung: mit dem Projekt, dem Programm oder dem Ensemble?

MARIE BABETTE NIERENZ: Das ist unterschiedlich. Es ist oft so, dass wir die Ensembles suchen für bestimmte Stücke, die wir machen wollen. Manchmal kommt aber auch das Ensemble auf uns zu, so wie 2014 die Musikfabrik, und fragt: »Wollt ihr nicht mal ›Krazy Kat‹ machen?« Beide Seiten sind nötig und wichtig fürs Programm und wir wünschen uns da viel mehr Input, auch von den kleineren Ensembles, die wir oft suchen, weil wir eben nicht nur die Großen haben wollen. Uns ist es sehr wichtig, neue Ensembles, junge Ensembles, internationale Ensembles, andere Farben im Festival zu zeigen. Da vermissen wir bei den kleineren Ensembles wirklich manchmal Ansprechpartner*innen. Oft bekommt man erstmal drei Wochen gar keine Antwort, wenn man jemanden anschreibt.



Olaf Wegener

Marie Babette Nierenz



Noch etwas zum Thema Förderung: Wir sind ja auch Fördermittelempfänger. Bei uns nimmt die Neue Musik zehn Prozent des Gesamt-etats ein. Das klingt zwar wenig, aber wenn Sie das vergleichen mit Kammermusik, mit Lied, mit Jazz und anderem, ist es viel, mehr als bei den anderen Reihen. Und von diesem Volumen sind wir zu 50 Prozent durch Drittmittel finanziert, durch die Kunststiftung NRW, durch die Krupp-Stiftung in Essen. Da sind wir, genau wie die Ensembles, in der Nachweispflicht, mit hohem bürokratischem Aufwand. Es liegt in der Natur der Sache, dass wir rechtfertigen müssen, was wir tun.

Herr Fausch, beobachten Sie, dass sich etwas verändert in Sachen Ensembledichte, gibt es einen anderen Konkurrenzdruck?

CHRISTIAN FAUSCH: Ja, die Situation hat sich ganz massiv verändert. Wenn man sich zum Beispiel die Donaueschinger Musiktage anschaut: Vor 15 Jahren waren da nur Ensemble Modern, Klangforum Wien oder Ensemble intercontemporain vor Ort. Heute ist es eine bunte Mischung aus ganz unterschiedlichen Ensembles in ganz unterschiedlichen Größen. Das ist für den Markt, für die Musik sehr gut, ein ganz großer Gewinn. Und das Ensemble Modern hat über die Internationale Ensemble Modern Akademie ja auch einiges dazu beigetragen, dass diese Ensembledichte höher geworden ist. Aber das heißt natürlich für ein Ensemble wie unseres auch, sich immer wieder zu fragen: Wo ist jetzt eigentlich unser Platz, was sind unsere Kompetenzen, wo ist unser Profil zu schärfen und weiterzuentwickeln? Ein verdichteter und dichter umkämpfter Markt hat natürlich auch Auswirkungen auf die Kostenstruktur. Die Veranstalter haben eine größere Auswahl inhaltlicher Art, aber auch was das Finanzielle angeht. Da müssen wir dann schauen: Was können wir offerieren, was müssen wir offerieren, was ist die langjährige Kompetenz wert? Es sind letztendlich Marktmechanismen, die das entscheiden. Ich muss leider noch einmal auf das vorherige Thema zurückkommen. Ich weiß sehr wohl, dass es international teilweise noch viel schwieriger ist, dass viele auf Deutschland als das Paradies gucken. Trotzdem: Diese starke Konzentration auf – wichtige, gute – Projektförderung, die den Ensembles ausschließlich erlaubt, die Mittel für bestimmte Kosten anzuwenden, zwingt uns im Prinzip dazu, jede geschriebene Mail und jeden geschriebenen Ton in Rechnung zu stellen. Das hat dann auch wieder Auswirkungen auf die Absprachen, auf die Vertrags- oder Honorarverhandlungen mit den Veranstaltern.

MARIE BABETTE NIERENZ: Die Ensembles stellen uns durchaus auch Organisationskosten in Rechnung, Probenräume, Probenzeiten, Ausführungszeiten. Das sind eher nicht die großen Ensembles, Musikfabrik oder Ensemble Modern, aber wenn wir mit kleineren Ensembles der freien Szene, die gar keine institutionelle Förderung haben, sprechen, dann akzeptieren wir das. Da kann man sich wunderbar an den Sätzen der DOV orientieren, 80 Euro pro Probe und 250 Euro pro Konzert pro Musiker*in. Wir nehmen das ernst. Ich weiß nicht, wie andere Veranstalter das machen. Aber wir wissen auch, dass Sie von irgendwas leben müssen, dass Sie proben müssen und dass die Honorare, die daraus entstehen, angemessen sind. Insofern würde ich je nach Ensemble, je nach Größe, je nach Subvention unterscheiden: Kann man den Überbau einrechnen oder nicht? Natürlich hat der Veranstalter auch seine Budgets und seine Limits, da muss man einfach miteinander sprechen und sich einigen. Dieses: »Das kostet es – nehmen oder lassen?«, ist nicht die richtige Art der Kommunikation; Ensembles sollten die Kosten wirklich transparent aufführen. Dann spricht man darüber: Kann man den Aufwand vielleicht noch reduzieren? Oder gibt es noch Mittel, die das Ensemble von anderer Seite beantragen kann? Sprechen Sie mit den Veranstaltern! →

HELMUT WÄLDELE (Freier Journalist): Ich kenne einige freie Ensembles in Frankfurt, die gut sind, die auftreten wollen und überhaupt keine Räume finden, weil die viel zu teuer sind. Wenn sie dann auftreten, müssen sie relativ hohe Eintrittspreise nehmen, die aber die meisten nicht bezahlen können oder nicht bezahlen wollen, damit überhaupt die Unkosten gedeckt werden. Ich habe immer den Eindruck, dass diese Ensembles diese Fonds gar nicht kennen, die dann wiederum viele Gruppen fördern, die ohnehin schon Sponsoren haben.

Nach dem Motto: Es bekommen die die Aufmerksamkeit, die sie sowieso schon haben. Ist das eine Erfahrung, die Sie teilen, Herr Fausch?

CHRISTIAN FAUSCH: Nein. Ensembles, die am Anfang stehen, die gibt es jetzt, die hat es vor Jahrzehnten gegeben, die hat es auch vor vierzig Jahren gegeben und der Weg ist immer der gleiche. Man muss sich die Kontakte aufbauen. Ich werde von Ensembles, die sich neu gründen, relativ oft gefragt: »Was müssen wir jetzt tun? Können wir jetzt schon ein Konzert planen? Wir haben ja noch gar kein Geld.« Das ist natürlich dann die Balance, die man aushalten muss. Wir planen eigentlich inhaltlich längst in die Zukunft, wissen aber nicht, ob wir das, was wir planen, finanzieren können, weil die Zyklen von künstlerischer Planung und die Zyklen der Finanzierung eigentlich überhaupt nicht aufeinanderpassen. Die Finanzierung kommt erst hinterher. Das heißt: Ich glaube nicht, dass sich da so viel verändert hat im Vergleich zu früheren Zeiten, man muss sich auf die Hinterbeine stellen und die Kontakte pflegen. Das Angebot von Babette Nierenz, auf die Veranstalter zuzukommen, ist ganz, ganz wichtig, ein Netzwerk aufzubauen ebenso. Es gibt natürlich sehr viele Veranstalter, von denen man dann drei Wochen oder auch mal drei Jahre nichts hört, und das nicht nur als junges Ensemble. Aber das ist, glaube ich, das Entscheidende: auf die Leute zugehen, Kontakte aufbauen und das Netzwerk nutzen.



Mit

Moritz Baerens, Kollektiv3:6Koeln
Jürgen Krebber, Internationales Musikinstitut Darmstadt
Boglárka Pecze, Trio Catch
Tobias Rempe, Ensemble Resonanz

Moderation

Friederike Holm

Organisation, Rechtsform, Selbstverständnis: Künstler*innen als Unternehmer*innen

FORUM II



Friederike Holm: Tobias, du hast als Musiker das Ensemble Resonanz mitgegründet und dich dann entschieden, die Geige an den Nagel zu hängen, um dich ganz dem Management zu widmen. Ist dir dieser Schritt vom Musiker zum Manager leichtgefallen?

TOBIAS REMPE: Überhaupt nicht. Ich habe mir lange den Kopf darüber zerbrochen, ob es Sinn macht, die Geige an den Nagel zu hängen, wo doch der schönste Ort eigentlich auf der Bühne ist. Ich hatte vier Wochen Bedenkzeit und bin währenddessen bei der Entscheidungsfindung nicht einen Millimeter vorangekommen. Ich konnte mir schlicht nicht vorstellen, wie es wird. Letztlich bin ich einfach gesprungen.

Und wie war es dann?

TOBIAS REMPE: Ich habe Gottseidank die Erfahrung gemacht, dass ich mich auch als Manager den künstlerischen Prozessen des Ensembles immer noch nahe genug gefühlt habe. Wir hatten die ersten vier, fünf Jahre gar kein Management, sondern haben die Aufgaben unter den Musiker*innen aufgeteilt. Ich kannte mich also schon ein bisschen aus, musste aber natürlich am Anfang noch richtig viel lernen. Dabei habe ich ziemlich große Unterstützung erfahren von anderen Geschäftsführer*innen und Manager*innen, nicht nur aus der Ensemblelandschaft. Es gab ein paar Menschen, die ich in den ersten zwei, drei Jahren relativ häufig angerufen habe und die sehr solidarisch waren.

Boglárka, als Trio Catch arbeitet ihr ganz ohne Management. Wie funktioniert das?



Boglárka Pecze

BOGLÁRKA PECZE: Wir teilen alle Aufgaben unter uns auf, ohne dass das vertraglich fixiert wäre. Die Zuständigkeiten haben sich in den zehn Jahren, die wir mittlerweile zusammen sind, einfach so ergeben. Ich bin zum Beispiel diejenige, die das Ensemble nach außen präsentiert und auch hauptsächlich die Konzerte akquiriert. Uns war von Anfang an wichtig, dass wir nicht abhängig von irgendwelchen Förderungen sein wollen. Dafür muss man die Veranstalter anschreiben, man muss dranbleiben, weil nicht alle antworten. Dafür braucht man neben musikalischer Qualität einen langen Atem und einen unglaublichen Willen.

Wie lang musste euer Atem sein, bis ihr das Gefühl hattet: »Okay, jetzt läuft es«?

