

ENSEMBLE-
MODERN.COM

N°62
25/2



Dear Readers,

»Art and culture shall be free. Promoting them is a public duty that the federal government, the states, and local authorities must fulfil together, even in difficult economic times. Art inspires, provokes, and opens up new perspectives.« This is stated in the coalition agreement of the new German federal government; a clear commitment to Article 5 of the Basic Law, which enshrines the freedom of art and science, research and teaching. The rise of authoritarian tendencies that we are witnessing has made this reaffirmation necessary. It is encouraging that the conviction stipulates that artistic expression is not bound by a political agenda, not even its own. Quite the contrary, politics has a duty to guarantee the independence and free expression of art. Politics that champions artistic freedom fosters societal freedom. As stated in the coalition agreement, it is deemed to be »socially relevant«. There is a plethora of historical and contemporary examples of authoritarian systems and political movements that have employed cultural policy as a means of societal transformation, often exploiting art to serve as a compliant instrument. Anti-democratic forces fear the freedom of art because they fear freedom of thought. A society that thinks for itself is not susceptible to manipulation or control. At its best, autonomous art serves as a mirror of society, broadening horizons and opening up spaces for thought and experience. Failure is as much a part of the process as transcendence, since innovative power seldom flourishes within the confines of the familiar. Consequently, the risks undertaken by the driving forces of creativity must be acknowledged and supported at a political level. I expect responsible cultural policy to be committed to strengthening the independence of artists and safeguarding their autonomy against any form of interference. In recent years, the situation has become somewhat skewed, with art coming under pressure from opposing sides, often with a moralising undertone or one supposedly guided by the »voice of the people«. The latest ›Relevance Monitor Culture‹ survey by the Liz Mohn Foundation reveals that an overwhelming majority of respondents (81%), spearheaded by the frequently criticised younger generation (85%), believe that cultural offerings have a democratising effect. Politics should place greater trust in artists and their institutions. They typically serve as effective seismographs of society, unconstrained by predetermined topics or declarations of commitment, nor should they be subject to generalised suspicion with resolutions. We artists, in turn, should take a clear stance while allowing for nuances and differentiation, defending with commitment and responsibility the precious gift of artistic freedom, a freedom we so urgently need as a society!

Christian Fausch

INHALT INDEX

→ 4

Jungbleibender sein

Helmut Lachenmann

im Gespräch mit Michael Rebhahn

Staying young

Helmut Lachenmann

in conversation with Michael Rebhahn

mit/with Michael Rebhahn

→ 10

Aktivismus und/oder Autonomie?

Kultur, Kunst und Musik in der Zerreißprobe

Activism and/or autonomy?

Culture, art and music put to the test

von/by Reiner Nonnenmann

→ 16

Weitergabe und Teilhabe.

Damit neue Musik lebendig bleibt

Stefan Fricke im Gespräch

mit Paul Cannon und Dietmar Wiesner

Passing the Baton and Participating:

Keeping New Music Alive

Stefan Fricke in conversation

with Paul Cannon and Dietmar Wiesner

mit/with Stefan Fricke

→ 22

Neu belebter Klangkörper

Werke von Enno Poppe und

Alex Paxton in Essen und Amsterdam

Rejuvenated Sounds

Works by Enno Poppe and Alex Paxton

in Essen and Amsterdam

von/by Stephan Schwarz-Peters

→ 24

Kurz notiert

Briefly Noted

Liebe Leser*innen,

»Kunst und Kultur sind frei. Sie zu fördern ist eine öffentliche Aufgabe, die Bund, Länder und Kommunen auch in wirtschaftlich schwierigen Zeiten gemeinsam wahrnehmen müssen. Kunst inspiriert, irritiert und eröffnet neue Perspektiven.« So steht es im Koalitionsvertrag der neuen deutschen Bundesregierung; ein klares Bekenntnis zum Artikel 5 des Grundgesetzes, der die Freiheit von Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre festhält. Die ringsum an Einfluss gewinnenden autoritären Tendenzen haben diese Bekräftigung notwendig gemacht. Es ist ein ermutigendes Zeichen, das die Überzeugung miteinschließen muss, dass Kunst keiner politischen Agenda zu folgen hat – auch nicht der eigenen. Im Gegenteil, die Politik ist in der Pflicht, die Unabhängigkeit und freie Entfaltungsmöglichkeit der Kunst zu garantieren. Eine Politik, die für die Freiheit der Kunst einsteht, fördert die Freiheit der Gesellschaft. Sie ist »gesellschaftsrelevant«, wie es im Koalitionsvertrag weiter heißt. Unzählig die Beispiele aus Geschichte und Gegenwart, in denen autoritäre Systeme und politische Strömungen mittels Kulturpolitik die Gesellschaft in ihrem Sinne transformieren und die Kunst als willfähiges Instrument missbrauchen. Antidemokratische Kräfte fürchten die Freiheit der Kunst, weil sie die Freiheit des Denkens fürchten. Eine denkende Gesellschaft lässt sich nicht manipulieren und kontrollieren. Die freie Kunst ist im besten Fall Spiegel der Gesellschaft, weitet Horizonte, öffnet Denk- und Erfahrungsräume. Scheitern gehört genauso zu ihr wie Transzendenz, denn Innovationskraft speist sich selten aus



Christian Fausch

dem abgesicherten Altbekannten. Das Risiko als Kreativitätstreiber muss demnach auch von der Politik ausgehalten und mitgetragen werden. Ich erwarte von einer verantwortungsvollen Kulturpolitik die Bereitschaft, Kunstschaaffende in ihrer Unabhängigkeit zu bestärken und gegen Einflussnahme jeglicher Art zu verteidigen. Da ist in den letzten Jahren einiges in Schieflage, Kunst von konträren Seiten in Bedrängnis geraten, oftmals mit einem moralisierenden oder angeblich von Volkes Stimme geleiteten Unterton. Dabei belegt der neueste ›Relevanzmonitor Kultur‹ der Liz Mohn Stiftung, dass eine überwältigende Mehrheit der Befragten (81%), allen voran die oftmals kritisierte junge Generation (85%), Kulturangeboten eine demokratiefördernde Wirkung zuschreibt. Die Politik sollte Künstler*innen und ihren Institutionen mehr vertrauen. Sie sind meist gute Seismografen der Gesellschaft, brauchen nicht mit Themenvorgaben oder Bekenntniserklärungen gelenkt, noch mit Resolutionen unter Generalverdacht gesetzt werden.

Wir Kuntschaaffende wiederum tun gut daran, Raum für Zwischenräume und Differenzierungen zu öffnen und dabei das hohe Gut der Kunstfreiheit mit Engagement und Verantwortungsbewusstsein zu verteidigen. Wir als Gesellschaft brauchen sie, dringend!

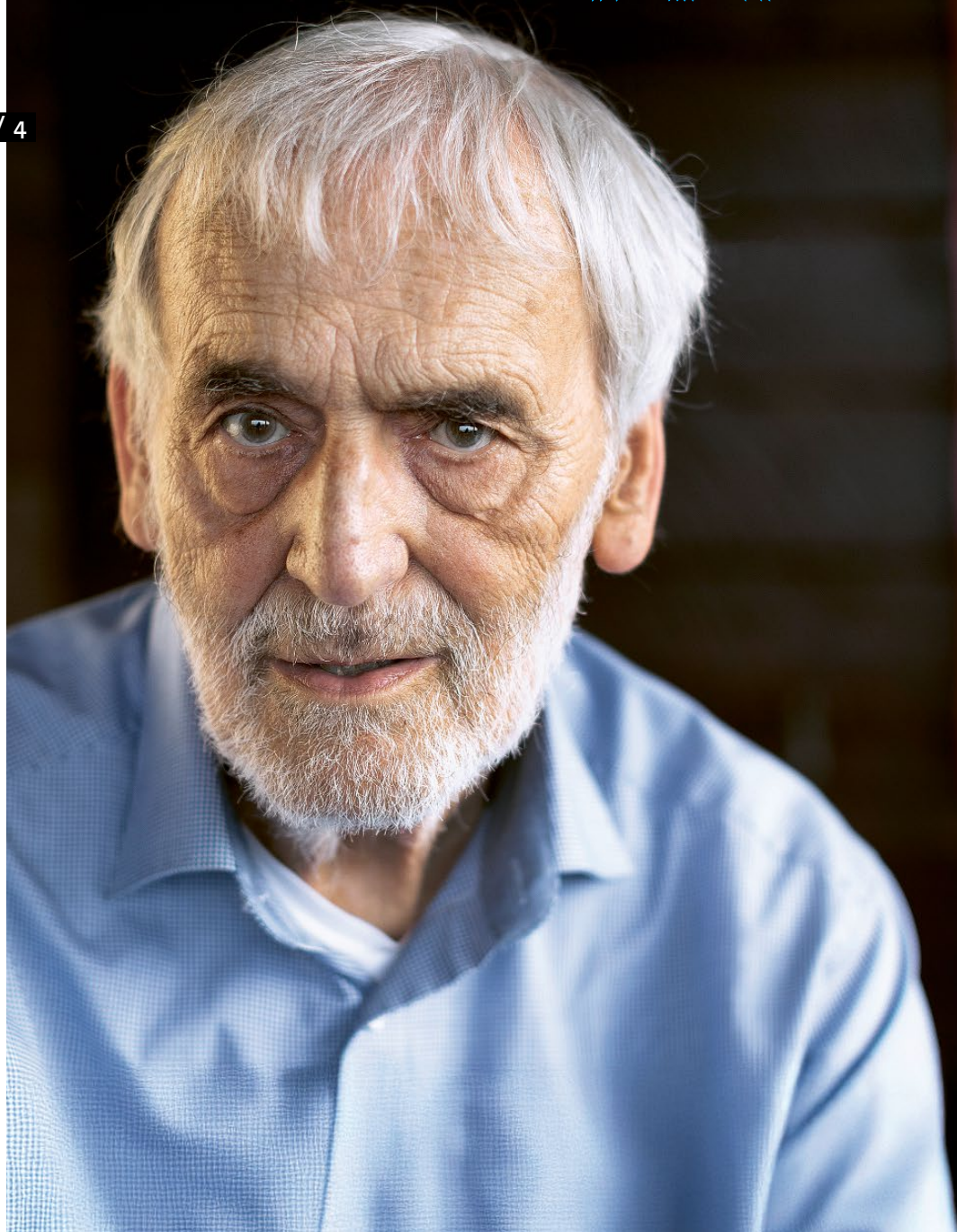
Christian Fausch, Künstlerischer Manager und Geschäftsführer des Ensemble Modern

STAYING YOUNG

Helmut Lachenmann im Gespräch mit Michael Rebhahn

Helmut Lachenmann in conversation with Michael Rebhahn

// 4



Helmut Lachenmann

Anlässlich seines 90. Geburtstags am 27. November 2025 widmet das Ensemble Modern dem Komponisten Helmut Lachenmann mehrere Konzerte in Berlin (3. September), Köln (19. November), Frankfurt am Main (26. November) und Hamburg (29. November). Im Zentrum des Programms steht mit ›Concertini‹ ein großformatiges Werk, das eng mit dem Ensemble verbunden ist und exemplarisch für die jahrzehntelange, fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Lachenmann und dem Ensemble Modern steht. Als klanglicher Kontrapunkt erklingt ›Graffiti‹ von Unsuk Chin. Das Ensemble Modern formt zusammen mit dem IEMA-Ensemble 2024/25 einen generationenübergreifenden Klangkörper, dessen musikalische Leitung Sylvain Cambreling innehat. Am 2. Dezember steht Helmut Lachenmann zudem im Zentrum eines ›Happy New Ears‹-Konzerts in der Oper Frankfurt, bei dem sein ›Mouvement (– vor der Erstarrung)‹ zur Aufführung kommt.

To mark his 90th birthday on 27 November 2025, Ensemble Modern is dedicating several concerts to composer Helmut Lachenmann in Berlin (3 September), Cologne (19 November), Frankfurt am Main (26 November) and Hamburg (29 November). The programme centrepiece is ›Concertini‹, a large-scale work closely associated with the Ensemble and a prime example of the decades-long collaboration between Lachenmann and Ensemble Modern. Unsuk Chin's ›Graffiti‹ provides a tonal counterpoint. Ensemble Modern joins forces with the IEMA-Ensemble 2024/25 to form a cross-generational collective under the musical direction of Sylvain Cambreling. On 2 December, Helmut Lachenmann will also be the focus of a ›Happy New Ears‹ concert at the Frankfurt Opera, where his ›Mouvement (– vor der Erstarrung)‹ will be performed.

JUNGBLEIBENDER SEIN

MICHAEL REBHAHN: Wann hast du zum ersten Mal Kenntnis davon bekommen, dass es da eine neue, junge Formation namens Ensemble Modern gibt?

HELMUT LACHENMANN: Oh, das liegt in weiter Ferne – das dürfte 1981 oder 1982 gewesen sein. Ich meine, der Dirigent und Schlagzeuger Bernhard Wulff hätte Kontakt mit mir aufgenommen. Keine Ahnung, was er bzw. die Ensemblemusiker von meiner Musik kannten. Vielleicht mein ›Intérieur I‹ für einen Schlagzeuger, seit seiner Uraufführung 1967 in Darmstadt mit einem genial gestaltenden Christoph Caskel? Vielleicht auch mein Schlagzeug-Konzert ›AIR‹, bei seiner Uraufführung 1969 in Frankfurt grausam gestört, vom Dirigenten Lukas Foss abgebrochen und von vorne wiederholt? Auf jeden Fall ging es bei dieser ersten Begegnung mit dem mir völlig fremden Ensemble Modern um eine Tournee nach Südamerika: nach Uruguay, Argentinien und Chile. Ich habe vor dieser Tournee keine Aufführungen des Ensemble Modern gehört und entsinne mich vage eines in Buenos Aires gespielten Werks von Friedrich Döhl. Vor allem aber erinnere ich mich, nach dem zuvor immer wieder erlebten beziehungsweise ertragenen Widerstand überforderter Orchestermusiker hierzulande (nicht nur bei meiner Musik!), an die Sorgfalt der Ensemblemitglieder beim Ausprobieren der notierten Klänge. Ich erlebte sie respektvoll, anregend, auch freundschaftlich beratend und – übrigens wie mich selbst – ebenso lern- wie abenteuerbereit. Auch der Umgang mit den Stücken, die ihnen von den oft unerfahrenen, sicher auch einsam experimentierenden argentinischen und chilenischen Komponisten anvertraut wurden, war von dieser Sorgfalt geprägt. Bei mir ging es um mein ›temA‹ für Flöte, Stimme und Cello mit Dietmar Wiesner, Monika Moldenhauer und

MICHAEL REBHAHN: When did you first become aware of a new, young ensemble called Ensemble Modern?

HELMUT LACHENMANN: Oh, that was a long time ago – it must have been in 1981 or 1982. I think the conductor and percussionist Bernhard Wulff got in touch with me. I have no idea what he or the ensemble musicians knew of my music. Perhaps my ›Intérieur I‹ for a percussionist, which had its premiere in Darmstadt in 1967, brilliantly performed by Christoph Caskel? Perhaps also my percussion concerto ›AIR‹, which was horribly interrupted during its premiere in Frankfurt in 1969, stopped by the conductor Lukas Foss and repeated from the beginning? In any case, my first encounter with Ensemble Modern, a group entirely unknown to me, involved a tour through South America – Uruguay, Argentina, and Chile. I had never heard any performances by Ensemble Modern before this tour and only have vague memories of a work by Friedrich Döhl played in Buenos Aires. But what I remember most, after repeatedly experiencing or enduring resistance from overwhelmed orchestra musicians in this country (and not only with my music!), was the meticulous care the ensemble members took in trying out the notated sounds. I found them respectful, engaging, offering friendly advice and – like myself, incidentally – equally eager to learn and embrace adventure. This care was also evident in the way they handled the pieces entrusted to them by the often inexperienced and undoubtedly lonely experimental composers from Argentina and Chile. In my case, it was my ›temA‹ for flute, voice and cello with Dietmar Wiesner, Monika Moldenhauer and Sabine Pfeiffer – a home game of sorts, transposed to South America, but still full of adventure.

5 //

Sabine Pfeiffer – sozusagen um ein nach Südamerika versetztes, aber immer noch abenteuerliches Heimspiel.

MR: Deine Kompositionen sind, meiner Meinung nach, ausgesprochen musikeraffin – zumal mit Blick auf die Nuanciertheit der Aktionen am Instrument. Woher kamen dennoch die Vorbehalte?

HL: Tja, »affin« für welche Musiker? Musiker, vor allem Orchestermusiker, waren lange Zeit weithin geprägt von der instrumentalen Praxis, die ihnen in ihrer Ausbildung mit Blick auf die ihnen vertraute und von ihnen geliebte Musik vermittelt wurde. Die »Vorbehalte«, sanft ausgedrückt, resultierten bei fast allen Orchestern vor allem aus der Abneigung gegen spieltechnische Zumutungen, auf die man bei der gewohnten Instrumentalausbildung nicht vorbereitet war. Etwa die Vorschrift bei den Streichern, den Bogen mit der Faust hinter dem Steg auf die Saitenumspinnung und nirgendwo anders in präzise vorgeschriebenem Rhythmus aufzupressen, ohne den musikalischen Sinn zu erkennen; oder ein absolut tonloses und trotzdem intensives Streichgeräusch auf der Ober- oder Vorderfläche des Stegs zu produzieren; oder genau vorgeschriebene Tonhöhen als Tupfer mit der Bogenstange zu erzeugen bei zugleich mit aufgelegter Griffhand erstickten Saiten; bei Blechbläsern und Klarinetten wiederum tonloses Zischen und Pusten mit deutlicher Abstufung zwischen hell und dunkel, gar mit umgekehrt aufgesetztem Mundstück.

Derlei rhythmisch präzise auszuführen und musikalisch zu gestalten: Das waren für manche Ausführende Zumutungen, mit denen sie sich aus ihren lieb gewordenen Gewohnheiten herausgerissen sahen. Sie fühlten sich über- und in ihrem professionellen Stolz zugleich unterfordert. Und sie hatten keine Lust, sich als mehr oder weniger ungeschickt Lernende gar noch blamieren zu müssen und sich »missbraucht« zu fühlen im Hinblick auf spieltechnische Aufgaben, die nichts mit ihrem Musikbegriff zu

MR: In my view, your compositions are remarkably musician-savvy – particularly with regard to the nuanced actions on the instrument. What, then, gave rise to the reservations?

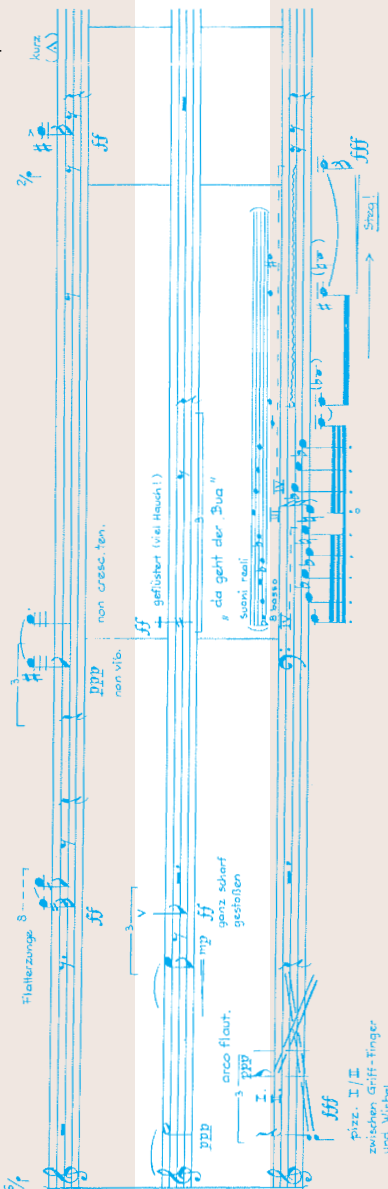
HL: Well, »savvy« for which musicians, exactly? Musicians, especially orchestral musicians, have largely been influenced by the instrumental practice they were taught during their studies, with a focus on the music they knew and loved. To put it mildly, the »reservations« in almost all orchestras stemmed primarily from an aversion to technical demands that they were not prepared for in their usual instrumental training.

For example, the instruction to string players to press the bow with their fist on the string winding behind the bridge and nowhere else in a precisely prescribed rhythm, without recognising the musical meaning; or to produce an absolutely toneless yet intense bow stroke noise on the upper or front surface of the bridge; or playing precisely specified pitches as dabs with the bow stick while simultaneously damping the strings with the fretting hand; brass and clarinet players, on the other hand, had to produce toneless hissing and blowing sounds with clear gradations between light and dark, sometimes even with a reversed mouthpiece. Putting this into practice with such rhythmic precision and musicality was a demand that forced some performers to be torn from their cherished habits. They felt both overwhelmed and that their professional pride was being undermined. And they had no desire to embarrass themselves as more or less clumsy learners and feel »abused« for having to perform technical tasks that had nothing to do with their understanding of music. They experienced this – and in some orchestras it is still the case today – as a degrading intrusion and an affront to their philharmonic-sanctioned sense of security. Strangely enough, however, such reservations were often forgotten in the dressing room or during casual get-togethers. But I'm approaching ninety – those days are pretty much over. By the way, there were never any such

tun hatten. Sie erlebten das – und in manchen Orchestern erlebt man es noch heute – als entwürdigende Störung und kränkenden Einbruch in ihre philharmonisch geadelte Geborgenheit. Seltsamerweise waren aber oft schon im Stimmzimmer oder bei heiterem Zusammensein solche Berührungsängste wieder vergessen. Aber ich näherte mich den Neunzigern – diese Zeiten sind so gut wie vorbei. Übrigens: Bei Kammermusikern und gar beim Ensemble Modern gab es solche Probleme nie. Die fanden sich dafür dann ab und zu im entsetzten Publikum!

MR: Einige deiner zentralen Stücke (»Mouvement«, »Concertini«, »Schwankungen am Rand«, »Ausklang«, »NUN«, »Zwei Gefühle«) waren wichtige Wegmarken in der Geschichte des Ensemble Modern. Hat das Ensemble Modern im Reigen der Neue-Musik-Ensembles einen besonderen Zugang zu deiner Musik? Eine Art »Lachenmann-Sensus«?

HL: Da bin ich überfragt. Ich glaube nicht. Es gab ja auch grausame Werke anderer. Das Ensemble Modern schreckte vor nichts zurück, vermittelte vielmehr über seine professionell praktizierte Sorgfalt auch bei wie auch immer Ungewohntem noch dessen eigenartige Schönheit. Mein »Mouvement« war vielleicht die erste wirklich nach allen Richtungen spieltechnische, ästhetische Herausforderung, mit der sie zu tun hatten – oder eine der ersten, ich lasse mich sofort korrigieren! Dabei empfand ich ausgerechnet dieses Stück, bei aller Liebe, als einen Rückfall ins allzu vertraut Musikantische und wollte es eigentlich zurückziehen. Dann allerdings hätte ich auch die Uraufführung beim Ensemble intercontemporain, dem Auftraggeber, absagen müssen. Also war ich nett zu mir, und gab dem Stück und mir noch eine Chance, habe ein Auge zugedrückt und mich damit wieder angefreundet.



problems with chamber musicians, and certainly not with Ensemble Modern. But they did occasionally find themselves facing horrified audiences!

MR: Some of your key works (»Mouvement«, »Concertini«, »Schwankungen am Rand«, »Ausklang«, »NUN«, »Zwei Gefühle«) were important milestones in the history of the Ensemble Modern. Does the Ensemble Modern have a special connection to your music among other new music ensembles? A kind of »Lachenmann sensibility«?

HL: I'm stuck for an answer. I don't think so. There were also some really awful pieces by other composers. Ensemble Modern never shied away from anything; instead, their professional approach and attention to detail allowed them to convey the unique beauty of even the most obscure pieces. My »Mouvement« was perhaps the first real technical and aesthetic challenge in every respect that they had to deal with – or one of the first, but correct me if I'm wrong! Of all pieces, this one – much as I admire it – struck me as a relapse into overly familiar musical conventionality and I actually wanted to withdraw it. But then I would have had to cancel the premiere with the Ensemble intercontemporain, who had commissioned it. So I was kind to myself and gave the piece and myself another chance, turned a blind eye and made friends with it again.

MR: How important are musicians as – loyal – companions to composers? What makes a »true, fine and good« musician?

HL: Intelligence, respectful and responsible, perhaps even critical curiosity, a discerning, self-critical ear. A willingness to take risks. The ability to think for oneself, not only in terms of playing technique and notation, but also in an expressive and aesthetic sense. Patience and perseverance, both with oneself and with one's surroundings. All of this in no particular order – and maybe, in the end, I always mean the same thing.

MR: Wie wichtig sind Musiker als – loyale – Weggefährten von Komponierenden? Was macht einen »wahren, schönen und guten« Musiker aus?

HL: Intelligenz, respekt- und verantwortungsvolle, vielleicht auch kritische Neugier, ein sensibles, auch selbstkritisches Ohr, Abenteuerbereitschaft, Mitdenken, nicht nur im spiel- und notationstechnischen, sondern auch im expressiv-ästhetischen Sinn, Geduld und Beharrungsvermögen mit der Umgebung und mit sich selbst. All dieses in ungeordneter Reihenfolge – und vielleicht meine ich immer das Gleiche.

MR: Gab es Musiker, die ganz konkret Anteil an der Entwicklung deiner kompositorischen Ästhetik hatten?

HL: Ja, die gab es. Ich verdanke ihnen die Öffnung meines kompositionstechnischen Horizontes – und da ich als Komponist nicht stehen bleibe, gibt es immer wieder neue. Aber wenn ich die nenne, die mir einfallen, enttäusche ich jene, deren Nennung ich vergesse.

MR: Du hast das Ensemble Modern einmal »Vorreiter eines intelligenten Musikertums« genannt. Worin besteht musikalische Intelligenz?

HL: Es gab und gibt in anderer Umgebung sicher auch andere Vorreiter. Zu den bereits genannten Qualitäten, die sich letztlich aus jeder musikalischen Intelligenz ergeben, gehört bei Ensemblesmusikern auch die Lust, gründlich in die Partitur zu schauen und sich dabei die immer wieder andere Präzisierung des Musikbegriffs bewusst zu machen.

MR: Lässt sich das Spielen einer Partitur vom Wissen um ihre ästhetischen Implikationen trennen?