BOGLÁRKA PECZE: Die ersten drei Jahre waren nicht sehr leicht, da mussten wir einander schon öfter Mut zusprechen und sagen: »Wir schaffen das.« Dann kamen nach und nach die Auftritte. Wir hatten das Glück, dass wir uns schon während des Studiums in der IEMA gegründet haben. Dadurch waren wir als Trio zu Beginn finanziell noch durch Stipendien abgesichert. →

Gab es dann einen Moment des Durchbruchs?

BOGLÁRKA PECZE: Der kam ganz eindeutig mit der »Rising Stars«-Konzertreihe [der European Concert Hall Organisation], für die uns Louwrens Langevoort nominiert hatte. Vor dem Hintergrund möchte ich die Veranstalter ermuntern, auch an Ensembles zu glauben, die vielleicht noch nicht so bekannt sind, und ihnen eine Chance zu geben.

Moritz, ihr habt euch als Kollektiv3:6Koeln 2017 gegründet, seid also noch in der Phase des »langen Atems«, von der Boglárka sprach. Wie läuft bei euch die Aufgabenverteilung?

MORITZ BAERENS: Wir haben in den letzten zwei, drei Jahren festgestellt, dass wir unsere internen Prozesse immer weiter demokratisieren müssen, damit das für uns funktioniert. Wir sind eine sehr spezielle Zusammensetzung von Menschen, und es ist ziemlich wichtig für uns, allen ihren Platz zu geben. Wir haben viele Kommentare gehört wie: »Ihr werdet noch sehen, das geht dann alles irgendwann nicht mehr, das ist jetzt alles sehr idealistisch.« Vielleicht ist das individuell sehr unterschiedlich. Für uns funktioniert es jetzt gerade ganz gut.

Was heißt demokratisch in eurem Fall konkret?

MORITZ BAERENS: Das heißt konkret: Es werden sehr viele Plenen abgehalten, so viele wie möglich, auch gerne mal per Skype nach Uruguay, Hauptsache alle sind dabei. Und alle wichtigen Entscheidungen werden in der ganzen Gruppe getroffen. Danach machen wir Arbeitsgruppen, das sind meistens Viererteams, die durchwechseln. Sowohl die künstlerische Leitung für einzelne Projekte kann durchwechseln als auch zum Beispiel die Produktionsleitung. Wir legen aber vorher, zu neun, unseren Zielpunkt fest und dann gucken wir: Wer hat welche Kapazitäten, wer hat welche Stärken?



Moritz Baerens

Demokratie ist zu dritt vielleicht ein bisschen einfacher – oder schwieriger? Wie trifft ihr im Trio Catch unternehmerische und künstlerische Entscheidungen?

BOGLÁRKA PECZE: Ich weiß nicht, ob es zu dritt einfacher ist. Es gibt auch bei uns sehr viele Diskussionen. Wir haben versucht, diverse Varianten einzuführen, zum Beispiel gemeinsam zu kochen, um das, was es zu besprechen gibt, nicht während der Probe zu thematisieren. Aber auch nach zehn Jahren klappt es immer noch nicht. Wir hören dann plötzlich während der Probe mitten im Takt auf und jemand fragt: »Sind jetzt eigentlich die Flugtickets gebucht?«, was überhaupt nicht gut ist. Aber irgendwie hat sich dieser Flow-Prozess zwischen Spielen und Besprechen eingeschlossen.

Wie ist das heute beim Ensemble Resonanz? Ihr habt ein Management, das sich eben reinen Managementaufgaben widmet. Wie redet das Ensemble mit?

TOBIAS REMPE: Das Ensemble hat einen fünfköpfigen Vorstand, der unterschiedliche Bereiche abdeckt. Es gibt einen künstlerischen Vorstand, einen Kommunikationsvorstand, einen für Education-Projekte und zwei, die administrativ, im Sinne eines klassischen Vereinsvorstands, arbeiten, also das Ensemble und den Kontakt zwischen Management und Ensemble organisieren. Auf der künstlerischen Ebene ist es so, dass zwischen dem Ensemble und mir als Manager Einverständnis herrschen muss. Das heißt, dass ich mich mit dem Künstlerischen Vorstand, also mit einer Person, einigen muss. Das Ensemble kann nicht gegen mich und ich nicht gegen das Ensemble entscheiden.

Wie gut funktioniert das?

TOBIAS REMPE: Das funktioniert super und ist auch einfach notwendig. Ich weiß und vertraue darauf, dass ich von meiner Seite mal einen Schritt zu weit gehen kann und kann einigermaßen einschätzen, wann ich Vertreter*innen des Ensembles ins Boot holen muss.

Wann denn zum Beispiel?

TOBIAS REMPE: Bei künstlerischen Projekten, die entweder in einem ohnehin schon vollgepackten Zeitraum liegen oder vom Profil her nicht hundertprozentig auf unserer Linie liegen, vielleicht aber auf einer anderen Ebene eine Chance bedeuten. Bei Fragen, bei denen ich weiß, dass innerhalb des Ensembles unterschiedliche Meinungen vorhanden sind und ich nicht einschätzen kann, welche diejenige ist, die sich am Schluss durchsetzt.



Jürgen Krebber

Herr Krebber, Sie arbeiten seit vielen Jahren mit ganz unterschiedlichen Ensembles zusammen. Was sind die wichtigsten Kriterien für eine gute Zusammenarbeit?

JÜRGEN KREBBER: Ich mag das im Prinzip gar nicht antizipieren, weil wir in der Zusammenarbeit mit den Ensembles auch gelernt haben, dass wir immer wieder neue Kriterien einer guten Zusammenarbeit feststellen. Viele der jungen Ensembles haben heute ganz andere Arbeits- und Präsentationskonzepte, als die, die wir vor 20 Jahren hatten.

Zum Beispiel?

JÜRGEN KREBBER: Eine Studie des Deutschen Musikrats hat einmal versucht, die Präsenz von zeitgenössischen Ensembles in den Veranstaltungshäusern zu eruieren. Und man hat festgestellt, dass das eigentlich gar nicht geht, weil gerade die jungen Ensembles ihre Konzepte gar nicht mehr in diesen festen Veranstaltungshäusern realisieren können. Wir

können als Veranstalter sehr flexibel darauf reagieren, weil wir keine vorgefertigten Veranstaltungsräume haben. In Darmstadt können wir unsere Räume dahingehend ausrichten, was die jungen Ensembles heute brauchen. Da sind Guckkastenbühnen dabei, aber auch Präsentationsmöglichkeiten und -formen, die mit der klassischen Bühnensituation gar nichts mehr zu tun haben.

Tobias, ihr habt eine gemeinnützige GmbH gegründet, wart vorher eine GbR. Was hat zu dieser Veränderung geführt, was sind die Vorteile der GmbH?

TOBIAS REMPE: Jedes Ensemble ist anfangs de facto erst einmal eine GbR. Entweder bleibt man es oder man überlegt sich etwas Anderes. Wir haben als relativ junges Ensemble den Ratschlag von einem potentiellen Förderer bekommen, eine normale GmbH zu gründen, weil das als Unternehmensform insbesondere für private Förderer vertrauter und vertrauenserweckender wäre, und diese mit einem Förderverein zu verbinden. Zu dem Zeitpunkt, als wir das gemacht haben – das Ensemble gab es damals vielleicht erst zweieinhalb Jahre –, war das eigentlich eine totale Überforderung für uns, weil es natürlich teuer und relativ aufwendig ist und auch jedes Jahr entsprechend verwaltet werden muss.

Würdet ihr das auch anderen Ensembles empfehlen?

TOBIAS REMPE: Für uns hat es sich auf der langen Strecke als gut erwiesen, weil wir dann 2004 oder 2005 das Modell, das die Deutsche Kammerphilharmonie entwickelt hat, kopiert haben: die gemeinnützige GmbH, deren einziger Gesellschafter ein nicht eingetragener Verein ist, was ermöglicht, dass die Musiker*innen



Tobias Rempe

ihre gemeinsame Unternehmerrolle und ihr gemeinsames Geschäft gut wahrnehmen können. Es wird aber anders als eine normale GbR auch als Körperschaft gesehen. Durch die Beschränkung der Haftung beschützt die gemeinnützige GmbH das Ensemble und nimmt ihm die komplette künstlerische und verwaltungsmäßige Tätigkeit ab, aber die Musiker*innen haben trotzdem die volle demokratische Kontrolle. Eigentlich sind es zwei Firmen. Mittlerweile haben auch andere, u. a. die Hamburger Camerata und die Kammerakademie Potsdam ein ähnliches Modell übernommen.

Frage aus dem Publikum: Und nur ein Verein bietet sich nicht an?

→

TOBIAS REMPE: Nur ein Verein ist schwierig, das müsste dann ein gemeinnütziger Verein sein, damit man auch Spenden annehmen kann. Wenn die Musiker*innen selber Mitglieder im Verein sind, um wiederum die demokratische Kontrolle zu haben oder an dem Unternehmen beteiligt zu sein – das wäre auch bei einer gemeinnützigen GmbH, bei der die Musiker*innen direkt Gesellschafter*innen sind, das Gleiche – würden der gemeinnützige Zweck und das private Interesse der Musiker*innen deckungsgleich sein, das würde Schwierigkeiten machen beim Finanzamt.

LENA KRAUSE: Wir haben bei FREO in Gesprächen mit kulturpolitischen Sprecher*innen und anderen politischen Vertreter*innen oder auch Vertreter*innen aus der Kunst und Kulturszene festgestellt, dass wir bezüglich der Frage nach der Rechtsform ganz bei null ansetzen mussten. Da kamen aus der Politik erstaunte Rückfragen wie: »Ach so, die sind gar nicht angestellt?«, »Ach, es ist eine GbR, dann haften die ja selbst? Interessant!« Bei diesem Thema fangen wir auch nach fast einem Jahr aktiver FREO-Arbeit immer wieder von vorne an und nehmen das als Anstoß, um politischen Vertreter*innen und auch anderen die Besonderheit zu erklären. Aber allmählich entsteht ein Bewusstsein dafür.

CHRISTOPHE MATHIAS (Ensemble Interface): Wäre es eine Möglichkeit, dass eine fördernde Institution statt einer Geldförderung ein Büro und tolle Mitarbeiter*innen zur Verfügung stellt, zum Beispiel für Management oder grafische Arbeiten? Das bräuchten wir als Ensemble.

Statt der Förderung könnten wir zum Beispiel im Januar 10 Prozent der Kapazitäten dieser Organisation in Anspruch nehmen, weil wir da nur ein kleines Konzert haben, aber im Februar machen wir eine Oper, deshalb brauchen wir da 50 Prozent. Wir könnten so auf Mitarbeiter*innen zurückgreifen, die wissen, wie wir arbeiten, und gut sind.

JULIA CLOOT (Gesellschaft für Neue Musik): Ich finde die Idee einer übergreifenden Institution, die die organisatorischen Geschäfte für mehrere Ensembles in die Hand nimmt, super. Das Einzige, was dagegen spricht, ist die Konkurrenzsituation unter den Ensembles. Das heißt: Wenn eine Stelle für fünf kleinere Klangkörper arbeitet, dann müsste ja klar sein, welches Profil jedes Ensemble hat und ich glaube, das funktioniert nicht.

TOBIAS REMPE: Die Frage ist, welche Leistungen überhaupt nach außen delegiert werden können. Das kann manchmal Kommunikation, das kann auch Organisation sein. Aber es gibt Aufgaben, die viel näher an der eigenen Idee dran sind, künstlerische Planung, die Frage, wie ein Projekt entwickelt wird. Auf welche Weise sind die Musiker*innen eingebunden? Und vor allem das Verkaufen von Konzerten und das Begeistern anderer Menschen, Konzertveranstalter zum Beispiel, für diese eine Idee – das lässt sich unserer Erfahrung nach nicht delegieren. Das ist ein Lerneffekt bei uns gewesen, zu begreifen, um was man sich wirklich selbst kümmern muss. Man muss einfach selbst losgehen und für die eigene Idee kämpfen und Dinge tun. Je näher etwas an der Identität des Ensembles dran ist, desto weniger kann man es in andere Hände legen, egal wie fähig die sind.

JÜRGEN KREBBER: Es gibt das Projekt Cohort, das beim belgischen Ensemble Ictus in Brüssel angesiedelt ist. Es wird in der Regel über mehrere Jahre von der EU gefördert. Cohort greift genau diese Punkte auf, sie stellen Infrastrukturhilfen für mehrere Ensembles zur Verfügung. Und es scheint in Belgien beziehungsweise in Brüssel sehr gut zu funktionieren. Es bleibt allerdings abzuwarten, wie es unter den aktuellen politischen Bedingungen weitergeht.

Das ist also eine Infrastruktur für Ensembles aus verschiedenen europäischen Ländern?

JÜRGEN KREBBER: Noch nicht für unterschiedliche europäische Länder, sondern nur für Belgien, weil die mit ihren infrastrukturellen Potenzialen dort erstmal ausgelastet sind. Man muss schauen, inwieweit sich solche Strukturen hier in Deutschland oder eben auch international umsetzen lassen. Ich sehe gewisse Schwierigkeiten bei der internationalen Umsetzung, weil natürlich auch die Rechtssituation und die Bedingungen sehr unterschiedlich sind. Insoweit würde ich vorschlagen, erst einmal klein anzufangen.



Mit

Sarah Heemann, electronic ID

Henk Heuvelmans, Gaudeamus Muziekweek

Louwrens Langevoort, Kölner Philharmonie / Acht Brücken

Jagdish Mistry, Ensemble Modern

Julian Rieken, betterconcerts.org

Moderation

Friederike Holm

**Repertoire, Konzertformate, Zielgruppen:
Freie Ensembles als Vermittler**

FORUM III

Friederike Holm: Julian, was macht in eurer Definition ein Konzert »besser«?

JULIAN RIEKEN: Wir wollen mit betterconcerts.org erst einmal die ganze Bandbreite zeigen, was eigentlich alles möglich ist. Wir wollen auch aus diesem Schubladendenken raus, dass es Alte Musik und Neue Musik gibt. Uns geht es um Formate, um künstlerische Formen, die begeistern, die berühren, die die Musik, also das Kernprodukt, dem Publikum wieder sinnlich präsentieren. Die Plattform formuliert mit diesem Ansatz ein offenes Angebot, das Konzert neu zu denken, auf neuartige Weise über Konzerterlebnisse zu sprechen, entdeckungswürdige Präsentationsformate zu kreieren und Klassik in einen zeitgemäßen Kontext zu setzen.

Was wissen wir, was wissen Sie über das Publikum?

JULIAN RIEKEN: Ich glaube, es gibt das Publikum nicht, sondern es gibt ganz viele Publika mit unterschiedlichen Bedürfnissen.

LOUWRENS LANGEVOORT: Ich glaube, dass das in jeder Stadt anders ist. Jede Stadt hat ihre eigenen Methoden, ihren Publiken – oder Publikumsschichten – etwas zu verkaufen. In einer Stadt wie Köln kann man sehr viel machen. Aber bei einem Haus mit 2.000 Sitzen muss ich schon bestimmte Sachen bringen, sonst kommen die Leute nicht. Die Überraschung kann in kleineren Sälen funktionieren, aber nicht in den großen Häusern. Selbst, wenn ein berühmter Pianist wie Maurizio Pollini sein Programm nicht vorher bekannt gibt, verkaufe ich keine Karten. Erst ab dem Moment, ab dem er sagt, er spielt Schönberg und Beethoven, werden die Karten verkauft.



Julian Rieken

JULIAN RIEKEN: Ich habe die Erfahrung gemacht, dass man sehr wohl Karten verkaufen kann, ohne die Programme anzugeben. Das Podium Festival macht das seit Jahren. Man weiß nicht, was dort stattfinden wird, welche Werke gespielt werden. Es geht um soziale und ästhetische Erlebnisse und das verkauft sich sehr gut.

SARAH HEEMANN: Ich würde in einem Punkt widersprechen und dazu muss ich ganz kurz mein Ensemble vorstellen, da wir uns nämlich mit intermedialer Musik beschäftigen. Das heißt, wir versuchen, aus unserer Programmauswahl ein Gesamtkunstwerk zu machen, mit Hilfe anderer Künste und der Auseinandersetzung mit Medien. Wir haben schon mit YouTube zusammengearbeitet, mit DJs, mit Lichtkünstler*innen. Unsere Reihen bestehen aus Jazzmusiker*innen und klassisch ausgebildeten Musiker*innen. Wir versuchen, dieses Gesamtkunstwerk so überzeugend wie möglich um das herumzubauen, was wir geplant haben, die Gegebenheiten, den Saal, wie lange der Abend sein darf, mit wem wir zusammenarbeiten. Und wenn wir dann hinterher von einem Publikum, das vielleicht auch fachfremd ist, hören, »das war schon sehr spannend, auch

wenn es mir nicht immer gefallen hat, aber ich habe etwas mitgenommen«, dann sind wir schon sehr glücklich. Das funktioniert eigentlich auf ähnliche Art und Weise, egal ob man 50 Leute vor sich sitzen hat oder 300.

HENK HEUVELMANS: In der Neuen Musik muss man, gerade wenn sie staatlich unterstützt wird, aber wirklich zeigen, dass es auch Publikum gibt. Für klassische Musik gibt es ein Riesepublikum, für die Neue Musik nicht immer. In klassische Konzerte gehen Leute oft, weil sie es schon jahrelang gewöhnt sind oder weil eine soziale Motivation dahintersteht. Daran ist nichts falsch, aber diese Leute hören anders zu als die zehn Leute im Neue-Musik-Konzert.

Jagdish Mistry, können Sie uns ein konkretes Beispiel schildern für ein Konzert, an dem das Publikum beteiligt ist?

JAGDISH MISTRY: Wir haben bei dem Projekt »Connect – Das Publikum als Künstler« im Frankfurt LAB gespielt, was ein sehr flexibler Konzertsaal ist. Man kann das Publikum wirklich überall verteilen, wie man will. Das spielende Publikum saß auf beiden Seiten des Saales und das nur zuhörende Publikum ganz am Ende. Das spielende Publikum hatte ganz einfache Instrumente, mit denen sie koordiniert Geräusche gemacht haben.

Wie war Ihre Erfahrung damit, diese Distanz völlig aufzubrechen zum Publikum? Wie haben Sie das als Musiker empfunden?

JAGDISH MISTRY: Ich empfinde als Musiker die Musik und die Geräusche, die dazu kommen, als Erlebnis. Ich denke nicht über den Ablauf oder das Konzept nach. Ich bin selbst ein Teil von dem, was ich höre. Natürlich war das sehr interessant, weil ein Raumstück daraus wurde, und das ist immer spannend, ob mit Publikum, mit Geräuschen oder Musiker*innen. Ich denke, das ist ein möglicher Weg; aber natürlich war



Jagdish Mistry

das Publikum auf dieses Konzert vorbereitet. Sie hatten zwei Wochen davor sogar Workshops besucht, sie waren gezielt da, um etwas zu tun. Ich weiß nicht, ob sie später aufgrund dieses Erlebnisses zu einem »normalen« Konzert kommen würden.

LOUWRENS LANGEVOORT: Ich habe aber auch nichts gegen das normale Konzert, ich liebe Symphonien von Brahms und Mahler. Warum soll ich dagegen sein? Ich denke, es ist zwischen den Künstler*innen und dem Publikum ein bisschen so wie zwischen den Politiker*innen und Wähler*innen. Die einen fühlen sich mitgenommen, und die anderen verstehen überhaupt nicht mehr, was passiert. Da muss man einfach einen schönen Weg finden.

SARAH HEEMANN: Ich glaube, dass diese abstrakte Distanz zwischen Publikum und Musiker*innen nie gewollt war. Die Situation – Musiker*innen auf, Publikum vor der Bühne – ist nicht geschaffen worden, um Abstand zu generieren, sondern um die Veranstaltung zu organisieren. Das heißt: Es ist nicht so erstrebenswert, diesen Abstand aufrechtzuerhalten, wenn man ein Konzert gut dramaturgisch durchdenkt oder durchplant. →

Was heißt das für Sie konkret, als Intendant?