HL: Das wird sich nicht vermeiden lassen. Aber ich bin sicher, dass schon die allerersten Konzerte des Ensemble Modern zugleich immer auch Lernprozesse für die Ausführenden bedeuteten. Sie mussten – und vielleicht müssen sie immer noch? – den nicht ganz unsuspekten Begriff des »engagierten Musizierens« immer wieder neu praktizieren lernen, um vom bloßen lähmenden Buchstabieren wegzukommen.

MR: Were there any musicians who had a tangible influence on the development of your compositional aesthetic?

HL: Yes, there were. I credit them with broadening my compositional horizons – and since I am constantly evolving as a composer, there are always new ones. But if I name the ones that come to mind, I will disappoint those I forget to mention.

MR: You once called the Ensemble Modern »pioneers of intelligent musicianship«. What constitutes musical intelligence?

HL: Surely there were and still are other pioneers in different contexts. In addition to the qualities already mentioned, which ultimately stem from any true musical intelligence, ensemble musicians also bring a passion for thoroughly studying the score, becoming aware in the process of how the very concept of music is constantly being redefined.

MR: Can the performance of a score be separated from knowledge of its aesthetic implications?

HL: That's inevitable. But I'm sure that even the very first concerts given by the Ensemble Modern were always learning experiences for the performers. They were required – and perhaps still are? – to repeatedly learn what it means to engage with the somewhat suspect notion of »committed music-making« in order to move away from the merely paralyzing, letter-by-letter rendering of the music.

MR: How has the performance practice of new music changed in recent decades? Is its growing acceptance perhaps softening its »sting«?

HL: Sting? That sounds too melodramatic! I see no sting, neither in John Cage nor in Karlheinz Stockhausen. However, in a civilisation that is becoming increasingly spiritually shallow, the communication of art could well become a liberating or jarring sting. But woe betide anyone who allows themselves to be inspired by speculation of this kind. Goethe says:

MR: Wie hat sich die Aufführungspraxis neuer Musik in den letzten Jahrzehnten verändert? Stumpft mit ihrer Verselbstverständlichung womöglich auch ihr »Stachel« ab?

HL: Stachel? Das klingt zu pathetisch! Ich kenne keine Stachel, so wenig bei John Cage wie bei Karlheinz Stockhausen. Allerdings: In einer zu sehends geistig verflachenden Zivilisation könnte die Vermittlung von Kunst schlechthin zum befreienden oder aufrüttelnden Stachel werden. Aber wehe, wenn man sich von solchen Spekulationen inspirieren lässt. Goethe sagt: »Man merkt die Absicht und man wird verstimmt.« Inszenierte Provokation ist lächerliches Entertainment, Dienstleistung für den Spießer. – Pardon: auch für die Spießerin. Wer sich ernstlich gepiesackt fühlt, sollte versuchen, sich darüber zu freuen, dass die Nerven noch reagieren, und die Einladung annehmen, sich zu öffnen.

MR: 2003 hat das Ensemble Modern die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA) ins Leben gerufen. Du warst mehrfach an Seminaren dieser Institution beteiligt und hast einmal gesagt, dass »wer hier einmal war, [...] nachher ein anderer Mensch geworden« sei. Ist dir das Konzept der Akademie besonders nahe?

HL: Ja, da habe ich den Mund ganz schön voll genommen. Wo immer ich meinen Erfahrungshorizont erweitert kriege, werde ich ein anderer. Ein verbindliches und wo auch immer artikuliertes Konzept kenne ich nicht. Aber ich gehe davon aus, dass dasjenige der IEMA hinausläuft – übrigens im doppelten Sinn – auf die Weckung und Ermunterung jeglicher Form von verantwortungsbewusster Neugier als Musikliebender im ästhetischen und zugleich rein praktisch als ausführender Musiker im instrumentalmusikalischen Bereich.

Es sollte darum gehen, sich als zeitlebens Lernender zu akzeptieren und dadurch Jungbleibender zu sein; musikalisches Wirken zu genießen, andere neugierig zu machen auf den immer anders artikulierbaren Musikbegriff, was uns auf den Reichtum der in uns noch zu entdeckenden Antennen aufmerksam macht.

»One feels the intention, and one is displeased.« Staged provocation is ridiculous entertainment, a service for simpletons. Anyone who feels seriously provoked should treat it as a sign that their nerves are still working and embrace the invitation to open up.

MR: *In 2003, the Ensemble Modern founded the International Ensemble Modern Academy (IEMA). You have participated in several seminars at this institution and once said that »anyone who has been there once, [...] is a different person afterwards«. Is the concept of the academy particularly close to your heart?*

HL: *Yes, that was quite a bold statement. Wherever I broaden my horizons, I become a different person. I don't know of any firmly articulated concept. But I assume that the IEMA's concept boils down – in two senses, in fact – to awakening and encouraging all forms of responsible curiosity as a music lover in the aesthetic sense and, at the same time, in the purely practical sense as a performing musician in the field of instrumental technique. It should be about accepting oneself as a lifelong learner and staying young at heart in the process; enjoying musical endeavours and making others curious about the ever-changing definition of music, which draws our attention to the wealth of antennae still waiting to be discovered within us.*

MR: *In November, you will turn 90, which means you have experienced the history of new music from the young post-war avant-garde to the present day »in vivo«. What is a composer with such an immense horizon currently engaged in? What troubles him, what gives him hope?*

MR: Im November wirst du 90 Jahre alt, hast also die Historie der neuen Musik von der jungen Nachkriegs-avantgarde bis in die Jetztzeit »in vivo« mitvollzogen. Womit ist ein Komponist mit einem derart immensen Horizont gegenwärtig beschäftigt? Was bekümmert ihn, was lässt ihn hoffen?

HL: Ich kann nicht für andere Komponisten sprechen. Aber was hoffentlich nicht nur mich bekümmert, ist die weithin dominierende und offensichtlich unaufhaltsam fortschreitende und bedenkenlos geförderte geistige Verflachung und die wem auch immer willkommene, weil nützliche Verblödung unserer Zivilisation – nicht nur, aber eben auch im Kulturbereich. Ihr verdankt sich etwa auch die gegenwärtig drohende, gewissenlose und verhängnisvolle Abschaffung der unterschiedlichen Einstufung und Betreuung von U- und E-Musik durch die GEMA. So fragwürdig die Bezeichnungen »U« und »E« sein mögen, sie stehen für zwei unverzichtbare und gleichermaßen zu respektierende, aber grundverschiedene menschliche Bedürfnisse: geistvolle Unterhaltung hier, Erinnerung an unsere Geistfähigkeit und den daraus erwachsenden inneren Reichtum dort.

Und hoffen? Ich habe noch Freunde, die sich nicht das Denken austreiben lassen und den Terror der uns alle betäubenden Desinformation und Verblödung durchschauen. Nicht nur in Bezug auf die Kunst denke ich an Wilhelm Buschs bedrohten Vogel:

»Es sitzt ein Vogel auf dem Leim,
er flattert sehr und kann nicht heim.
Ein schwarzer Kater schleicht herzu,
die Krallen scharf, die Augen gluh.
Am Baum hinauf und immer höher
kommt er dem armen Vogel näher.

Der Vogel denkt: Weil das so ist
und weil mich doch der Kater frisst,
so will ich keine Zeit verlieren,
will noch ein wenig quinquilieren
und lustig pfeifen wie zuvor.
Der Vogel, scheint mir, — — «

HL: *I can't speak for other composers. But what I hope doesn't just bother me is the widespread, obviously unstoppable and recklessly promoted intellectual dumbing down and, welcomed by some, usefulness-driven stupefaction of our civilisation – not only, but also in the cultural sphere. This is also responsible for the current threat of the reckless and harmful abolition of the different classifications and supervision of so-called »U« (popular) and »E« (art music) by GEMA (Society for Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights). As questionable as the terms »U« and »E« may be, they stand for two indispensable and equally respectable but fundamentally different human needs: On one side, spirited entertainment; on the other, a reminder of our intellectual capacities – and the inner richness they foster. And hope? I still have friends who refuse to be brainwashed and who see through the terror of the disinformation and stupidity that numbs us all. It is not only in relation to art that I think of Wilhelm Busch's threatened bird:*

»A birdling, trapped by birdlime,
sat and flapped in vain.
A bold black cat,
sharp-clawed, bright-eyed,
sneaked up and neared, little by little,
the luckless bird.

*The bird considered: Well, that's that:
I'll soon be eaten by the cat!
No time to waste,
I'll trill some more,
and pipe as gaily as before.
A bird – here's how I look at it, — — «*

IEMA-Ensemble 2016/17
mit Helmut Lachenmann



TERMINE

03.09.2025, 20 Uhr, Berlin,
Berliner Philharmonie, Großer Saal
19.11.2025, 20 Uhr, Köln, Kölner Philharmonie
26.11.2025, 20 Uhr, Frankfurt am Main,
Alte Oper Frankfurt, Mozart Saal
29.11.2025, 20 Uhr, Hamburg,
Elbphilharmonie, Großer Saal

Helmut Lachenmann zum 90ten

Unsuk Chin: Graffiti for large ensemble (2012–13)

Helmut Lachenmann: Concertini – Musik für Ensemble (2005)

Ensemble Modern | IEMA-Ensemble 2024/25 |

Sylvain Cambreling Dirigent

Gefördert durch die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten.

02.12.2025, 19.30 Uhr, Frankfurt am Main,
Oper Frankfurt

Happy New Ears

Porträt Helmut Lachenmann

Helmut Lachenmann: Mouvement – vor der Erstarrung (1983/84)

Ensemble Modern | Enno Poppe Dirigent und Moderation |
Helmut Lachenmann Gesprächsgast

Mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Ensemble Modern e.V. Happy New Ears 2025/26 ist eine Kooperation von Ensemble Modern, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sowie Oper Frankfurt.

AKTIVISMUS UND AUTONOMIE WIE

von Rainer Nonnenmann
by Rainer Nonnenmann

ACTIVISM
AND/OR
AUTONOMY?

Aktivismus und/oder Autonomie?
Kultur, Kunst und Musik in der Zerreißprobe

Activism and/or autonomy?
Culture, art and music put to the test

Wann und wo beginnt künstlerische Arbeit? Wie und womit legen Komponierende die Grundlagen ihrer Musik? Welche Entscheidungen treffen sie, bevor sie Partituren schreiben oder Performances konzipieren? Wie verhalten sie sich gegenüber dem zunehmenden Erwartungs- und Legitimationsdruck, sich mit aktuellen Zeitfragen und Themen auseinanderzusetzen? Wer erzeugt diesen Druck? Die Musikschaaffenden selbst? Die Gesellschaft? Wer ist »die Gesellschaft«?

When and where does artistic work begin? How and with what do composers lay the foundations for their music? What decisions do they make before writing scores or planning performances? How do they respond to the increasing pressure to address current issues and topics? Who creates this pressure? The musicians themselves? Society? Who is »society«?

Kunst oder Kapitalisierung?

Kunst- und Musikschaaffende reklamieren für ihre Arbeit »gesellschaftliche Relevanz« entweder aus freiem Antrieb oder weil Politik, Auftraggeber, Stiftungen, kommunale und staatliche Förderer das ausdrücklich verlangen. Das Wort »Relevanz« kommt vom lateinischen »relevare« (herausheben). Es meint eine erhöhte Aufmerksamkeit, die sich im Internetzeitalter vor allem nach Streams, Klicks, Likes und Followern bemisst. Der Aufmerksamkeitskapitalismus der Sozialen Medien monetarisiert Klickzahlen und wird von SEO-Spezialisten (Search Engine Optimisation) gesteigert, die sich beispielsweise »Die RelevanzMacher« nennen. Relevanz hat zunächst also überhaupt nichts mit Qualität, Bedeutung, Intensität, ästhetischer Erfahrung und nachhaltiger Wirkung zu tun. Stattdessen geht es um Quantität, Reichweite, Werbung, Verkauf, Rendite. Was hat Kunst damit zu tun? Warum sollte sich ausgerechnet neue Musik daran orientieren?

Art or capitalisation?

Artists and musicians claim »social relevance« for their work, either of their own free will or because politicians, clients, foundations, municipal and state sponsors expressly demand it. The word »relevance« comes from the Latin »relevare« (to lift up). In the internet age, this means increased attention, which is primarily measured by streams, clicks, likes and followers. The attention economy of social media monetises click rates and is enhanced by search engine optimisation (SEO) specialists who call themselves, for example, »Die RelevanzMacher« (The Relevance Makers). Relevance therefore has nothing to do with quality, meaning, intensity, aesthetic experience or lasting impact. Instead, it is about quantity, reach, advertising, sales and returns. But what does art have to do with this? Why should new music, of all things, be guided by such metrics?

Während der Corona-Pandemie machten Staat und Gesellschaft unmissverständlich deutlich, dass Theater, Oper und Konzert gerade nicht »systemrelevant« sind, sondern verzichtbar, wenn Hygiene- und Abstandsregeln das erfordern. Seitdem behaupten Musikschaaffende für sich umso trotziger »Relevanz«. In Wirklichkeit aber verlieren Kunst und Kultur seit Jahren an gesellschaftlichem Rückhalt. Die schulische und allgemein kulturelle Bildung erodiert, der Kultur- und Kunstbegriff wurde zu beliebigem Lifestyle zerdehnt, weite Teile der Bevölkerung interessieren sich nur noch für Games und Social Media, das gewandelte Medienverhalten verringert Aufmerksamkeitsspannen, in Rundfunk, Fach- und Tagespresse werden Präsentations- und Diskursforen beschnitten, aktuell werden Fördermittel gestrichen, Konzertreihen und Spielstätten geschlossen. All das findet nicht zuletzt deswegen statt, weil kulturfern sozialisierte Entscheiderinnen und Entscheider in Kulturämtern und Dezernaten sich mehr als Vollstrecker der von Kammereien und Finanzministerien verhängten Sparauflagen verstehen denn als streitbare Anwälte für Kunst und Kultur.