LOUWRENS LANGEVOORT: Dass man für jedes Konzert beschreibt, was einen da erwartet, damit das Publikum nicht irgendwo im Regen und in der Kälte stehen bleibt. Das bedeutet auch, dass man bewusst sagt: »Wir sagen jetzt nicht, was passiert, kommen Sie bitte trotzdem.« Wir hatten vorgestern ein Konzert mit dem Mahler Chamber Orchestra in der Kölner Philharmonie, da wurde absolut nichts vorher kommuniziert. Das Konzert hieß ›Shapeshifters‹, was immer das auch bedeutet. Es war eine szenische Aktion, das ganze Orchester war in weiß gekleidet, sie haben Repertoire von Neuer Musik bis Alter Musik gespielt. Es war ein absolut beeindruckendes Konzert. Und diejenigen, die da waren – leider nur 450 Leute –, waren tief beeindruckt, die würden sicherlich wiederkommen. Aber das allgemeine Publikum hat das noch nicht entdeckt und das ist einfach schade. Da bin ich dann auch ein bisschen Geschäftsmann und denke: »Ich hätte gerne doch noch ein paar Plätze mehr verkauft als diese 450, dann rechnet sich das auch besser.«

Henk Heuvelmans



HENK HEUVELMANS: Der Vergleich mit den Politiker*innen stimmt fast. Aber wenn ich dich als Politiker*in wähle, dann hast du vier Jahre Zeit, das zu machen, was du versprochen hast. Konzerthäuser oder Festivals müssen Karten

verkaufen, die haben diese Zeit nicht. Es gibt so viele Publika und so viele Arten von Musik, man muss für jedes Konzert oder jede Performance wirklich klarmachen, was die Erwartung ist. Wenn es ein Ensemble Modern-Konzert ist, dann ist die allgemeine Erwartung: Man sitzt, das Ensemble spielt. Und wenn man dann plötzlich mitmachen soll, machen einige das gerne, aber die meisten wollen das vielleicht nicht. Wir haben auch schon Musiktheater im Einkaufszentrum gemacht. Das Publikum ist dann oft beleidigt: »Dafür habe ich mein Geld nicht bezahlt, ich möchte gerne sitzen und zuhören, und es soll wirklich klar sein, was passiert.«

LOUWRENS LANGEVOORT: Die Künstler*innen tun vielleicht auch nicht immer das ihrige, um ein junges Publikum zu erreichen. Wobei ich auch nicht finde, dass man nur ein junges Publikum ansprechen muss. Die Menschen werden sowieso alle älter. Und wenn man auf die Wissenschaft setzt, muss ich es doch gut finden, dass noch 95-Jährige in mein Konzert kommen, außerdem bezahlen die den vollen Preis.

JULIAN RIEKEN: Das stimmt, aber junge Leute gehen nicht irgendwann ins Konzert, nur weil sie älter sind.

LOUWRENS LANGEVOORT: Doch. Als ich 18 Jahre alt war, war ich die einzige junge Person im Konzert. Mittlerweile bin ich über 50 und sehe sehr viele Leute in meinem Alter in Konzerten. Wo kommen die denn her? Nach Ihrer Darstellung würden sie zufälligerweise da sein, aber sie gehen doch regelmäßig.

JULIAN RIEKEN: Das hat mit Bildung und kultureller Sozialisation zu tun.

LOUWRENS LANGEVOORT: Dann müssen wir die Bildung ändern, nicht die Konzerthäuser.



Julian, du hast im Grunde die Frage nach der Relevanz aufgeworfen. Mit welchem Programm sprechen wir welche Zielgruppen an und ist das, was da stattfindet, auch relevant für junge Menschen? Haben wir ein Relevanz-Problem?

JULIAN RIEKEN: Auf jeden Fall. Ich liebe das normale klassische Konzert, aber für viele Menschen hat das keine Relevanz mehr, weil es ein Konstrukt ist, das aus dem 19. Jahrhundert stammt und sich seitdem kaum weiterentwickelt hat. Die Gesellschaft hat sich aber weiterentwickelt. Wir haben jedoch eine tolle Chance, auch mit einem klassischen Programm Leute in das Konzert zu bringen, weil mit der Digitalisierung, mit dem schnelllebigen Zeitalter ein Verlangen nach Kontemplation, nach Auszeit, nach einem Resonanzraum entsteht, der in so einem Konzert stattfinden kann. Aber das heißt, dass wir diesen Raum auch gestalten und den veränderten Bedingungen anpassen und aktuelle Anknüpfungspunkte und Identifikationsmöglichkeiten gerade für ein neues Publikum schaffen müssen.

SARAH HEEMANN: Ich sehe natürlich die Veranstalter-Position, aber ich finde, sie darf nicht ausschlaggebend für künstlerische Entscheidungen werden. Das muss sich irgendwie die Waage halten. Direkt Zahlen im Kopf zu haben, ist Aufgabe der Veranstalter oder der Förderer, mit denen wir verhandeln. Und je mehr Ensembles sich die künstlerische Nische Neue Musik teilen, desto eher muss man sein Profil auch wirklich als solches formen. Da reicht es nicht mehr, zu sagen »wir machen Neue Musik«, sondern »wir machen zeitgenössische Musik des 21. Jahrhunderts unter Zuhilfenahme von Live-Elektronik«, oder »wir gehen in die Performance-Richtung«. Diese Gedanken sollte man sich weit im Vorfeld machen und dann in der Praxis schauen, was davon realisierbar ist und was nicht. →

Wenn man mit einem Konzept ankommt und das bespricht, sagt der Veranstalter schon früh genug: »Moment, das müssen wir anders regeln.« Einmal ging es bei uns zum Beispiel um das Thema Moderation, die wir an sich in der klassischen Variante ein bisschen schwierig finden, weil sie den dramaturgischen Bogen sehr schnell unterbricht. Wir hätten die Moderation darum gerne als Live-Stream gesendet unter Beteiligung des Publikums, das war die Grundidee. Am Ende haben wir sie vorproduziert, gemeinsam mit dem YouTuber Klaus Kauker, der dann auch seine künstlerische Idee eingebracht hat. Wir haben versucht, so weit wie möglich an diese Idee, die wir hatten, ranzukommen, haben dann aber auch festgestellt, dass manche Sachen gar nicht funktionieren. Dann macht man es anders. Man kann eben erst Erfahrungen sammeln, wenn man sich so weit wie irgendwie möglich an die Realisation herantraut. Und natürlich gehen wir nicht über Grenzen hinaus, die uns Veranstalter dann vielleicht setzen. Das hat ja auch alles Gründe. Aber da ist Kommunikation der Schlüssel.

Julian, kannst du ausmachen, welche Qualitätskriterien sich aktuell entwickeln?

JULIAN RIEKEN: Das ist auch ein Ziel der Plattform, neue künstlerische Gestaltungsparameter zu definieren und Qualitätskriterien zu erweitern. In unserer Projektdatenbank kann man beispielsweise gezielt nach Kriterien suchen, die wir definiert haben: u. a. Setting, Raum, Kontext, Dramaturgie, Publikum, künstlerische Stilmittel und Schnittmengen zu anderen Künsten.



Sarah Heemann

Gibt es bisher Kriterien für die Auswahl derer, die auf diese Plattform aufgenommen werden?

JULIAN RIEKEN: Die Projekte verhandeln die Frage, was das Konzert als künstlerische und relevante Plattform heute bedeutet. Wir stellen uns bei der Auswahl der Projekte die Fragen: Worum geht es in dieser Musik, was ist die »Mission« der Musiker*innen und was wollen sie erreichen? Wie soll dieses ästhetische und soziale Erlebnis stattfinden? Wie wird es beschrieben und gestaltet? Wie wird Nähe und Resonanz zwischen Bühne und Saal erzeugt? Das sind die Kriterien, die bislang angewendet werden, die, wie ich hoffe, aber durch die Diskussion weiterentwickelt werden.

LOUWRENS LANGEVOORT: Schaut ihr auch, ob die Leute gut genug spielen?

JULIAN RIEKEN: Die musikalische Qualität steht an vorderster Stelle, aber Qualität lässt sich verschieden bewerten. Es gibt nicht nur technische, sondern auch kontextuelle, ästhetische und dramaturgische Qualität. Der Technik- und Interpretationsbegriff wird um die kuratorischen und gestalterischen Fragen erweitert.

MORITZ SCHNEIDEWENDT (Broken Frames Syndicate): Wir als Ensemble sind auch aus der IEMA hervorgegangen und jetzt seit etwas mehr als einem Jahr dabei, eigene Dinge zu machen. Ich spüre ganz viel Idealismus vonseiten der Veranstalter, die von Freiheit und neuen Konzepten sprechen. Gleichzeitig spüre ich relativ viele äußere Zwänge, die mich nicht ganz frei programmieren lassen. Einerseits kann ich selbst veranstalten, dann bin ich aber abhängig davon, wie viel Geld ich habe. Davon hängt zum Beispiel ab, auf welche Besetzung ich zurückgreifen kann, ob ich mit Elektronik arbeiten kann oder nicht. Andererseits: Wenn ich versuche, auf Festivals zu spielen, oder mit Veranstaltern spreche, spüre ich äußere Zwänge, gerade als unbekanntes Ensemble, das unbekannte Komponist*innen spielen will. Ich glaube, dass ein Ensemble Modern, bei dem der Name schon zieht, sehr viel freier ist, weil ein Teilpublikum allein wegen des Namens kommt, egal was ihr macht, was ja toll ist. Auf diese Basis können ganz junge Ensembles noch nicht zurückgreifen. Und dann wird es relativ schwierig, künstlerische Intentionen wirklich durchzusetzen.

SARAH HEEMANN: Ja, das war bei uns auch so und ist bis heute noch so. Aber da muss man auch ein Stück weit die Veranstalter oder die Förderer verstehen, die quasi die Katze im Sack kaufen.

JULIAN RIEKEN: Ich denke schon, dass die Veranstalter einen Bildungsauftrag haben. Es geht um öffentliche Zuwendung, das heißt: Es ist ein von den Steuerzahler*innen finanziertes Risikokapital. Ich glaube, Kunst ist deshalb frei und es gibt auch deshalb öffentliche Zuwendungen, damit man nicht 365 Tage im Jahr ausverkauft sein muss. Und da sind auch Veranstalter in der Pflicht, diesen Bildungsauftrag zu erfüllen und dieses Risiko einzugehen, besonders bei jungen Komponist*innen und Ensembles.

STEFAN BOTT (Dozent für Vermarktung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Teilleiter des Musikmesse-Festivals): Ich würde gern unterscheiden wollen zwischen Veranstaltern, die, sagen wir mal, wirklich einen Bildungsauftrag haben, weil sie von der öffentlichen Hand finanziert werden, und privaten Veranstaltern. Wir haben keinen Bildungsauftrag und wir finanzieren uns nur so gut, wie wir selbst Förderer finden. Das Musikmesse-Festival ist ein kleines Festival. Ich bin der Veranstalter, gehe mit zwei bis drei Veranstaltungen immer im Bereich der aktuellen Neuen Musik ins Risiko. Es ist ungeheuer schwer, diese Veranstaltungen im öffentlichen Raum überhaupt zu präsentieren. Wir versuchen immer, besondere Orte zu finden, das ist das eine. Aber der Hauptgrund ist: Bei der Vermarktung hört es häufig auf, wenn wir Ensembles ansprechen aus dem Bereich der Neuen Musik und sie bitten: »Vermarktet euch auch selbst, liefert uns eure Netzwerke, eure Zielgruppen.« Dann sagen die ganz klar: »Das ist nicht unsere Sache.« Wenn man sich anbietet, vermarktet, kann der Veranstalter mehr ins Risiko gehen. Sehr häufig ist es einfach so, dass wir kein Publikum finden.