During the coronavirus pandemic, the state and society made it unmistakably clear that theatre, opera and concerts are dispensable, and not »systemically relevant«, if hygiene and social distancing rules require it. Since then, musicians have asserted their »relevance« all the more defiantly. In reality, however, art and culture have been losing social support for years. School and general cultural education are deteriorating; the concepts of culture and art are being diluted into arbitrary lifestyles; large sections of the population are only interested in games and social media; changing media behaviour is reducing attention spans; forums for presentation and discussion are being curtailed in broadcasting as well as in the specialist and daily press; funding is being cut, and concert series and venues are being closed. This is not least due to decision-makers in cultural offices, departments and ministries who were socialised outside the realm of culture and see themselves more as enforcers of austerity measures imposed by treasury departments and finance ministries than as advocates for art and culture.

KUNST KAPITALISIERUNG

AGENDA NUR MUSIK

Agenda oder »nur Musik«?

Bereits der »Neue Konzeptualismus« der 2010er Jahre setzte auf eine »gehaltsästhetische Wende«. Aktionen, Bilder, Texte, Grafiken und Statistiken nahm man wichtiger als Material, Struktur, Form, Wahrnehmung. Seitdem begreifen immer mehr Komponierende ihre Arbeit gesellschaftspolitisch als Aktivismus und reklamieren unter Schlagworten wie Agency, Empowerment, Queer- und Woke-ness strategische Handlungs- und moralische Wirkungsmacht für ihr Tun. Ebenso geht es um Teilhabe, Diversität, Klimaschutz, Krieg und Frieden. Doch was gewinnt Musik, wenn sie für diese zugegebenermaßen wichtigen Themen ihre Freiheit aufgibt? Ist es das wert? Oder wiegen die Verluste schwerer, weil Musik dadurch zum Spielball austauschbarer Gruppeninteressen wird? Verlieren Kultur, Kunst und Musik dadurch ihre Glaubwürdigkeit, Unberechenbarkeit und Unabhängigkeit? Die Präsidenten Russlands und der USA demonstrieren mit erschreckender Rigorosität, wie Politiker über Kunst und Kultur verfügen, indem sie diese entweder kurzerhand verbieten oder in Dienst nehmen. Statt wie bisher Demokratie, Vielfalt, Gleichberechtigung und Globalisierung propagieren Kunst- und Musikschaaffende demnächst unter veränderten politischen Vorzeichen vielleicht bald auch in Europa und Deutschland Autokratie, Leitkultur, Ausgrenzung, Nationalismus? Die von Kulturschaaffenden allenthalben erhobene Forderung, »Haltung zeigen!«, suggeriert klare Positionen. Oft aber handelt es sich bloß um inhaltlich unverbindliche Attitüden und die Selbstgerechtigkeit autoritärer Eiferer, die nur die Meinung der eigenen Bubble stärken, statt Menschen auf der anderen Seite des politischen Spektrums zu erreichen. Die verbreitete Redewendung, etwas sei »nur Musik«, signalisiert, dass Musik, die nur sie selbst ist, inzwischen selbst von einigen Musikschaaffenden als defizitär empfunden wird. Kompositionen ohne klar kommuniziertes Anliegen genügen nicht mehr. Doch indem Komponierende eindeutige Botschaften plakatieren, untergraben

Agenda or »just music«?

The »New Conceptualism« of the 2010s already focused on a »substantive aesthetic shift«. Actions, images, texts, graphics, and statistics were considered to be of greater importance than material, structure, form and perception. Since then, an increasing number of composers have come to view their work as a form of socio-political activism and, under slogans such as agency, empowerment, queerness and woke-ness, are claiming strategic power and moral influence for their actions. They are also concerned with participation, diversity, climate protection, war and peace. But what does music gain by restricting or even giving up its freedom for these admittedly important issues? Is it worth it? Or do the losses outweigh the gains, with music becoming a pawn in the game of interchangeable group interests? Do culture, art and music lose their credibility, unpredictability and independence as a result? The presidents of Russia and the United States are demonstrating with frightening rigour how politicians can control art and culture either by banning it outright or by co-opting it for their own ends. Rather than promoting democracy, diversity, equality and globalisation, as they have in the past, will artists and musicians soon be promoting autocracy, dominant culture, exclusion and nationalism in the face of changing political circumstances — perhaps even in Germany and Europe?

The demand made by cultural figures everywhere to »take a stand!« suggests clear positioning. However, these are often merely non-committal attitudes, adopted by self-righteous authoritarian zealots who reinforce the opinions of their own bubble rather than reaching out to those on the other side of the political spectrum. The widespread expression »it's just music« suggests that music alone is now considered inadequate, even by some musicians. Compositions without a clearly communicated message are no longer enough. However, by attaching clear messages to their work, composers undermine the openness and ambiguity of art. Without these, there can be no irritation, reorientation or critical

sie die Offenheit und Mehrdeutigkeit von Kunst, ohne die es keine Irritation, Neuorientierung und kritische Selbstbefragung gibt. Der Arabist und Islamwissenschaftler Thomas Bauer diagnostizierte bereits 2018 in »Die Vereindeutigung der Welt« eine wachsende »Ambiguitätsintoleranz«, weil immer weniger Menschen fähig und willens sind, sich auf Unentschiedenes, Vieldeutiges und Komplexes einzulassen, sondern die Festlegung auf eindeutige Botschaften, Positionen, Haltungen und Identitäten verlangen.

Was oder wie?

Wer etwas über aktuelle Geschehnisse erfahren möchte, informiert sich üblicherweise in Zeitung, Radio, Fernsehen, Internet. Während es dort um das Was der möglichst klar kommunizierten Nachrichten geht, ist es bei Literatur, Theater, Tanz, Film, Kunst und Musik vor allem das Wie der Darstellung welcher Inhalte auch immer. Selbstverständlich sollen sich auch zeitgenössische Kunstschaaffende mit aktuellen Zeitfragen auseinandersetzen, weil auch sie unweigerlich damit konfrontiert sind und sich nicht einfach apolitisch oder eskapistisch verhalten wollen. Entscheidend ist jedoch nicht, dass sie sich mit Rassismus, Machtmissbrauch, Rechtsradikalismus und anderem befassen, sondern wie sie es tun und welche neuen Zugänge des Fühlens und Denkens sie dazu eröffnen. Bei Kunst ist nicht das Sujet entscheidend, sondern die ästhetische Eigengesetzlichkeit und Art der Darstellung.

self-questioning. In his 2018 book »Die Vereindeutigung der Welt« (The Disambiguation of the World), Arabist and Islamic studies scholar Thomas Bauer diagnosed a growing »intolerance of ambiguity« because fewer and fewer people are able or willing to engage with the undecided, the ambiguous, and the complex. Instead, they demand clear messages, positions, attitudes, and identities.

What or how?

When it comes to finding out about current events, most people turn to newspapers, radio, television or the internet. While these media focus on the what of the news, communicating it as clearly as possible, literature, theatre, dance, film, art and music are primarily concerned with the how of the presentation, regardless of the content. Contemporary artists should, of course, engage with current issues because they are inevitably confronted with them and do not simply wish to behave in an apolitical or escapist manner. However, it is not crucial that they deal with racism, abuse of power, right-wing radicalism and other issues, but rather how they do so and the new approaches to feeling and thinking they offer. In art, the subject is not decisive; rather, it is the aesthetic autonomy and mode of representation that matter.

2 WAS. WIE

Wie jede Berührung mit Unbekanntem und Anderem verheißt neue Musik eine Horizonterweiterung. Im Vergleich zu stark regelbasierter Musik, die bekannte Stilmerkmale reproduziert, entwickelt sie eigene Kategorien und ist nicht nach gewohnten Maßstäben zu erfahren, sondern durchkreuzt alteingewohnte Maßstäbe des Empfindens, Denkens, Wertens. Individuelle Klang- und Formgebilde provozieren dazu, die eigene Selbst- und Weltsicht zu hinterfragen und vielleicht zu verändern. Damit eröffnet neue Musik vielleicht viel eher die Chance, dass wir die vielen drängenden Probleme und Zeitfragen kreativ neu denken oder gar lösen können, als wenn sie einfach allgemeine Querschnittsthemen übernimmt, die aus Politik und Medien ohnehin längst bekannt sind. Das Grundgesetz garantiert »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei« und setzt hinzu, diese Freiheit »entbindet nicht von der Treue zur Verfassung«. Damit ist eigentlich alles Nötige gesagt. Dennoch unterstreicht die künftige Bundesregierung im Koalitionsvertrag, »dass für Kunst keine inhaltlichen Vorgaben des Staates gelten dürfen«, um zugleich einzuschränken, dass keine Projekte gefördert werden sollen, die antisemitische, rassistische und andere menschenverachtende Ziele verfolgen. Wer aber soll im Zweifelsfall entscheiden, ob Darstellungen von Rassismus diesen kritisieren oder propagieren? Braucht es dazu eine Gesinnungsbehörde? Oder wäre es nicht besser, diesen Streit über solche Darstellungen im öffentlichen Diskurs auszutragen? Sollte man nicht vielmehr dankbar sein, wenn Kunst den Impuls zu solchen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen gibt?

Konsens oder Dissens?

Kunst- und Musikschaaffende wollen bei gesellschaftspolitischen Debatten dabei sein und an öffentlicher Erregung partizipieren. Auch sie buhlen um Aufmerksamkeit und Deutungshoheit, wollen stark und einflussreich sein, mitreden, mitbestimmen, gehört werden. Das ist verständlich. Doch die Stärke und Wirkungsmacht von Kunst liegt gerade darin, dass sie angesichts der gegenwärtigen Kriege, Krisen und Katastrophen ohnmächtig ist, ratlos, sprachlos, schutzlos, verletzlich, widersprüchlich, komplex, vieldeutig, unklar, verworren, wüst, still, schrill, traurig, fantastisch, absurd, irritiert, irritierend und noch vielerlei mehr. Statt Stücke mit soziopolitischer Agenda braucht es womöglich eher eine verrückte und ideologisch unbehauste Musik, die den Fanatismus strammer Parteigänger, Aktivisten und Radikaler entlarvt. In den 1970er Jahren wurden

As with any encounter with the unknown or unfamiliar, new music promises to broaden horizons. Unlike highly rule-based music that reproduces familiar stylistic features, new music develops its own categories and cannot be experienced through familiar standards; rather, it challenges long-established standards of perception, thought and judgement. Individual sound and form structures encourage us to question, and potentially alter, our perception of ourselves and the world. In this way, perhaps new music offers us a much better chance of creatively rethinking, or even solving, the many pressing problems and issues of our time, than music that simply adopts general, cross-cutting themes familiar from politics and the media. The German Basic Law guarantees that »art and science, research and teaching shall be free« and adds that this freedom »does not release anyone from loyalty to the constitution«. That actually says everything that needs to be said. Nevertheless, the future federal government emphasises in its coalition agreement that »no state guidelines on content may apply to art«, while simultaneously stipulating that projects pursuing anti-Semitic, racist, or other inhumane goals should not be funded. But who should decide whether depictions of racism criticise or propagate it in cases of doubt? Bluntly put, do we need a »thought police«? Would it not be better to settle this dispute through public discourse about such depictions? Should we not be grateful when art sparks social debate?

Consensus or dissent?

Artists and musicians want to participate in socio-political debates and public discourse. Like everyone else, they vie for attention and interpretive authority. They want to be strong and influential; they want to have a say and be heard. This is understandable. However, the strength and power of art lies precisely in its powerlessness in the face of current wars, crises and catastrophes. Art is helpless, speechless, defenceless, vulnerable, contradictory, complex, ambiguous,

Che Guevara, Fidel Castro und Salvador Allende verehrt und linksgesinnte Musikschaaffende bekannten sich zu Antiimperialismus, Sozialismus, Weltrevolution. Sie wollten ihre Arbeit damit als wichtig und zielgerichtet legitimieren. Zwei Generationen später vertritt man Nachhaltigkeit, Gendergerechtigkeit, Inklusion, Postkolonialismus ... Doch wie damals sind derlei Setzungen auch heute zuweilen bloß Ersatzhandlungen von Musikschaaffenden, die den Glauben an die besondere Wirkungskraft von Kunst verloren haben – oder nie hatten – und diese Leere mit Themen zu stopfen versuchen.