MARIE BABETTE NIERENZ: Ich wollte dem Pessimismus der jüngeren Ensembles etwas widersprechen, denn wir suchen ja alle neue Ensembles und wir präsentieren sie auch, sowohl in Köln als auch in Essen. Im Festival geht das Publikum zu den Veranstaltungen, die wir programmieren, weil sie dem Programm vertrauen, weil sie neugierig sind. Und wir haben die Aufgabe auszuwählen. Aber wir werden natürlich auch manchmal enttäuscht dahingehend, dass einfach die handwerkliche Qualität mancher Ensembles nicht ausreichend ist.



Christian Fausch

CHRISTIAN FAUSCH: Ich glaube, wir sind eigentlich viel weiter, als diese Diskussion jetzt glauben macht. Neue Musik hat sich lange genug abgekapselt, ins Glashaus zurückgezogen und gesagt: »Wir wollen eigentlich nichts mit denen da draußen zu tun haben.« Das hat sich in den letzten Jahren zum Glück geändert. Und natürlich sind wir alle, ob groß, ob klein, ob Veranstalter, ob Ensemble, ob Förderer, dabei, neue Formate und neue Publikumssegmente zu entwickeln und zu erarbeiten. Jede Institution, jede Organisation und letztendlich auch jede Einzelkünstlerin und jeder Einzelkünstler muss für sich selber entscheiden, welchen Weg sie oder er gehen will. Zu sagen: »Nur was auf betterconcert.org publiziert ist, ist ein besseres Konzert als alles andere«, ist meines Erachtens nach arrogant oder Quatsch. Natürlich sind das immer Diskussionsprozesse. Wir sind halt in einem Marktumfeld tätig, wenn wir von dieser Arbeit leben wollen, und das heißt: Wir müssen auch Partnerschaften eingehen. Dazu gehören Geldgeber, dazu gehören selbstverständlich Veranstalter, und auch Veranstalter haben das Recht, künstlerische Visionen zu haben. Da muss man miteinander ins Gespräch kommen und diskutieren. »Mir ist das wichtig, dir ist das wichtig, vielleicht können wir ja irgendwo noch etwas finden, was uns bei-

den wichtig ist.« So entwickelt man Programme. Und nicht wieder diese Scheuklappen runterlassen, wie es die Neue Musik so lange gehabt hat und mit denen wir heute immer noch zu kämpfen haben, denn sonst würden wir jetzt nicht über Formate diskutieren.

GREGOR HOTZ: Ich würde gerne hinzufügen: Natürlich hat sich vieles geändert, aber ich finde schon, dass die Frage nach der Deutungshoheit, die Herr Rieken aufgeworfen hat, und auch die nach der Relevanz nach wie vor besteht. Mir ist die Diskussion hier ein bisschen zu unkritisch verlaufen, weil die klassische Musik und die Neue Musik dieses Relevanz-Problem ganz extrem haben, in meiner Wahrnehmung, auch obwohl die Konzerte natürlich inzwischen intermedial sind. Aber man kann auch ein intermediales Konzert mit Video und Tanz in einem sehr elitären – ich sage jetzt einfach mal – bildungsbürgerlichen Kontext präsentieren, und das ist ein Problem. Die Philharmonien gehören den Steuerzahler*innen, ganz plump gesagt. Natürlich müssen sie Tickets verkaufen, das ist allen klar. Aber die Frage ist: Wenn beim Mahler Chamber Orchestra nur 450 Leute kommen, wieso gibt es dann zum Beispiel nicht einen Flashmob, der innerhalb der letzten fünf Stunden irgendwie noch 400 andere Leute reinholt, die nichts bezahlen? Es ist eine schwierige Frage, wir beschäftigen uns alle mit Partizipation, aber ich glaube, auch die Frage der Intersektionalität ist sehr wichtig. Und da komme ich zurück zu dieser Deutungshoheit über künstlerische Qualität: Das ist einfach sehr westlich, intellektuell an die Hochschulen angebunden definiert, und ich glaube, das ist ein Problem.

verschie

Kreativita

Individuen die
und dadurch auch
zu entwickeln

Präsentation der Arbeitsgruppen

OPEN SPACE

INFRASTRUKTURFÖRDERUNG, GENERATIONEN-WECHSEL, ALTERSVORSORGE.

Wir haben uns lange damit auseinandergesetzt, wie Infrastrukturförderung aussehen kann.

Es geht dabei letztlich nicht nur um die Strukturförderung von Ensembles, sondern auch die Finanzierung übergeordneter Informationsplattformen. Ein gutes Beispiel, dessen Umsetzung auch an anderen Orten wünschenswert wäre, ist das Field-Notes-Projekt in Berlin, das aus europäischen Mitteln finanziert wird und die zeitgenössische Musikszene der Stadt sichtbar machen möchte.

Infrastrukturförderung ist immer verbunden mit der Frage, was bei der Projektförderung fehlt: das Problem der mangelnden Planungssicherheit, der unbezahlten Vorleistung. Es gibt zu wenig Konzept- oder mehrjährige (Basis-)Förderungen, die nicht unbedingt an ein konkretes künstlerisches Projekt gebunden sind. Bei Projektförderung wird außerdem selten wirklich vom Ensemble aus gedacht. Zu wenig geht es – wie etwa beim Förderprogramm des Deutschen Musikrats für zeitgenössische Musik – um Beratungsangebote und die Frage, was ein Ensemble braucht, zum Beispiel in Hinblick auf Vernetzung, Sichtbarkeit und Professionalisierung des Managements.

Eine Infrastrukturförderung für Ensembles kann auch heißen, dass eine Logistik unterstützt oder die Raumfrage geklärt wird, entweder indem die Mieten übernommen oder Räume zur Verfügung gestellt werden. Hier sind vor allem Länder und Kommunen gefragt. Dafür braucht es den politischen Willen der entsprechenden regierenden Parteien und höhere Kulturhaushalte, damit keine Verteilungskämpfe um die zu knappen Mittel ausbrechen. Bisweilen versucht die Politik, die einzelnen Akteur*innen mit Argumenten wie »ich würde Ihnen gerne mehr Geld geben, aber dann muss ich es dem anderen wegnehmen« gegeneinander aus-



zuspielen. Um dem entgegenzuwirken braucht es eine starke Lobby und eine starke Vernetzung der Akteure untereinander. Ein Positivbeispiel ist NRW, das es schafft, den Kulturhaushalt aufzustocken und auf der Grundlage eines Kulturfördergesetzes neue Fördermodelle auf den Markt zu bringen. Schließlich haben wir uns mit dem Generationenwechsel und der Altersvorsorge beschäftigt. Insbesondere jüngere Initiativen sollten sich früh über das Thema Altersvorsorge Gedanken machen, was wiederum zusammenhängt mit einer angemessenen Honorierung. Die Bayerische Versorgungskammer der Kulturorchester hat ab Januar 2020 eine geänderte Satzung: Bisher konnten sich dort nur jene freien Musiker*innen freiwillig versichern, die regelmäßig in Konzert- und Theaterorchestern als Aushilfe spielen. Jetzt ist es auch Mitgliedern von freien Ensembles und Orchestern möglich.

ENSEMBLEFÖRDERUNG.

Wie könnte ein Sonderprogramm zur Ensembleförderung im Idealfall aussehen, wenn dafür ausreichend Mittel zur Verfügung stünden? Wir haben dazu folgenden Vorschlag: Ensemble über einen Zeitraum von drei Jahren unterstützen, um aus der Projektförderung herauszukommen, die sich von einem Jahr zum nächsten Jahr hangelt. Antragsberechtigt sind alle

Ensembles ab einer Größe von sechs Personen, die ihren Sitz in Deutschland haben, als Gruppe fest zusammengewachsen sind, also nicht für dieses spezielle Projekt zusammenkommen, und als Ensemble eine eigene Identität entwickelt haben.

Weil es uns auch darum geht, verschiedene Ensembles zusammenzuführen, läuft die Förderung auf zwei Schienen: Wenn ein einzelnes Ensemble einen Antrag stellt, muss es einen Plan für die nächsten drei Jahre vorlegen. Im Sinne einer besseren Vernetzung von Ensembles – bundesweit, aber auch international – ist es aber auch möglich, mit zwei Ensembles einen Antrag zu stellen. In diesem Fall muss das Projekt im Laufe der drei Förderjahre in drei verschiedenen Städten in Deutschland oder im Ausland präsentiert werden. Außerdem muss eine solche Zusammenarbeit weitere Kriterien erfüllen: Angestrebt wird, dass verschiedene Generationen und Arten von Ensembles zusammenarbeiten, auch interdisziplinäres Arbeiten ist möglich. Es kann sich also auch ein Musik-Ensemble mit einem Tanz-Ensemble zusammenfinden oder Ensembles aus verschiedenen Genres. Auch das ist natürlich nicht zwingend, aber es ist als Möglichkeit mitgedacht. Indem zwei Ensembles zusammenkommen, sollen langfristige nationale oder eben auch internationale Kooperationen entstehen. Ein Ziel ist darüber hinaus, auch generationenspezifische Unterschiede, die zwischen zwei Ensembles bestehen, zu thematisieren. Das ist jetzt alles noch Zukunftsmusik, weil der Musikfonds aktuell nicht über die nötigen Mittel verfügt. Aber es gibt Bemühungen, diese Gelder – 150.000 Euro könnten wir pro Antrag über einen Zeitraum von drei Jahren maximal bewilligen – zu akquirieren. Auch die Idee ist als solche formuliert, die Vereinsmitglieder und die Verbände haben sich darauf geeinigt, dass das ein Programm wäre, für das sie stehen würden. Aber es fehlt noch am Geld. →

FORMAT UND UMSETZBARKEIT.

Wie können wir das volle Potenzial der Räume nutzen? So, dass zum Beispiel Konzerthäuser vollständig bespielt werden, nicht nur die Konzertsäle? Beim Edinburgh International Festival in Schottland zum Beispiel ist das Konzert für junge Leute nach dem »richtigen« Konzert inzwischen zum eigentlichen Hauptereignis geworden.

Ein anderes Thema ist die Über-Vermittlung. Dauernd denken wir, wir müssten bei Konzerten und Festivals alles noch besser erklären, noch besser vermitteln. Vielleicht könnten wir mehr darauf vertrauen, dass das Publikum sich eine eigene Meinung bildet.

Zum dritten haben wir uns die Frage gestellt, wie Motti bei Festivals die Umsetzung und das Künstlerische beeinflussen. Und: Können wir gewisse Widersprüche in Formaten oder Programmgestaltung auch einfach mal hinnehmen und diese dem Publikum darstellen? Ist das nicht sogar ein riesiges Potenzial, auch damit Künstler*innen mehr neue Experimente wagen können?

[Anmerkung aus Publikum:] Vielleicht braucht ein Programm auch nicht immer eine sinnige Rechtfertigung und ein Motto, das es wirklich erklärt, eine Narration, die es plausibel macht. Das ist nicht unbedingt schlecht, aber vielleicht gibt es auch gute Programme, die wahllos schöne Stücke enthalten.

[Diego Ramos Rodríguez, Komponist, Geiger:] Noch einmal zur Vermittlung: Was möchten wir da eigentlich vermitteln außer der Musik selbst? Es geht nicht darum, die Stücke zu erklären. Das machen wir ja, wenn wir die Stücke aufführen, im Konzert oder in irgendeinem anderen Format unser Programm präsentieren. Aber es ist vielleicht doch wichtig, eine Atmosphäre zu kreieren oder eine Haltung zu erzeugen. Und dabei sollte der Vermittlungsaspekt

oder der Kommunikationsaspekt nicht vom künstlerischen Aspekt getrennt sein. Es wurde von Flashmobs gesprochen, es gibt Open Spaces oder Künstler*innengespräche, aber auch noch andere Formate, die vielleicht doch in die Veranstaltung integriert sind, die ebenfalls diesen Kommunikationsaspekt betonen und die das Publikum und die Künstler*innen selbst in eine Atmosphäre setzen, die offen ist für den Dialog zwischen Kunstschaffenden, Musikschaffenden und Rezipierenden, sodass diese Distanz zwischen Künstler*innen und Publikum reduziert wird.

[Lukas Hellermann, Ensemble Musikfabrik:] Hier wird oft die Sehnsucht geäußert, als Künstler*in absolute Freiheit in der Programmgestaltung zu haben, genau »mein« Konzept zu machen. Und darauf folgt die Frage: Wie bekomme ich das in das Festival XY rein? Reibung ist da, finde ich, ein gutes Stichwort. Wenn ich einen Veranstalter überzeugen muss, der selbst kuratorisch denkt, zwingt mich das dazu, meine Idee noch einmal zuzuspitzen. Dieser Prozess – ich muss als Ensemble mit einem Veranstalter darum ringen, was richtig ist – ist auch eine Bereicherung. Da würde ich nicht immer nur das Negativbild – »ihr macht ja alle gar nicht genau das, was ich will« – sehen. Sondern: Durch die Reibung kann das, was ich will, sich noch verbessern.

BUSINESSPLAN UND ENSEMBLEGRÜNDUNG.

Die erste Frage lautete: Was steht am Anfang eines Businessplans? Eine gute Ensembleidee, man kann das auch Mission oder Leitbild nennen. Im Anschluss haben wir uns darauf verständigt – und dann hörte die Verständigung auch auf, muss man klar sagen –, dass die Ziele, die man daraus ableitet, formuliert werden müssen. Danach hätten wir uns vielleicht über die Konkurrenz Gedanken machen sollen. Wir hätten uns Gedanken machen sollen über den Markt, über Finanzen. Das haben wir ganz lässig übersprungen und sind bei den Honoraren hängengeblieben.

Bei der Honorarfrage müssen wir immer in Austausch mit den Veranstaltern gehen, das sind nicht unsere Feinde! Ich glaube, es ist immer möglich, sich zu einigen. Bei der Frage nach einem Mindesthonorar hat sich herauskristallisiert, dass man das als Künstler*in in jedem Fall mitdenken und dann für sich selbst entscheiden sollte.

RELEVANZ UND DEUTUNGSHOHEIT.

Wir haben kontrovers über das Wort »Relevanz« diskutiert. Im Bereich der Kunst geht es uns vor allem um das Beibehalten einer Kreativität und eines künstlerischen Handelns – dass man nicht, wie im Falle von Spotify, etwas von Algorithmen vorgesetzt bekommt, sondern aktiv auswählt und rezipiert. Auch die Studierenden der Internationalen Ensemble Modern Akademie diskutieren das: Was sind für uns Kriterien für Qualität? Was sind legitime Referenzen? Es kann passieren, dass ein Werk, das aus irgendeinem Werkstattkonzert auf YouTube eingestellt wurde, völlig unkritisch als legitimierte Einspielung betrachtet wird, der man dann im heimischen Studierzimmer naheifert. Durch die unglaubliche Präsenz und Verfügbarkeit irgendwelcher Aufnahmen, die aber ja, nur weil sie auf YouTube zugänglich sind, nicht gut sein müssen, besteht die Gefahr, zu unreflektiert mit dem Material umzugehen. Für uns Musizierende oder Veranstalter ist es sehr wichtig, dass auch das Publikum kreativ ist, dass es sich mit dem, was wir anbieten, auseinandersetzt und eine Haltung dazu entwickelt. Relevanz bedeutet dann auch, Individuen die Möglichkeit zu geben, über die Kunst zu reflektieren und sich dadurch mit und in der Gesellschaft zu entwickeln.



Mit

Julia Cloot, Gesellschaft für Neue Musik

Louwrens Langevoort, Kölner Philharmonie / Acht Brücken

Tobias Rempe, FREO e.V.

Julian Rieken, betterconcerts.org

Olaf Wegener, Deutscher Musikrat

Moritz Baerens, Kollektiv3:6Koeln

Moderation

Friederike Holm

Anforderungen an den Musikmarkt: Versuch einer Charta

FORUM IV



Friederike Holm: Welche Impulse nimmst du, Tobias, für die Arbeit bei FREO mit von diesem Tag?

TOBIAS REMPE: Wie kann man untereinander Wissenstransfer organisieren und was können wir daraus lernen? Wie können wir das Bild von dem, was freie Ensembles und Orchester sind, an die Politik kommunizieren? Wir wollen ja nicht einfach auf der einen Seite sagen: »Hier ist diese Karte mit der deutschen Orchesterlandschaft und da fehlen so viele. Da fehlt das Freiburger Barockorchester, das Mahler Chamber Orchestra, Ensemble Modern und so weiter« – das ist das eine. FREO ist kein geschlossener Club. Diese Offenheit, das »frei« in freie Ensembles und Orchester, bedeutet gleichzeitig, dass es trotzdem dauerhafte Strukturen mit festen Besetzungen gibt, die auch innerhalb einer losen freien Szene eine größere Konstanz haben und deswegen vielleicht auch noch einmal anders zu behandeln wären. Das auszutarieren ist eine Herausforderung für uns.

Welchen Stellenwert, glauben Sie, wird die Neue Musik in Zukunft haben, inwiefern wird er sich verändern?

JULIA CLOOT: Ich glaube, die Tendenz geht weg vom großen Orchester. Die werden wir natürlich immer haben. Aber die Neue Musik hat durch die Entwicklung neuer Formate, die dann in die Konzerthäuser eingewandert sind, doch einen Stand erobert, der hoffen lässt, dass es in mittlerer Zukunft mehr Projektorchester gibt, mehr freie Formationen mit Mitgliedern, die gar nicht angebunden sind, vielleicht in größer angelegten Projekten zusammenarbeiten. Und ich finde, ein bisschen hat sich das

heute als Perspektive angedeutet, dass wir unsere Ambivalenzen im Kopf, DOV vs. FREO, großes Orchester vs. kleines Ensemble, großes Konzerthaus vs. kleiner Veranstalter, einfach einmal kappen.

LOUWRENS LANGEVOORT: Ich glaube, dass gute, qualitativ gute Musik durch qualitativ gute Musiker*innen, ob das jetzt große Orchester- oder Ensemblestücke sind, immer bleibt. Es geht nur um die Begeisterung, mit der man sie macht, und die Begeisterung, mit der man seinem Publikum gegenübersteht. Die Tendenz, die ich beobachte, ist, dass immer mehr Leute in Konzerte gehen. Das ist doch etwas Positives. Es gibt immer mehr Konzerte. Vor 33 Jahren, als die Kölner Philharmonie eröffnet wurde, gab es ein großes Haus, und es gab sicherlich auch weitere Konzerte in Köln, aber es gibt jetzt viel, viel mehr und die haben alle ihr Publikum. Bei uns kommen pro Jahr 650.000 Leute in den Saal, das ist unglaublich, das ist wunderschön. Das wird vielleicht noch ein bisschen mehr, aber es gibt so viele andere Konzerte gleichzeitig.

JULIAN RIEKEN: Ich sehe die Entwicklung des Publikums ein bisschen kritischer, wenn man sich die tatsächlichen Zahlen anschaut. Klassische Musik wird als Wert zwar geschätzt, als Ereignis aber kaum genutzt, vor allem nicht von jungen Menschen. Deshalb muss man sich wieder die Frage der Relevanz stellen, und: Wie können wir die Musik, die wir alle lieben, relevant gestalten, damit wir auch in Zukunft Publikum haben?

In Hinblick auf die zukünftige Entwicklung der Neuen Musik sehe ich eine Verschiebung der Genres. Ich glaube wir leben im Post-Genre-Alter, die Genres spielen insbesondere für junge Menschen immer weniger eine Rolle. Das wird sich auch immer mehr in der Neuen Musik zeigen, dass die Schnittmengen zu anderen Kunstrichtungen, dass das Performative immer stärker wird.

JULIA CLOOT: Ich hatte sogar den Eindruck, dass wir durch die Erhöhung des performativen Anteils, der ja vor allen Dingen in der Neuen Musik stark weiterentwickelt wurde, extrem viel neues Publikum gewonnen haben.

OLAF WEGENER: Ich bin vorsichtig mit Prognosen, es gibt ja auch immer Gegenbewegungen und es gibt auch Gegenbewegungen zur Digitalisierung, zum Beispiel die Rückkehr der Kassette oder der Platte. Was mich eigentlich sehr positiv stimmt, ist zum einen, dass es eine extrem kreative Grundstimmung gibt. Ich glaube, es gibt sehr viel mehr junge Leute, die sich mit Neuer Musik befassen, die auch eigene Projekte konzipieren und umsetzen wollen, als noch vor 30, 35 Jahren. Und ehrlich gesagt habe ich im Moment jedenfalls den Eindruck, dass auch die Rahmenbedingungen nicht sehr viel schlechter werden. Warum sollen wir da jetzt Schreckgespenster an die Wand malen?