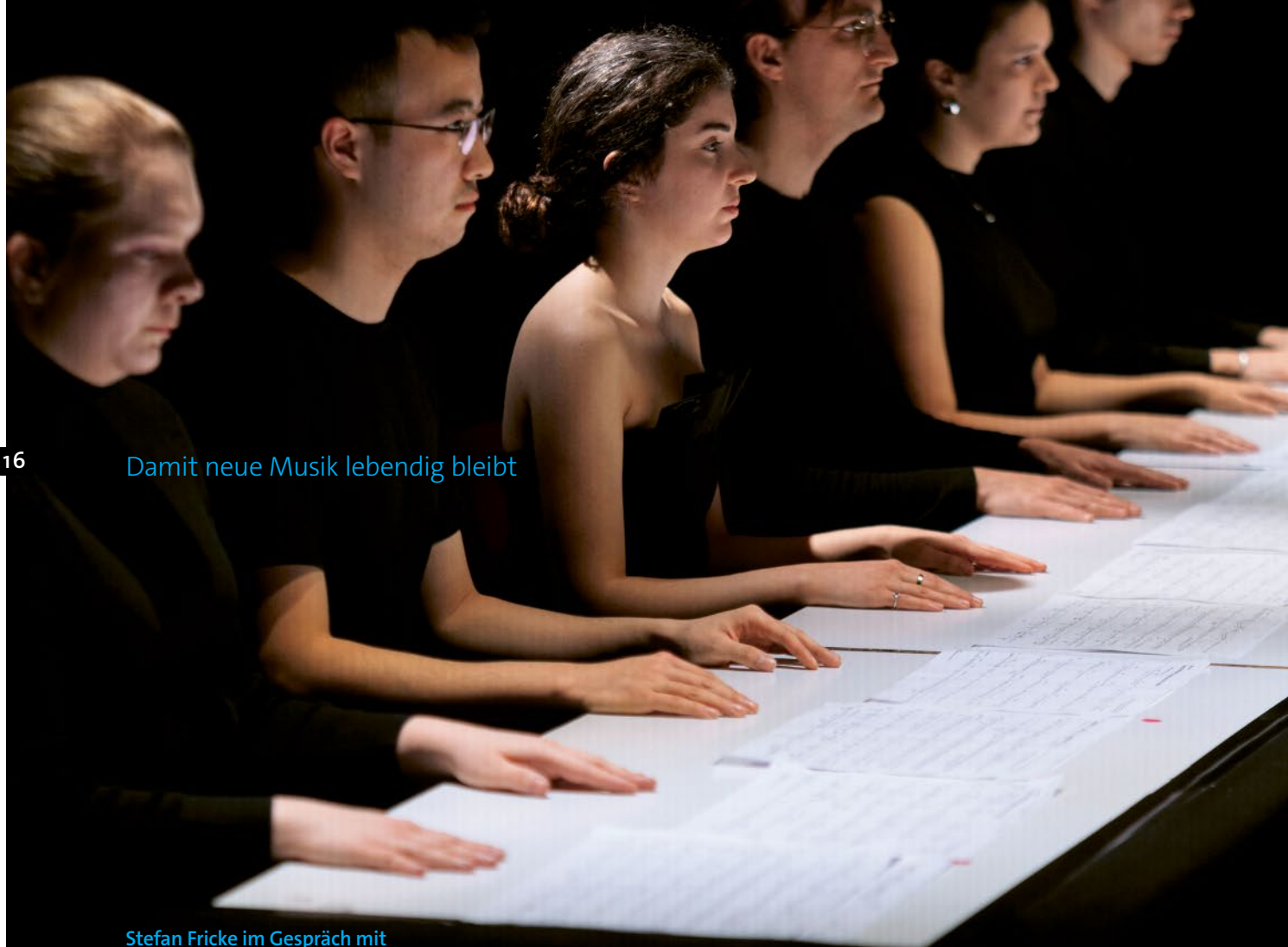
Kunst soll für das Richtige eintreten, ja freilich! Doch was ist das Richtige für wen, wann, wo, zu welchem Zweck und mit welchen Mitteln? Indem Komponierende annehmen, Kunst habe die Funktion, sich für verschiedene Dinge einzusetzen, verhalten sie sich nicht automatisch kritisch und subversiv, sondern eher konform und affirmativ, weil sie sich konsensuell an Partialinteressen und Mehrheitsmeinungen orientieren, deren Erwartungshaltungen sie bedienen. Statt widerständig, aufrüttelnd, erhellend zu sein, verkümmert manche engagierte Musik zur Modeerscheinung, die über tagesaktuelle Themen hinaus keinerlei Bedeutung entfaltet. Wie zu allen Zeiten müssen sich Kunst- und Musikschaaffende zwischen Freiheit und Funktionalisierung von Kunst entscheiden. Lange bevor sie Partituren schreiben oder Performances konzipieren, hat deshalb für sie mit der Selbstverortung in diesem Spannungsverhältnis ihre künstlerische Arbeit begonnen: Aktivismus und/oder Autonomie?

unclear, confused, desolate, silent, shrill, sad, fantastic, absurd, irritating, and disturbing. Rather than pieces with a socio-political agenda, perhaps what is needed is wild, ideologically untethered music that exposes the fanaticism of staunch party members, activists and radicals. In the 1970s, Che Guevara, Fidel Castro and Salvador Allende were revered, and left-wing musicians professed their commitment to anti-imperialism, socialism and world revolution. They wanted to legitimise their work as important and purposeful. Two generations later, the focus is on sustainability, gender equality, inclusion and post-colonialism ... However, as was the case back then, these positions are sometimes merely substitute actions by musicians who have lost their belief in the special power of art – or never had it in the first place – and are trying to fill this void with themes.

Of course, art should stand up for what is right! But what is »right« – for whom, when, where, for what purpose and by what means? Assuming that art's function is to advocate for various causes does not automatically make composers behave in a critical and subversive manner. Rather, they behave in a conformist and affirmative way because they orient themselves consensually towards partial interests and majority opinions, whose expectations they serve. Rather than being resistant, provocative and enlightening, some socially committed music withers away into a passing fad that has no significance beyond current issues. As always, artists and musicians must choose between freedom and the functionalisation of art. Long before writing scores or planning performances, they must position themselves within this tension: activism and/or autonomy?

KONSSENS DISSENS?

WEITERGABE UND TEILHABE:



Damit neue Musik lebendig bleibt

Stefan Fricke im Gespräch mit
Paul Cannon und Dietmar Wiesner

Die Internationale Ensemble Modern Akademie e.V. (IEMA) wurde 2003 gegründet, um die vielfältigen aktuellen Strömungen der Musik und einen offenen, kreativen Umgang mit künstlerischen Prozessen zu vermitteln. Sie bietet verschiedene Programme wie Education-Projekte, Meisterkurse für Instrumentalist*innen und Formate für Komponierende. Zentral und in seiner Konzeption einmalig ist der Masterstudiengang für zeitgenössische Musik, der seit 2006 in Kooperation mit der Hochschule für Musik

und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK) durchgeführt wird. Bereits 2003 auf Initiative der Kunststiftung NRW als einjähriges Stipendienprogramm initiiert, wird bis heute jeder Studienplatz mit einem Stipendium, aktuell durch Mittel der Kunststiftung NRW, GVL – Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten, Crespo Foundation und KfW Stiftung ausgestattet. Stefan Fricke sprach für diese Magazinausgabe mit Flötist Dietmar Wiesner und Kontrabassist Paul Cannon über den Studiengang.

IEMA-Ensemble 2024/25

Paul Cannon



PASSING THE BATON AND PARTICIPATING:

Keeping New Music Alive

Stefan Fricke in conversation with
Paul Cannon and Dietmar Wiesner

The International Ensemble Modern Academy (IEMA) was founded in 2003 to educate a younger generation about the plethora of movements in current music and an open, creative approach to artistic processes. It offers various programmes, including education projects, master courses for instrumentalists and formats for composers. One central element is the master's degree in contemporary music, a course with a unique concept offered since 2006 in cooperation with the Frankfurt Academy of Music and Performing Arts (HfMDK). Launched in 2003 as a one-year fellowship programme at the initiative of the Kunststiftung NRW, to this day every fellow receives a scholarship, currently financed by grants from the Kunststiftung NRW, GVL – Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten, the Crespo Foundation and the KfW Stiftung. For this edition of our magazine, Stefan Fricke talked to flutist Dietmar Wiesner and double bassist Paul Cannon about the degree course.

STEFAN FRICKE: Dietmar, mit welchem Stück hast du dein Studium beendet?

DIETMAR WIESNER: Ich habe für mein Examen an der Detmolder Musikhochschule mehrere Stücke gespielt, etwa von André Jolivet und Jean Françaix. Aber ein wirklich modernes Stück war nicht darunter.

SF: Paul, und du?

PAUL CANNON: Ich habe an der Rice University in Houston, Texas, studiert – mit einem anderen System als in Deutschland, ohne Abschluss-examen. Ich studierte nicht explizit zeitgenössische Musik, aber ich habe mir einige moderne Stücke erarbeitet. Das erste war ›Valentine‹ von Jacob Druckman am Ende meines Bachelors, und das war vielleicht der Impuls für meine Erkundungen in der zeitgenössischen Musik.

SF: Wie wichtig ist ein Masterstudiengang Zeitgenössische Musik heute?

PC: Er ist wichtig für einen bestimmten Typus von Musiker*innen, die mehr möchten als das, was eine Hochschule bieten kann. Sie brauchen praktische Erfahrungen in einem intensiven Umfeld, das sich ganz auf die Musik des 20./21. Jahrhunderts konzentriert. An den meisten Hochschulen gibt es dafür kaum Gelegenheiten. Bei uns ist ein Ort, an dem man dies auf einem sehr hohen Niveau tun kann.

DW: Wobei es durchaus an einigen Hochschulen mittlerweile Standard ist, dass solche Stücke wie das Flötensolo ›Cassandra's Dream Song‹ von Brian Ferneyhough unterrichtet werden. Was es aber bisher kaum gibt, ist die Disziplin ›Kultur des Ensemble-spiels‹. So gesehen ist unser Masterstudiengang ein Highlight in der Hochschullandschaft; die Art, Dauer und Intensität unseres einjährigen Studiengangs sind schon sehr außergewöhnlich.

STEFAN FRICKE: Dietmar, which was your exam piece when you completed your studies?

DIETMAR WIESNER: I played several pieces for my exams at the Detmold Music Academy, for example by André Jolivet and Jean Françaix. A truly modern piece, however, was not on the programme.

SF: Paul, how about you?

PAUL CANNON: I studied at Rice University in Houston, Texas – with a different system than in Germany; we didn't finish with an exam. I didn't explicitly study contemporary music in school, but I did study several modern pieces. The first one was ›Valentine‹ by Jacob Druckman at the end of my bachelor's studies, so maybe that was the beginning of my contemporary music explorations.

SF: How important is a master's degree course in contemporary music today?

PC: It's important for a certain type of musician who needs more than what a conservatory or academy can offer. They need practical experience in an intense setting, quite focused on music of the 20th/21st century. There are very few opportunities to do that at most conservatories. This is one place where you can do that at a very high level.

DW: That said, one has to note that there are music academies where pieces such as the flute solo ›Cassandra's Dream Song‹ by Brian Ferneyhough are taught today. The one thing that is still mostly lacking, however, is teaching ›the culture of ensemble playing‹. In this light, our master's degree course is a beacon in the landscape of music academies; the manner, duration and intensity of our one-year course are all quite extraordinary.



Dietmar Wiesner

SF: Seit 2006 wird der Masterstudiengang in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt durchgeführt, sodass die Stipendiat*innen auch ein akademisches Abschlusszeugnis erhalten.

DW: Einen Master, aber nicht für Solospiel, sondern für Ensemblespiel.

SF: Wie sieht der Unterricht aus? Sicher geht es um die verschiedensten Facetten neuer Musik, mit all den Anforderungen an die Interpret*innen, was ja längst weit mehr ist als »bloß« die halbschweren neuen Spieltechniken zu beherrschen, sondern auch Sprechen, Schauspielen, Tanzen.

PC: Ich würde sagen: Learning by Doing. Manchmal nenne ich den Studiengang die »Erfahrungsfabrik«. Man wird mit einer sehr großen Menge an Musik, sehr unterschiedlichen Stilen und sehr disparaten Herausforderungen konfrontiert, was auch unsere Arbeit im Ensemble widerspiegelt. So erleben die Studierenden ein Jahr Ensemble Modern-Arbeit und nähern sich unserem Tempo an. Innerhalb eines Jahres lernen sie als IEMA-Ensemble etwa 80 anspruchsvolle Stücke kennen, die sie teils auch auf internationalen Festivals präsentieren. Und wir als Ensemble Modern sind hier, um ihnen die besten Methoden für den Umgang mit verschiedenen Situationen zu zeigen.

DW: Das IEMA-Ensemble spielt ja nicht nur in Frankfurt, sondern beispielsweise auch bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik, dem Lucerne Festival oder dank der Ulysses Platform beim Gaudeamus Festival in Utrecht und Impuls in Graz. Die dortige Präsenz ist sehr gut fürs Netzwerken, was bei uns auch geübt wird. Ergänzend möchte ich noch sagen: Alle Stipendiat*innen können bei jedem Ensemble Modern-Mitglied individuellen Unterricht haben: Flöte bei Posaune oder Schlagzeug, Cello bei Klavier usw.

PC: Wir ermutigen sie geradezu, bei möglichst vielen Mitgliedern des Ensembles Unterricht zu nehmen, um sehr viele Sichtweisen kennenzulernen.

SF: Since 2006, the master's degree course has been offered in cooperation with the Frankfurt Academy of Music and Performing Arts, so that the fellows also receive an academic certification.

DW: It's a master's degree, but not in solo performance; it's in ensemble performance.

SF: What is the teaching like? Surely, the focus is on the various facets of new music, with all its demands on the performers, which has long meant more than »only« mastering break-neck new playing techniques, but also speaking, acting, dancing.

PC: I would say it's learning by doing. Sometimes I call the course the »experience factory«. One is confronted with a very large mass of music, very different styles and very different challenges, which is actually quite reflective of our lives in the Ensemble itself. So the students experience one year working up to the pace that Ensemble Modern works. Within one year, as the IEMA-Ensemble, they will encounter approximately 80 challenging pieces, some of which they perform at international festivals. As Ensemble Modern, we are here to show them the best methods for dealing with various situations.

DW: The IEMA-Ensemble not only plays in Frankfurt, but also at the Wittener Days of New Chamber Music, the Lucerne Festival or, thanks to the Ulysses Platform, at the Gaudeamus Festival in Utrecht and at Impuls in Graz. Having a presence there is excellent for networking, which is another skill we foster. I also want to point out that all fellows can have individual lessons with any Ensemble Modern member: flutists can study with trombonists or percussionists, cellists can study with pianists, etc.

PC: We encourage them to take lessons with as many members of the Ensemble as possible, so that they encounter many different perspectives.

SF: How do I imagine ensemble coaching? Is there always someone leading the group, or do they do that amongst themselves?

DW: Both. We pass on the idea that inspired Ensemble Modern, which is grassroots democracy. They should learn to deal with one another, to

SF: Wie stelle ich mir den Ensemble-Unterricht vor? Ist immer jemand dabei, der die Gruppe anleitet oder machen sie das unter sich?

DW: Beides. Wir geben unsere basisdemokratische Ensemble Modern-Idee weiter. Sie sollen lernen, untereinander klarzukommen, sich zu einigen und ihre Vorstellungen auszutarieren. Viele Proben werden aber auch gecoacht, möglichst von unterschiedlichen Ensemble Modern-Mitgliedern. Tatsächlich berücksichtigen wir immer auch Stücke, die sich außerhalb des Gewohnten bewegen, so dass auch Formen der Improvisation oder der Choreografie geübt werden, wo man vielleicht ganz andere Talente bei sich selbst entdeckt oder entdecken muss.

SF: Eine der Besonderheiten des IEMA-Masterstudiengangs ist die Position der Klangregie, die natürlich auch in den Bereich der Interpretation gehört, aber kaum irgendwo gelehrt wird.

DW: Das ist wirklich ein Novum in der Musiklandschaft.

PC: Die Klangregie-Studierenden haben innerhalb des Ensembles eine wichtige Funktion. Sie machen die gleiche künstlerische Arbeit wie alle anderen der Gruppe, aber sie machen auch eine Menge organisatorischer Dinge, die die Musiker*innen nicht sehen – wie beispielsweise den Technikaufbau.

SF: Mit jeder Elektronik, ob Audio und/oder Video, wächst der Aufwand.

DW: Ja. Und das diesbezügliche Repertoire wächst stetig.

SF: Die zweite Besonderheit des Masterstudiengangs ist, dass immer ein*e Komponist*in Teil der Gruppe ist, manchmal sogar zwei.

DW: Es ist extrem wichtig, dass die Komponierenden über ein ganzes Jahr mit im IEMA-Ensemble sind, damit sie die Musik auch mal von der anderen Seite aus erleben. Nicht immer aus der Perspektive des Schreibens, sondern auch aus der des Mitmachens. Wir versuchen, sie gerade bei den freieren Stücken auch zu integrieren.

reach agreements and balance their ideas. Many rehearsals, however, are also coached, by as many different Ensemble Modern members as possible. In fact, we always include pieces that are outside the familiar canon, practicing forms of improvisation and choreography which might lead – or force – people to discover quite different talents in themselves.

SF: One of the special features of the IEMA master's degree course is the position of sound director, which is a fixture in interpretation and performance, but is a skill hardly taught anywhere.

DW: That is truly a novelty in the musical landscape.

PC: The sound directing students have an important position within an ensemble. They do the same artistic work as anyone else in the group, but they also do a lot of preparation which is invisible to the musicians – for example the technical setup.

SF: Any kind of electronics, whether audio or video, increases the effort and work required.

DW: Yes. And the repertoire requiring electronics is continuously growing.

SF: The second unique feature of the master's degree course is that a composer is always part of the group, sometimes even two.

DW: It's extremely important that the composers spend a whole year as members of the IEMA-Ensemble, so that they experience music from the other perspective. Not only from the perspective of writing it, but also of collaborating. We try to integrate them, especially in the pieces that are more loosely structured than others.

SF: What do the performers gain from the presence of the composers?

DW: In this exchange, they experience how composers think about music and perceive music. Often, they have very different motivations than the players.

PC: Incidentally, each composer writes two pieces for the IEMA-Ensemble during the year of the course. Of course it is very useful to see from the inside how an ensemble works.

DW: The composers can do as many try-outs as they like with individual colleagues. They can work with two, three or four people. They also have

SF: Was haben die Interpret*innen von der Anwesenheit der Komponierenden?

DW: Sie erleben im Austausch, wie Komponierende über Musik nachdenken und Musik wahrnehmen. Das ist bei ihnen ja oft ganz anders motiviert als bei den Spieler*innen.

PC: Übrigens schreibt jede*r Komponist*in innerhalb des Studienjahres zwei Stücke für das IEMA-Ensemble. Und dafür ist es natürlich sehr sinnvoll, die Arbeit eines Ensembles von innen heraus zu kennen.

DW: Die Komponierenden können so viele Tryouts mit den einzelnen Kolleg*innen machen, wie sie wollen. Sie können zu zweit, dritt oder viert miteinander arbeiten. Auch bekommen sie wenigstens eine, manchmal auch zwei große Ensembleproben für ein Tryout, um Dinge in der Gruppe auszuprobieren, was an den Hochschulen meistens leider nicht möglich ist.

SF: Musikvermittlung ist auch ein Modul des Studiengangs?

DW: Education machen die Stipendiat*innen auch und gehen in die Schulen; pro Jahr machen sie mindestens ein Projekt. Paul war daran maßgeblich beteiligt, dieses Modul gemeinsam mit der Hochschule zu entwickeln.

PC: Education ist ein wichtiger Aspekt im Masterstudiengang. Die Studierenden werden auch in allgemeineren Präsentationsmethoden geschult, etwa wie man ein Stück mündlich vorstellt. In unseren Werkstattkonzerten müssen alle Spieler*innen wenigstens einmal so sympathisch wie kenntnisreich vor dem Publikum über ihre Stücke sprechen.

DW: Kürzlich hatten wir in der Akademie Besuch von Schüler*innen. Einer unserer derzeitigen IEMA-Dirigenten hat das Stück »...fließend...« von Georg Friedrich Haas mit dem IEMA-Ensemble geprobt, das davon handelt, dass ein Accelerando immer wieder neu aufgebaut wird. Er hat das den Schüler*innen so gut erklärt, dass sie sich getraut haben, das auch selbst mal zu dirigieren. Das war für alle eine sehr schöne Erfahrung.

at least one, sometimes two large ensemble rehearsals as a try-out, where they can experiment with things in a group – something most music academies cannot offer, unfortunately.

SF: Music education is also a course module?

DW: The fellows also have their education projects, going into schools; every year, they do at least one project. Paul was very closely involved in developing this module together with the Frankfurt Academy of Music. **PC:** Education is a big part of the master's degree course. The students are also given training in more general presentation methods, how to present a piece by talking, for example. In our Workshop Concerts, each player has to come to the front of the room and talk nicely to the audience about the piece they're about to play, at least once.

DW: We recently had a visit from students at the Academy. One of our current IEMA conductors was rehearsing the piece ›...fließend...‹ by Georg Friedrich Haas with the IEMA-Ensemble, which is about building up an accelerating over and over. He explained it so well to the students that they found the courage to conduct it themselves. That was a really good experience for all involved.

SF: Do you know the paths the graduates of the IEMA master's degree course have taken – by now, there are over 300 of them?

PC: They work in very different areas. Some of them went into orchestras or became professors; others landed in other ensembles, for example in Klangforum Wien, Ensemble Recherche or Ensemble hand werk.

DW: ... or they founded their own ensembles, for example MAM.manufaktur für aktuelle Musik, Broken Frames Syndicate, Fabrik Quartet and Trio Catch, which was the first to be founded among the IEMA fellows and graduates.

SF: And which composers are among IEMA's alumni?

PC: For example Brigitta Muntendorf, Vito Žuraj, Dave Fennessy, Elnaz Seyedi, Martin Grütter, Diego Ramos Rodríguez, Vassos Nicolaou,

SF: Wisst ihr, welche Wege die mittlerweile gut 300 Absolvent*innen des IEMA-Masterstudiengangs eingeschlagen haben?

PC: Sie sind in ganz verschiedenen Bereichen tätig. Manche haben feste Stellen in einem Orchester, einige wurden Professor*innen, andere spielen in anderen Ensembles für zeitgenössische Musik, etwa im Klangforum Wien, im Ensemble Recherche oder im Ensemble hand werk.

DW: ... oder haben eigene Ensembles gegründet, zum Beispiel MAM.manufaktur für aktuelle Musik, Broken Frames Syndicate, Fabrik Quartet und Trio Catch, das sich als erste Formation aus dem Stipendiat*innenkreis gebildet hat.

SF: Und welche Komponist*innen gehören zu den Alumni der IEMA?

PC: Zum Beispiel Brigitta Muntendorf, Vito Žuraj, Dave Fennessy, Elnaz Seyedi, Martin Grütter, Diego Ramos Rodríguez, Vassos Nicolaou, Ying Wang, Marko Nikodijević. Die Mehrheit der Alumni ist freiberuflich tätig. Sehr viel von dem, wofür diese Akademie ausbildet, ist für die Arbeit in der freien Szene gedacht. Ich glaube, dass es für die Stipendiat*innen eine Art Gütesiegel ist, die IEMA besucht zu haben.

SF: Dank der IEMA-Engagements sind, einige wurden eben genannt, etliche weitere Ensembles für neue Musik entstanden: Ist das keine Konkurrenz?

PC: Eigentlich nicht. Ich finde das sogar sehr positiv. Selbst wenn das Ensemble Modern jeden Tag ein anderes Konzert spielen würde, wäre das nicht genug. Wir brauchen mehr Ensembles, die diese Musik auf hohem Niveau präsentieren, damit sie lebendig bleibt. Es gibt so viele großartige Komponist*innen. Wir können gar nicht alle präsentieren. Wir können auch nicht überall auf einmal sein. Für mich ist das kein Wettbewerb, sondern tatsächlich eine Bereicherung.

Ying Wang, Marko Nikodijević. Most of the alumni are freelancers. Quite a lot of what this academy is training for is work in the freelancing scene. I think for the people who know about it, it's a stamp that this person knows what they are doing, because they were part of IEMA.

SF: Thanks to the activities of IEMA, several additional new music ensembles were founded, some of them were just mentioned earlier. Isn't that competition?

PC: Not really. Actually, I see it in a very positive sense. Even if Ensemble Modern would play a different concert every day of the year, it wouldn't be enough. We need more ensembles to present this music at a high level, for it to be alive. There are so many great composers. We don't have time to present them all. We can't be everywhere every day all at once. I don't see this as competition, on the contrary: it benefits all of us.

DW: I agree. Most ensembles founded from within the Academy have chosen very different programmatic approaches, taking avenues that are so different that we don't even overlap.

PC: We also invite the alumni to come and play with us from time to time.

SF: How have the students changed over the course of the years?

PC: I have been with Ensemble Modern since 2014, and I have noticed a big change in a certain mentality. Ten years ago, they were not asking so many questions about the realities of the business and the market. I think today they are much better informed and much more aware of what happens when the Academy is finished. They think more strategically today.

DW: They are also much more broadly informed; IEMA is not their only source. Another big difference is that many musicians are becoming more »complete«: they are aware of the totality of music, from classical to modern, because the market demands that. The people who come to us today are no longer necessarily specialists in contemporary music, or want to become such specialists. They want to spread their capabilities across an extremely broad foundation.



IEMA-Ensemble 2021/22

DW: Das empfinde ich auch so. Die meisten Ensembles, die sich aus der Akademie heraus gegründet haben, wählen ganz andere programmatische Ansätze und gehen so andere Wege, dass wir uns nicht in die Quere kommen.

PC: Wir laden die Alumni auch als Gastmusiker*innen ein.

SF: Wie haben sich im Laufe der Jahre die Studierenden verändert?

PC: Ich bin seit 2014 beim Ensemble Modern und konnte in den letzten Jahren schon eine große Veränderung bemerken. Anfangs stellten sie nicht so viele Fragen zur Realität des Marktes. Ich glaube, dass sie heute viel besser informiert sind und ihnen bewusster ist, was auf sie zukommt, wenn sie die Akademie abgeschlossen haben. Sie denken heute strategischer.

DW: Sie informieren sich auch viel breiter, die IEMA ist nicht die einzige Quelle. Ein weiterer großer Unterschied ist, dass viele der Musiker*innen immer »kompletter« werden: Sie haben die Musik von Klassik bis Moderne komplett auf dem Schirm, weil das auch mehr vom Markt verlangt wird. Die Leute, die zu uns kommen, sind jetzt nicht mehr nur unbedingt Spezialist*innen für zeitgenössische Musik oder wollen das werden. Sie wollen sich mit ihrem ganzen Können einfach extrem breit aufstellen.

SF: Wohin könnte es mit diesem Masterstudiengang gehen?