CHRISTIANE ENGELBRECHT: Ich möchte jetzt doch noch zwei, drei Sätze zur Internationalen Ensemble Modern Akademie sagen. Die IEMA wurde nicht gegründet, um den Neue Musik-Markt in Zukunft weiter mit neuen Ensembles zu fluten, sondern um zur Professionalisierung dieses Bereiches beizutragen und damit auch eine Bestandswahrung zu garantieren, im Sinne einer Qualitätswahrung. →



Denn der Markt ist eng, das Niveau ist sehr hoch. Und Absolvent*innen unserer Akademie müssen ja nicht zwingend neue Ensembles gründen. Es gibt viele gute bereits bestehende Ensembles mit einer langen Tradition, die sich auch immer wieder erneuern müssen. Das Ensemble Modern selbst wird bald 40 Jahre alt, auch da wächst innerhalb des Ensembles eine neue Generation heran. Das Beste, was wir hier im Haus tun können, ist, in diesem Geist neue Generationen zu unterrichten. Und da geht es bei Weitem nicht nur um die Vermittlung von Spieltechniken, Repertoirekenntnis, Ästhetik. Die Studierenden bekommen unglaublich viel von diesem Geist des Ensemble Modern mit. 85 Prozent unserer Absolvent*innen gehen nicht in die Kulturorchester, sondern wissen vorher schon, dass ihre berufliche Perspektive eine andere ist: die von selbstständigen Musiker*innen, die aber exzellent ausgebildet sein müssen. Es gibt durchaus welche, die gehen anschließend wieder zurück an die Hochschule hier in Frankfurt und studieren nochmal Alte Musik und stellen sich so dann in ihrem Musiker-Portfolio sehr breit auf. Und das ist dann, weitergedacht, auch wirklich eine Frage an das Berufsbild: Wie kann dieses in Zukunft aussehen?

LENA KRAUSE: Ich möchte da nochmals anschließen, weil das ein Aspekt ist, der heute noch nicht so sehr zur Sprache kam: das Thema der Ausbildung. Ich habe selbst andert-halb Jahre an der Universität der Künste in Bremen gearbeitet, am Atelier Neue Musik und ich habe die absurdesten Erfahrungen mit

Professor*innen gemacht, als ich Studierende für Ensembleprojekte ins Boot geholt habe. Da habe ich wirklich Anrufe bekommen von Professor*innen, die mir Vorwürfe machten, weil das Spielen der Neuen Musik die Technik ihrer Studierenden zerstören würde und was mir einfallen würde, denn diese oder jene Person müsste sich doch jetzt auf die Vorspiele für die Kulturorchester vorbereiten. Ich hoffe, dass sich an der Ausbildung an den Musikhochschulen in der Zukunft etwas ändert. Dass nicht so blindlings stur auf den Kulturorchester-Markt hin ausgebildet, sondern das Spektrum erweitert wird, um den Studierenden zu zeigen, welche anderen Strukturen, welche anderen Formen, welche anderen ästhetischen Schwerpunkte es gibt, in denen sie arbeiten können. Ich glaube nicht, dass wir in Zukunft mehr Kulturorchester haben werden, sondern vielleicht sogar weniger – was ich nicht hoffe. Aber es ist trotzdem die Frage: Für welchen Markt bildet man aus und welche Möglichkeiten schafft man für die Studierenden während der Ausbildung?

GÜNTER STEINKE (Komponist, Kompositions-Professor an der Folkwang Universität der Künste, Leiter des Bereichs Neue Musik): Ich habe sofort, als ich an der Folkwang Universität anfang, gesagt: »Was wir brauchen für die Komponist*innen sind Musiker*innen, die die Stücke spielen. Und die müssen gut sein, die müssen auch eine gute Ausbildung kriegen.« Man muss das natürlich administrativ erarbeiten, das in die Studienordnungen schreiben, all diese Dinge. Da gibt es vielleicht erst mal Widerstände, aber im Laufe der Zeit geht das. Für uns kann ich sagen, dass jetzt ein völlig anderes Klima herrscht. Es muss eine Person

geben, die es einfach anschiebt und die es auch glaubwürdig verkörpert. Dann kann man auch Ensemblearbeit machen.

GREGOR HOTZ: Ich lebe jetzt schon sehr lange in Berlin, auch dort sind die Töpfe für die freie Szene kontinuierlich gewachsen, in absoluten Zahlen. Aber das Verhältnis im Vergleich zur etablierten Kultur hat sich überhaupt kein bisschen verändert. Und was die freie Szene kriegt, im Sinne der Kulturförderung, steht nach wie vor in einem ganz krassen Missverhältnis. Sie muss sich ganz anders legitimieren. Bei der freien Szene wird immer wieder gefragt: Lohnt es sich wirklich, das zu fördern, kommen da genug Leute, gibt es Publikum? In einer Oper muss das kein Mensch und die Millionen fließen. Und ich glaube, da sind wir alle dazu angehalten als Veranstalter, als Förderer, als Künstler*innen und Musiker*innen, uns besser zu vernetzen und weiter daran zu arbeiten.

TOBIAS REMPE: Wir sollten da jetzt keine Feindbilder aufbauen. Wir arbeiten von FREO auch mit der DOV zusammen. Wir haben einen Erfolg bei der Bayerischen Versorgungskammer zum allergrößten Teil der DOV zu verdanken. Der kommt aber den Musiker*innen der FREO zugute und darüber sind wir sehr glücklich. Es gibt mehr Publikum, es gibt viele Gründe, positive Prognosen zu stellen. Aber was Gregor gesagt hat, ist tatsächlich wahr: Es gibt immer noch Dinge, die wollen wir einfach adressieren.



Landschaft im Stresstest

Hartmut Welscher, VAN Magazin

KOMMENTAR

Am 20. November 2019 veranstaltete die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) in Frankfurt am Main ein ganztägiges Symposium zur Situation freier Ensembles in der aktuellen Musik. Veranstalter, Förderer und Ensemblevertreter*innen diskutierten über Förderstrukturen, Finanzierungs- und Organisationsmodelle, neue Konzertformate und Zielgruppenansprache, über das große Ganze und den Teufel, der im Detail liegt. Am Ende des Tages, nach Panels, Diskussionsforen und Kaffeegesprächen blieb bei mir ein Gefühl der Irritation zurück. Hier war eine Szene versammelt, die die Musik seit der Nachkriegszeit maßgeblich geprägt und bei Repertoireentwicklung, Interpretationen und Aufführungspraxis neue Maßstäbe gesetzt hat. Gleichzeitig scheint sich diese Bedeutung kaum in den Arbeitsbedingungen und den Umfeldherausforderungen vieler freier Ensembles zu spiegeln, im Gegenteil. Woran kann das liegen?

Eine Landschaft lässt sich anhand ihrer physischen Phänomene beschreiben, durch die sie sich von anderen unterscheidet. Flora und Fauna, Felsen, Hügel, Siedlungsstrukturen. Das Fassen eines Ausschnitts als »Landschaft« kann aber auch als Konstruktion verstanden werden, eine Projektion ästhetischer Wahrnehmung und eine sinnlich-symbolische Aneignung. Psychotop statt Biotop. Den »bildenden Blick« des Menschen nennt dies Georg Simmel 1913 in seinem Essay »Philosophie der Landschaft«, einen »Trick unserer Wahrnehmung« der Schweizer Soziologe Lucius Burckhardt. Dieser ermögliche es uns, »heterogene Dinge zu einem Bilde zusammenzufassen und andere auszuschließen«.

Das Auswärtige Amt hat im März 2018 die »Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft« für die Aufnahme in die UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes nominiert. Mit Simmel und Burckhardt könnte man fragen: Welcher Blick bildet hier die Landschaft, welche »heterogenen Dinge« werden zusammengefasst und welche ausgeschlossen?

Erste Hinweise liefert eine Karte, die die Deutsche Orchestervereinigung im Rahmen der UNESCO-Bewerbung gezeichnet hat. Darauf ist Deutschland mit vielen bunten Punkten übersät, die alle etwa 130 öffentlich finanzierten Orchester markieren. Es ist jene Landschaft, die der deutschen Kleinstaaterei des 18. und 19. Jahrhunderts entsprang, später vom Bürgertum übernommen wurde und sich oft gruppiert um die repräsentativen Theater und Konzerthäuser im Zentrum der Städte. Eine jahrhundertalte Kulturlandschaft voller Geschichten, auratischer Orte, gewachsener Qualität. Nicht zu sehen auf der Karte sind die freien Orchester und Ensembles, darunter Pioniere internationalen Rangs, wie das Freiburger Barockorchester, das Mahler Chamber Orchestra, das Ensemble Modern, das Ensemble Musikfabrik oder die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Sie bilden eine eigene dynamische Landschaft, die sich vor allem seit den 1980er Jahren als Gegenentwurf zu den Pfadabhängigkeiten der öffentlich finanzierten Berufsorchester gebildet hat.

Ist diese Auslassung auf der Karte Zufallsprodukt einer notwendigen Komplexitätsreduktion? In seinem Buch »The Power of Maps« beschreibt der amerikanische Kartograf Denis Wood anhand einer Straßenkarte von North Carolina, wie jede Karte immer auch Wissen produziert und strukturiert. Sie erscheint als neutrales Abbild von Wirklichkeit und versteckt vorgeschaltete Interessen, zum Beispiel

eine bestehende (Macht-)Ordnung zu reproduzieren oder zu untergraben. Als Wissens- und Wahrheitsproduzent ist jede Karte auch ein Diskurs, der »systematisch die Gegenstände bildet, von denen er spricht«, wie Michel Foucault in »Archäologie des Wissens« schreibt.

Dass der unvollständige Zuschnitt der Orchesterlandschaftskarte nicht nur Zufall ist, sondern die Marginalisierung System hat, zeigen auch andere Verwendungskontexte des Begriffs »Orchesterlandschaft«. Für das Programm »Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland«, das vom Bund 2017 ins Leben gerufen wurden, waren zum Beispiel ursprünglich nur öffentlich finanzierte Orchester zugelassen. Als ob das Attribut »Exzellenz« für Freischaffende nicht zuträfe.

»Die Wahrnehmung und Wertschätzung, welche die Arbeit der Ensembles auf politischer Ebene erfährt, steht oft in einem nicht angemessenen Verhältnis zu Wirkung, Qualität und Wert ihrer Arbeit«, sagte Tobias Rempe, Vorstandsmitglied der Freien Ensembles und Orchester in Deutschland (FREO e. V.), in seinem Impulsreferat auf dem IEMA-Symposium.

Damit ist die Herausforderung benannt, mit der sich die freie Ensemblelandschaft seit jeher konfrontiert sieht. Auf operativer Ebene dreht sich das Hamsterrad aus Projekt- und Förderanträgen und dem kontinuierlichen Ringen um ein besseres Zuwendungsrecht, um Zugänge, Mindestlöhne, Altersvorsorge. Dabei wurde viel erreicht, letztlich bleibt es aber oft eine Symptombehandlung, die gleichzeitig eine Rollenzuschreibung zementiert: die freischaffenden Bittsteller, die sich um die teils launenhafte Gunst der öffentlichen Hand bemühen müssen. →

In die Wahrnehmung hat sich die historische Segmentierung der Klangkörperlandschaft in einen relativ statischen, öffentlich finanzierten und einen freien, überwiegend projekt- oder privat finanzierten Bereich auch mit fragwürdigen Bewertungsmustern eingeschrieben. Zum Beispiel dem, dass freie Ensembles »lose Zusammenschlüsse« seien, was die innovativen Organisationsmodelle und die jahrzehntelange kontinuierliche Arbeit vieler Ensembles konterkariert. Oder dass »große Kunst große Institutionen brauche«, was allein schon durch die Tatsache, dass freie Ensembles Aufführungstechniken revolutioniert und interpretatorische Maßstäbe gesetzt haben, ad absurdum geführt wird. Oder dass die Freien eine Art »unprofessioneller Wildwuchs« sind, obwohl viele von ihnen in Sachen Marketing, Musikvermittlung, Kommunikation oder Digitalisierung professioneller und näher am Puls der Zeit agieren als einige öffentlich finanzierte Klangkörper. Die Vorstellung sitze tief, »dass um die Bastion der ›Kulturorchester‹ herum halt allerlei Abenteurer unterwegs sind, die schon irgendwie durchkommen werden, oder nicht gut genug für feste Stellen sind«, schreibt der Journalist Volker Hagedorn. Die mentale Landkarte von Zentrum und Peripherie ist auch materialistisch geformt. Die Machtposition öffentlich finanzierter Orchester wird aufrechterhalten durch einen komparativen Vorteil im Sichtbarkeitswettbewerb: Die bürgerlichen Konzerttempel, deren Gatekeeper die »Kulturorchester« oft sind, zementieren einen steingewordenen Platzhirsch-Anspruch, das Marketing-Budget ermöglicht stadtweite Plakatierungen, die technische Infrastruktur virtuelle Reichweite. Sichtbarkeit macht attraktiv, mit ihr geht ein Qualitätsnimbus einher, zumindest in der klassischen Hochkultur, wo »arm, aber sexy« weniger gilt als Repräsentation.



Aus der Not haben viele Ensembles eine Tugend gemacht. Sie haben Freundeskreise und Sponsorenpools aufgebaut, neue Orte und Formate entwickelt, ein Publikum eng an sich gebunden, sich nahbar gemacht, in einen Sozialraum oder Stadtteil integriert. Die Frage nach dem eigenen Profil, der eigenen Identität gehört ohnehin zur Raison d'Être, mit der Vehemenz und den Ermüdungserscheinungen, die das bei selbstorganisierten sozialen Systemen halt mit sich bringt. Sie haben sich eine künstlerische Glaubwürdigkeit, Sichtbarkeit und Präsenz erarbeitet, die auch trügerisch ist, weil sie über materielle Instabilität hinwegtäuscht.

Im Corona-Stresstest zeigt sich nun die Volatilität des Systems wie unter einem Brennglas. Die hochgelobte deutsche Musiklandschaft ist ein gefährdeter Lebensraum. Selbst etablierte freie Ensembles, deren Auftritte auf den großen internationalen Bühnen mancher als untrügliches Zeichen einer gesicherten Existenz interpretiert haben mag, stehen plötzlich am Abgrund. Vielen wird dadurch zum ersten Mal gegenwärtig, wie fragil die Vielfalt der Musiklandschaft tatsächlich ist. Auf breiter Ebene machen sich Kulturpolitiker zum Anwalt der freien Szene, Medien erzählen von der Lebenswirklichkeit freischaffender Musiker*innen, freie und öffentliche Orchester und Ensembles



solidarisieren sich miteinander. Mit diesem Bewusstseinswandel wird die Corona-Krise auch zu einer Chance, das System zu reformieren. Kurzfristig geht es erst mal ums Überleben, um das Aufspannen von Rettungsschirmen und Liquiditätshilfen zur Existenzsicherung. Das Hilfsprogramm des Bundes für freie Orchester und Ensembles, dessen Mittel aus dem oben erwähnten Programm ›Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland‹ stammen, zeigt, dass der Politik die Gefahr einer verödeten Landschaft bewusster wird. Was jetzt im Zuge der Pandemie vor die Hunde geht, wird danach nicht einfach wieder neu entstehen. Danach muss überlegt werden, wie das System besser gegen Krisen abgesichert werden kann, zum Beispiel über eine Anpassung des Zuwendungsrechts, damit dieses auch die Bildung von Rücklagen zulässt. Nachhaltig wird sich aber vielleicht nur dann etwas ändern, wenn sich der »schöpferische Blick« auf die Orchesterlandschaft weitet. Der Konsens einer Zweiklassengesellschaft, der Deal »Freiheit gegen Prekariat«, an den sich viele gewöhnt haben, muss aufgekündigt werden. Statt die »Freien« und die »öffentlich Geförderten« hierarchisch zu klassifizieren,

braucht es ein horizontales Gegenüber auf Augenhöhe. Statt das eine gegen das andere auszuspielen, geht es eher um das Verständnis einer wertschätzenden Arbeitsteilung: Die freien Ensembles als Pioniergeister und »positive deviants«, Inkubatoren, deren Impulse von den grundversorgenden öffentlichen Institutionen übernommen und weitergeführt werden. Die Mainstream-Werdung von Errungenschaften der historischen Aufführungspraxis ist hierfür ein gutes Beispiel.

Kulturpolitisch bedeutet dies einen schmalen Grat. Freien Ensembles muss es möglich sein, langfristiger zu arbeiten und zu planen, ohne permanent das Damoklesschwert einer potenziell existenzgefährdenden Krise über sich zu spüren, das die Kreativität hemmt. Gleichzeitig muss ihnen genügend Raum gelassen werden, sich selbst zu organisieren und neue Wege auszuprobieren. Schließlich entstehen Innovationen meist an der Grenze, außerhalb der Gravitation bestehender Verhältnisse.

In der Krise wird offensichtlich, dass eine Kulturlandschaft gepflegt und permanent stabilisiert werden muss. Darin unterscheidet sich die musikalische nicht von der ländlichen. Wie die Orchesterlandschaft zeichnen sich auch kleinräumige landwirtschaftliche Kulturlandschaften durch eine große Artenvielfalt aus. Wenn man sich allerdings nicht um sie kümmert, verbuschen sie zu Brachflächen; wenn man sie falsch bewässert, versalzen sie; wenn man immer das gleiche Produkt anbaut, wird der Boden unfruchtbar; wenn man ihn zu intensiv bewirtschaftet, erodiert er. All das führt zu einem Verlust von Diversität. ›Silent Spring‹ (Der stumme Frühling) heißt das 1962 erschienene Buch der Biologin Rachel Carson, in dem sie erstmals beschreibt, wie der großflächige Einsatz von Herbiziden und Pestiziden in der Landwirtschaft unter anderem ein großes Vogelsterben nach sich zieht. Bleibt zu hoffen, dass das öffentliche Verstummen der Musik derzeit nur eine Pause darstellt und danach wieder das Fest beginnt.

ÜBER DIE INTERNATIONALE ENSEMBLE MODERN AKADEMIE

Die Internationale Ensemble Modern Akademie e.V. (IEMA) ist die Ausbildungsstätte des Ensemble Modern und wurde 2003 mit dem Ziel gegründet, neben der Vermittlung des zeitgenössischen Repertoires neue Wege des heutigen künstlerischen Schaffens aufzuzeigen. Die mit verschiedenen Partnern entwickelten Aus- und Fortbildungsformate richten sich dabei an unterschiedlichste Zielgruppen. Mit regelmäßigen Projekten in Frankfurter Schulen, intensiven Kursen im Rahmen der Exzellenzförderung ›Jugend musiziert‹ sowie Angeboten für professionelle Musiker*innen auf internationalen Meisterkursen nimmt die IEMA die Verantwortung wahr, das über viele Jahre gesammelte Wissen und vielfältige Erfahrungen des Ensemble Modern an nachfolgende Generationen weiter zu geben.

Des Weiteren realisiert sie als singuläre Einrichtung das Internationale Kompositionsseminar für Komponist*innen. Den Schwerpunkt aber bildet der einjährige Masterstudiengang in zeitgenössischer Musik in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellenden Kunst Frankfurt (HfMDK), in dem Instrumentalist*innen, Dirigent*innen, Klangregisseur*innen und Komponist*innen mit den Mitgliedern des Ensemble Modern und namhaften Komponist*innen- und Dirigent*innen als Gästen

am Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts arbeiten. Die Ergebnisse der Arbeit präsentiert das jeweils aktuelle IEMA-Ensemble in 20 Konzerten pro Jahr im In- und Ausland. Bereits 230 Absolvent*innen konnten bisher von diesem weltweit einmaligen Studienangebot profitieren, welches durch die Kunststiftung NRW und die GVL gefördert wird.

Über die genannten Aktivitäten hinaus versteht sich die IEMA auch als Plattform für diskursive Formate. So begründete sie 2018 gemeinsam mit Hans Zender und der Stadt Meersburg die Meersburger KonzertGespräche, konzipiert als Denkwerkstatt mit öffentlichen Proben, Vorträgen und Konzerten.

Im November 2019 veranstaltete die IEMA ihr erstes Symposium, zu Entwicklungen in der Ensemblelandschaft in der aktuellen Musik.

Herausgeber:
Internationale Ensemble Modern Akademie e.V.
Schwedlerstrasse 2-4
60314 Frankfurt
Tel. 069-943 430 25
akademie@ensemble-modern.com
www.internationale-em-akademie.de

Geschäftsführung:
Christiane Engelbrecht

Redaktion:
Hartmut Welscher, Merle Krafeld,
VAN Magazin
Marie-Luise Nimsgern, Christiane Engelbrecht,
IEMA

Fotos:
Barbara Fahle

Grafische Gestaltung:
www.morgen-berlin.com, Kai Dieterich

Druck:
www.ruksaldruck.de, Berlin

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung der Kunststiftung NRW.

© IEMA, Juli 2020

IEMA



Internationale
Ensemble
Modern
Akademie