DW: Der nächste Schritt könnte sein, dass nicht nur die IEMA, sondern das ganze Haus ein Ort der Vermittlung und der Ausbildung ist, dass das Haus noch mehr zu einer Begegnungsstätte wird – für Kurse, für Veranstaltungen jeglicher Art, im Zusammenspiel aller Institutionen, also Ensemble Modern, IEMA und Junge Deutsche Philharmonie.

SF: Geht es etwas konkreter?

DW: Nehmen wir beispielsweise die IEMA-Werkstattkonzerte. Ich fände es klasse, wenn sie nicht intern blieben, sondern daraus eine öffentliche Veranstaltung werden könnte. Ein weiterer Wunschgedanke ist, dass Probenbesuche von Schulklassen oder von Kindergärten viel selbstverständlicher werden, dass es einen regen Aus-

SF: Where might the development of this master's degree course be leading?

DW: The next step might be to make not only IEMA, but the entire house a place of education and training, that the house becomes much more of a place of encounter – for courses, for events of all kinds, involving all the institutions, Ensemble Modern, IEMA and Junge Deutsche Philharmonie.

SF: Could you describe that in somewhat more concrete terms?

DW: Let's take the IEMA Workshop Concerts, for example. I think it would be great if they didn't remain an internal event, but were open to the public. Another wish would be making the attendance of school classes or kindergarten groups at rehearsals much more common, and for a lively exchange between this house and other institutions. The other day we had a workshop where Winrich Hopp, the artistic director of Berlin's Musikfest and musica viva at the Bavarian Radio, made an excellent remark: as experts involved in this field, we have the privilege to hear scores by Pierre Boulez, for example, thousands of times, which is an incredibly intense experience. The audience ordinarily does not have this privilege; a piece whizzes by their ears once, and they have to deal with those one-time impressions. We have to give people more opportunities to delve into these worlds, to present music to them in very different forms: for example, in an informal rehearsal situation, where perhaps they can stand next to the conductor for a bit, maybe even conduct a very short excerpt themselves, etc. And then there is the format of the semi-concert, or the semi-conversation, something we have long been practicing in our ›Happy New Ears‹ concerts. Those are things we should expand and intensify.

PC: Well said.

SF: New music as participation.

DW: Yes, as a truly organic part of life. And in times when, for example, music lessons are increasingly being cut and curtailed, the only ones who can do something about this are organizations like ours.

tausch zwischen diesem Haus und anderen Institutionen gibt. Wir hatten neulich einen Workshop, bei dem Winrich Hopp, künstlerischer Leiter vom Berliner Musikfest und musica viva des Bayerischen Rundfunks, in seinem Impulsvortrag etwas sehr Schönes sagte: Wir als eingebundene Fachmenschen haben das Privileg, Partituren von z.B. Pierre Boulez Tausende Male zu hören und so unglaublich intensiv erfahren zu können. Das Publikum hat dieses Privileg normalerweise nicht; an ihr oder ihm rauscht ein Stück einmal vorbei und er oder sie muss sich irgendwie davon ein Bild machen. Wir müssen den Leuten mehr Chancen geben, in diese Welten einzutauchen, ihnen Musik in unterschiedlichsten Formaten präsentieren: etwa in einer lockeren Probensituation, wo sie vielleicht mal neben dem oder der Dirigentin stehen können, vielleicht sogar mal einen ganz kleinen Ausschnitt selbst dirigieren usw. Und dann gibt es das Format des Halbkonzerts oder des Halbgesprächs, wie wir sie ja schon seit langem in den ›Happy New Ears‹-Konzerten haben. Das müsste man ausarbeiten und noch intensivieren.

PC: Gut gesagt.

SF: Neue Musik auch als Teilhabe.

DW: Ja, als wirklich organischer Bestandteil des Lebens. Und in Zeiten, in denen zum Beispiel Musikunterricht zunehmend gekürzt wird, kann es in dieser Sache nur bei solchen Organisationen weitergehen wie der Unsrigen.

TERMINE

Alle Konzerte der IEMA wie u.a. beim Lucerne Festival, Gaudeamus Festival oder in Frankfurt am Main finden sich im Konzertkalender und auf der Website: www.iema-frankfurt.de

NEU BELEBTER KLANGKÖRPER // REJUVENATED SOUNDS

Works by Enno Poppe and Alex Paxton
in Essen and Amsterdam

Werke von Enno Poppe und Alex Paxton
in Essen und Amsterdam

Der Körper hat viele Bedürfnisse, doch manches, was er uns als existenziell vorgaukelt, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als Befriedigungsanspruch reiner Gewohnheiten. Es droht die Bequemlichkeit, und ein bequem gewordener Körper neigt wenig dazu, sein Potenzial auszuschöpfen. Das gilt auch für Klangkörper, die je nach Gestalt und Besetzung ganz eigene, individuelle Möglichkeiten mitbringen. Etwa die Big Band, deren historisch gewachsener, oft aber in Konventionen erstarrter Sound der Komponist Enno Poppe vor Augen oder besser vor Ohren hatte, als er 2021 an seinem großen, rund dreiviertelstündigen Ensemblewerk ›Körper‹ arbeitete. Die Auftragskomposition des Ensemble Modern und der Kölner Philharmonie wurde im Januar 2022 erfolgreich uraufgeführt und seitdem mehrfach gespielt. Ein Wiederhören des Stücks mit dem Ensemble Modern – unter Leitung des Komponisten – gibt es im Herbst: zunächst am 9. November 2025 im Rahmen des Festivals ›NOW!‹ in der Essener Philharmonie; vier Tage später, am 13. November 2025, in Amsterdams erster Adresse für neue Musik, dem Muziekgebouw aan't IJ.

Alex Paxton

The body has many needs, but some things which it pretends are existential are revealed upon closer examination as a physical demand to simply follow ingrained habit. Complacency threatens, and a complacent body has little incentive to fulfil its potential. This also applies to »resounding bodies« such as orchestras and ensembles, each with their own, individual possibilities, depending on form and constitution. One example is the big band, whose sound – historically developed, but often mired in convention – the composer Enno Poppe had before his inner eye, or rather ear, when he began working on his large-scale ensemble work ›Körper‹ [Body, or Bodies], lasting approximately 45 minutes. Commissioned by Ensemble Modern and Cologne's Philharmonie, the work was successfully premiered in January 2022 and has been performed several times since. The piece will be revisited by Ensemble Modern – under the composer's baton – in the fall: first on November 9, 2025 at the Philharmonie in Essen during the festival ›NOW!‹, then four days later, on November 13, 2025, at Amsterdam's leading new music venue, the Muziekgebouw aan't IJ.

von Stephan Schwarz-Peters
by Stephan Schwarz-Peters

Eine Klangwelt mit unvorstellbarem Potenzial aus ihrer »Festgefahrenheit« zu befreien: Auf einen forschenden Komponisten wie Enno Poppe, der Musik stets aus dem innersten Kern ihrer Idee entwickelt, gleichzeitig aber auch ihren Impulsen vertraut, muss das Idiom der Big Band wie die ultimative Herausforderung gewirkt haben. In ›Körper‹ unternimmt er den Versuch, die klangliche DNA des großen Jazz- und Unterhaltungsmusikensembles weiterzuentwickeln, anzupassen und mit ihrer Hilfe diesen faszinierenden Klangkörper neu zu programmieren. Bewusst setzt Poppe dabei auf die ihm vertrauten Möglichkeiten der Ensemble Modern-Mitglieder, deren spieltechnisches Know-how belebend wie eine Frischzellenkur auf die Funktionen des fast 100-jährigen Soundorganismus Big Band einwirkt und ihn fit macht für neue musikalische Aufgaben.

Konventionen aufzubrechen, ohne zu verleugnen, wo die Klänge herkommen, ist auch das Anliegen des Briten Alex Paxton. Seit der ersten Begegnung im Rahmen des Internationalen Kompositionsseminars 2020 ist er ein enger Partner des Ensemble Modern, der als Komponist und Posaunist an der Schnittstelle zwischen neuer Musik, Jazz und Pop häufig in ähnliche Bereiche vordringt, wie sie Enno Poppe in ›Körper‹ berührt. Nicht zuletzt in seinem neuen Werk ›Don't Leave Me Behind‹, in demselben Programm zu hören, verwandelt Paxton das Ensemble Modern in eine Art Big Band. Der assoziative Klangraum, den er in dem Auftragswerk von Wigmore Hall, Ensemble Modern und Philharmonie Essen dabei eröffnet, ist jedoch weiter gefasst als bei seinem deutschen Kollegen. Aus ihm strahlt nicht nur eine bestimmte, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher, hauptsächlich U-Musiken zurück, die auf sanfte und unaufdringliche Weise auf die Gesellschaft einwirken und von denen sich Paxton selbst gern inspirieren, verzaubern, überraschen und manchmal auch ärgern lässt.

Die im aktuellen Pop genutzten Möglichkeiten der Elektronik und des Sampelns finden ihren Widerhall auch in der Partitur von ›Don't Leave Me Behind‹. So kokettiert das Stück etwa ständig mit dem Geist der »singenden« Stimme, verwendet an vielen Stellen chorische oder glockenartige Vokalsamples in den Synthesizern, echten Livegesang des Ensembles sowie die gesampelten Stimmen des Komponisten und einer befreundeten Sängerin, die im finalen ›Titelsong‹ zu hören ist. Bei all dem aber möchte Paxton, worauf er ausdrücklich hinweist, die menschliche Individualität der Musizierenden in den Fokus rücken und ihr die Individualität des eigenen kompositorischen Handwerks an die Seite stellen. Als Musikschröpfer sieht er sich im wahrsten Sinne des Wortes als Weltenbauer, der Landschaften aus Melodien, Harmonien und Rhythmen entwirft. Uraufgeführt wurde ›Don't Leave Me Behind‹ bereits im Sommer 2025, in einem Konzert des Ensemble Modern in der Londoner Wigmore Hall, das mit Werken von Bertram Wee, Anna Meredith, Anthony Braxton und Tansy Davies ganz dem Kosmos Alex Paxton gewidmet war. Das gleiche Programm unter Leitung von Vimbayi Kaziboni wird am 4. November 2025 in der Alten Oper Frankfurt zu hören sein. Eine weitere Aufführung von ›Don't Leave Me Behind‹ findet in einem anderen Kontext am 24. September 2025 beim Warschauer Herbst statt.

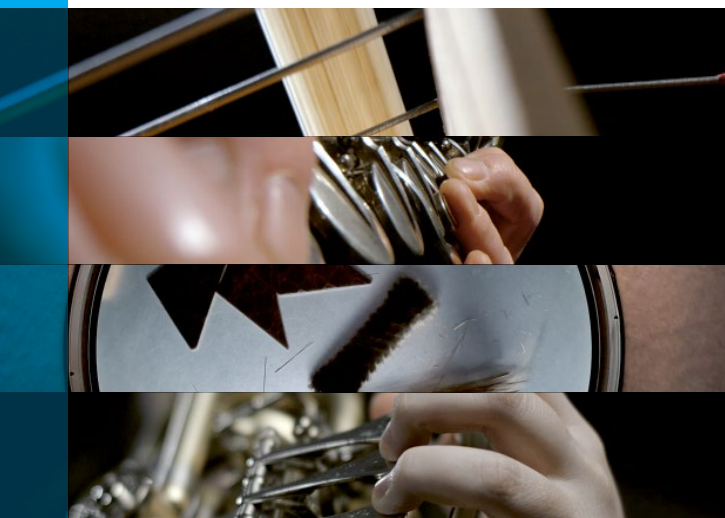
→ DETAILS: KONZERTKALENDER

To liberate a sound world with unimaginable potential from its »deadlock«: to a continuously seeking composer such as Enno Poppe, who invariably develops his music from the innermost core of its idea while also trusting its impulses, the big band idiom must have seemed like the ultimate challenge. In ›Körper‹, he attempts to develop the DNA of the large-scale jazz and entertainment music ensemble further, to adapt and employ it to reprogramme this fascinating »resounding body«. In doing so, Poppe consciously employs the abilities of the Ensemble Modern members with whom he is familiar. Their know-how regarding playing techniques has a rejuvenating effect on the functions of the sound organism of the big band, with its almost 100 years of history, equipping it for new musical challenges.

Breaking with conventions without denying where sounds originate is also part of the mission of the British composer Alex Paxton. Since their first encounter at the 2020 International Composition Seminar, he has become a close partner of Ensemble Modern, a composer and trombonist at the interface of new music, jazz and pop who often reaches into similar areas as Enno Poppe touches upon in ›Körper‹. Not least in his new work ›Don't Leave Me Behind‹, which will be performed on the same programme, Paxton transforms Ensemble Modern into a kind of big band. The associative sonic space he opens up in this work commissioned jointly by Wigmore Hall, Ensemble Modern and the Philharmonie Essen, however, is conceived more broadly than in the case of his German colleague. It is not just one specific form of music he reflects, but a great variety of different musical styles, most of them entertaining, which influence society in gentle and unobtrusive ways, and by which Paxton likes to be inspired, enchanted, surprised and occasionally also annoyed.

The possibilities of electronics and sampling used in current pop music are echoed in the score of ›Don't Leave Me Behind‹. Thus, the piece continuously flirts with the spirit of the »singing« voice, frequently using choral or bell-like vocal samples in the synthesizers, actual live singing by the ensemble as well as the sampled voices of the composer and a singer friend of his which can be heard in the final ›Titelsong‹. Throughout all this, however, Paxton points out explicitly that he wishes to focus on the human individuality of the performers, complementing it with the individuality of his own compositional methods. As a musical creator, he considers himself a builder of worlds in the truest sense of the meaning, sketching landscapes consisting of melodies, harmonies and rhythms. ›Don't Leave Me Behind‹ had its world premiere in the summer of 2025, during a concert by Ensemble Modern at London's Wigmore Hall dedicated to Alex Paxton's cosmos, with additional works by Bertram Wee, Anna Meredith, Anthony Braxton and Tansy Davies. The same programme will be conducted by Vimbayi Kaziboni on November 4, 2025 at the Alte Oper Frankfurt. Another performance of ›Don't Leave Me Behind‹ will take place in a different context on September 24, 2025 during the Warsaw Autumn Festival.

→ DETAILS: CONCERT CALENDAR



NEUE VIDEOPORTRÄTS DER ENSEMBLE MODERN- MITGLIEDER

NEW VIDEO PORTRAITS OF ENSEMBLE MODERN MEMBERS

Was passiert, wenn man der Musik ganz nah kommt? Wenn man nicht nur hört, sondern sieht, wie Klang entsteht – im Detail, im Moment? Das Ensemble Modern veröffentlicht seit 1. Juni 2025 eine außergewöhnliche Videoreihe, die seine Mitglieder porträtiert. In dieser präsentieren sie persönliche Solostücke, die von etwas erzählen, was den Musiker*innen am Herzen liegt. Im Zentrum steht die Begegnung – mit dem Klang, mit dem Instrument, mit der Persönlichkeit. Jedes Video ist ein intimes Porträt. Besonders hervorzuheben ist die filmische Umsetzung: Ein fünfköpfiges Team von ›D32 moving visual content‹ hat die Musiker*innen über mehrere Tage aufgenommen. Extreme Makroaufnahmen legen Bewegungen frei, die normalerweise im Hintergrund bleiben. Die Kamera fängt das Spiel der Klappen und Ventile ein, das Schwingen der Saiten, das Atmen. »Es war eine sehr intensive Zusammenarbeit. Das Vertrauen der Musikerinnen und Musiker war groß, es gab keinerlei Berührungsängste. Denn wir mussten ja sehr nah an die Instrumente ran mit unseren Kameras, um visuell das einzufangen, was wir uns vorgestellt haben«, erzählt Stefan Knauer von D32. Ensemble Modern-Pianist Ueli Wiget ergänzt: »Es sind **Werkbetrachtungen der ungewohnten Art**, indem man z. B. an einem Autograph ›entlangfliegt‹ oder die technische Klangerzeugung eines Blechblasinstruments oder Flügels sichtbar macht.« In ihrer Individualität bilden die Videos auch die Vielstimmigkeit des Ensembles ab. Und genauso vielfältig wie die Herkunft der Musiker*innen – aus acht unterschiedlichen Ländern – ist das Spektrum der gewählten Komponist*innen u. a. aus Frankreich, Großbritannien, Slowenien, Russland, den USA und Usbekistan. Die Videos werden fortlaufend auf unserer Website und unseren Social-Media-Kanälen veröffentlicht.

What happens when you experience music up close? When you not only hear but also see how sound is created – in detail, in the moment? Since 1 June 2025, Ensemble Modern has been publishing an extraordinary video series portraying its members. In these videos, they present personal solo pieces that tell of something the musicians hold dear. The focus is on the encounter – with the sound, with the instrument, with the individual. Each video is a close-up portrait. The filmic realisation is particularly noteworthy: a five-person team from ›D32 moving visual content‹ spent several days filming the musicians. Extreme macro shots reveal movements that would otherwise remain unseen. The camera captures the workings of the keys and valves, the vibration of the strings, the breathing. »It was a very intense collaborative process. The musicians placed a great deal of trust in us, there was no fear of contact. After all, we had to get very close to the instruments with our cameras in order to capture what we had in mind«, says Stefan Knauer from D32. Ensemble Modern pianist Ueli Wiget adds: »These are unusual ways of viewing works, such as ›flying along‹ an autograph manuscript or making the technical sound production of a brass instrument or grand piano visible.« The individuality of the videos also reflects the ensemble's polyphony. And just as diverse as the musicians' origins – from eight different countries – is the spectrum of composers selected, including from France, Great Britain, Slovenia, Russia, the USA and Uzbekistan. The videos will be published on an ongoing basis on our website and social media channels.

→ **YOUTUBE.COM/
@ENSEMBLE_MODERN**

von/by Ellen Freyberg

›KASSANDRA‹ VON MICHAEL JARRELL BEI DEN SALZBURGER FESTSPIELEN

›KASSANDRA‹ BY MICHAEL JARRELL AT THE SALZBURG FESTIVAL

Kassandra ist die Tochter des trojanischen Herrschers Priamos und seiner Frau Hekabe. Sie hat die Gabe einer Prophetin und kann Schicksale vorhersehen. Doch weil sie Apollons Liebe zurückweist, verhängt dieser einen Fluch über sie. Fortan wird niemand mehr ihren Prophezeiungen Glauben schenken. So geht Troja seinem Untergang entgegen, weil man ihre Warnungen vor den listigen Griechen in den Wind schlägt. Vielfach schon ist die Geschichte vom Untergang Trojas erzählt worden, doch nie zuvor aus einer so konsequent weiblichen Perspektive, wie es die ostdeutsche Schriftstellerin und Büchner-Preisträgerin Christa Wolf in ihrer 1983 erschienenen Erzählung ›Kassandra‹ getan hat. Kassandra ist hier eine scharfsinnige Beobachterin, eine Wahrheitssucherin, die noch im Angesicht ihres Todes die patriarchalen Machtstrukturen zu durchschauen vermag. Elf Jahre nach Erscheinen fällt dem Schweizer Komponisten Michael Jarrell die Erzählung Christa Wolfs in die Hände. Er ist fasziniert von der Intensität, in der das seelische Innenleben der Protagonistin ausgeleuchtet wird, und beschließt, daraus ein Monodrama für Sprecherin, Ensemble und Elektronik zu komponieren. In einer ungemein farbenreichen Klangsprache lässt er die Ereignisse um Troja aus der Erinnerung Kassandras wiedererstehen, die im Angesicht ihres Todes das System autoritärer Macht, das den Krieg herbeiführte, durchschaut. Ein erschütterndes und wachüttelndes Stück, das angesichts der Kriege um uns aktueller ist denn je. Am 23. Juli 2025 wird das Ensemble Modern das Werk bei den Salzburger Festspielen aufführen – unter Leitung von Bas Wiegers und mit der vielfach ausgezeichneten Schauspielerin Dagmar Manzel als Sprecherin. Bei den Salzburger Festspielen war das Ensemble Modern zuletzt 2015 mit Kurt Weills ›Die Dreigroschenoper‹ zu Gast.

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**



Dagmar Manzel

Cassandra is the daughter of the Trojan ruler Priam and his wife Hecuba. She has the gift of prophecy and is able to foreshadow destinies. However, because she rejects Apollo's love, he casts a curse upon her. Henceforth, no one will have faith in her prophecies. As a result, Troy meets its downfall because her warnings about the cunning Greeks are ignored. The story of the fall of Troy has been recounted many times, but never before from such a resolutely female perspective as in the 1983 novella ›Kassandra‹ by East German author and Büchner Prize winner Christa Wolf. In this context, Cassandra is portrayed as a discerning observer, a proponent of truth who, even in the face of death, is able to see through patriarchal power structures. Eleven years after its publication, Swiss composer Michael Jarrell discovered Christa Wolf's story. Fascinated by the intensity with which the protagonist's inner life is illuminated, he resolved to compose a monodrama for narrator, ensemble and electronics. Utilising a remarkably vibrant musical idiom, he recreates the events surrounding Troy from the recollections of Cassandra, who, confronted with imminent death, sees through the system of authoritarian power that precipitated the war. This piece is both harrowing and thought-provoking, and its relevance is especially pronounced in light of the wars around us. On 23 July 2025, Ensemble Modern will perform the work at the Salzburg Festival, conducted by Bas Wiegers and with the award-winning actress Dagmar Manzel as narrator. Ensemble Modern was last seen at the Salzburg Festival in 2015, where they performed Kurt Weill's ›The Threepenny Opera‹.

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**

von/by Ellen Freyberg

ENSEMBLE MODERN ZU GAST IN TONGYEONG

ENSEMBLE MODERN
AS GUEST IN TONGYEONG



Tongyeong
Concert Hall

An der südlichen Küste Koreas, umgeben von einer malerischen Küstenlandschaft, liegt die Stadt Tongyeong. Seit 2015 ist sie ›UNESCO City of Music‹ und wartet das ganze Jahr über mit einer erstaunlichen Vielzahl von Musikveranstaltungen auf. Jedes Jahr im Frühling findet hier das Tongyeong International Music Festival (TIMF) statt, dessen künstlerische Leitung die Komponistin und Ligeti-Schülerin Unsuk Chin innehat. Es wurde 2002 in Erinnerung an den südkoreanischen Komponisten Isang Yun ins Leben gerufen und hat sich seitdem zu einem der **bedeutendsten Festivals für neue Musik in Asien** entwickelt. Seit vielen Jahren ist das Ensemble Modern ein gern gesehener Gast. Auch bei der im Herbst stattfindenden **TIMF Academy** wird das Ensemble Modern in diesem Jahr vertreten sein und eine Woche lang in verschiedenen Interpretationskursen seine jahrzehntelangen Erfahrungen in der Erarbeitung neuer Werke an junge Interpret*innen, Dirigent*innen und Komponist*innen weitergeben. Als Coaches mit dabei sind neben Unsuk Chin der britische Komponist Christian Mason sowie der Dirigent Roland Kluttig. In den beiden Abschlusskonzerten präsentieren die Musiker*innen des Ensemble Modern zusammen mit den Kolleg*innen aus Korea Werke koreanischer Komponist*innen, Kompositionen aus dem Composer Seminar 2025 der Lucerne Festival Academy sowie Stücke von Christian Mason. Die Vorfreude darauf ist groß.

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**

*The city of Tongyeong lies on the southern coast of Korea, surrounded by a picturesque coastal landscape. It has been designated a ›UNESCO City of Music‹ since 2015 and offers an astonishing array of musical events throughout the year. The Tongyeong International Music Festival (TIMF) is held here every spring, with the renowned composer and Ligeti student, Unsuk Chin, at the helm. Established in 2002 to commemorate the South Korean composer Isang Yun, the festival has since evolved into **one of the most significant new music festivals in Asia**. Ensemble Modern has been a welcome guest for many years. The Ensemble will also be represented at this year's **TIMF Academy** in autumn, where it will spend a week sharing its decades of experience in the development of new works with young performers, conductors and composers in various interpretation courses. Also participating as coaches will be Unsuk Chin, British composer Christian Mason and conductor Roland Kluttig. In the two final concerts, Ensemble Modern musicians will join their Korean colleagues to present works by Korean composers, compositions from the Lucerne Festival Academy's Composer Seminar 2025, and pieces by Christian Mason. We are certainly looking forward to it.*

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**

von/by Ellen Freyberg

VOLKER BERTELMANN AKA HAUSCHKA IM ›CHECKPOINT‹

VOLKER BERTELMANN AKA
HAUSCHKA IN ›CHECKPOINT‹



Volker Bertelmann

Er ist Pianist, erfolgreicher Komponist von Ensemble- und Filmmusik und in allem, was er tut, ein leidenschaftlicher Klangforscher: Volker Bertelmann aka Hauschka. In seinem Tonstudio in Düsseldorf steht ein Flügel, der mit unterschiedlichsten Utensilien präpariert ist. **Die Suche nach neuen Klängen**, die das gewisse Etwas haben, die im Hörenden etwas auslösen und eine Spannung erzeugen, beschäftigt ihn schon sein ganzes Musikerleben, seit er 2005 seine CD ›The Prepared Piano‹ herausbrachte. Auch in seinen Soundtracks, die er für mehrere Hollywoodfilme und Fernsehproduktionen komponiert hat, ist der experimentelle Geist eines Klangtüftlers immer wieder herauszuhören. So hat er für den Thriller ›Konklave‹ (2024) nach einem Instrument gesucht, das die besondere sakrale Atmosphäre im Vatikan einfängt. Fündig geworden ist er in Frankreich, wo noch das Cristal Baschet gespielt wird, ein Instrument, das aus unterschiedlich langen Glasröhrchen besteht und ähnlich ätherische Klänge erzeugt wie die Glasharmonika. 2023 wurde er für seine Musik zum Kriegsdrama ›Im Westen nichts Neues‹ mit dem Oscar ausgezeichnet. Am **14. Dezember 2025** wird er beim Ensemble Modern zu Gast und zusammen mit den Musiker*innen des Ensembles in der **Reihe ›Checkpoint‹** zu erleben sein, die seit nunmehr 10 Jahren einen Raum für genreübergreifendes Experimentieren bildet. »Ich freue mich sehr auf die Zusammenarbeit mit Hauschka«, sagt Paul Cannon, Kontrabassist im Ensemble Modern. »Er ist ein sehr bekannter ›Klangsammler‹ mit einer ganz eigenen Sprache und dazu ein wunderbarer Improvisator. Wir teilen unsere eigenen ›Klangsammlungen‹ und spielen zusammen: Ich kann mir keine bessere Art vorstellen, sich zu treffen und Musik zu machen.«

→ **DETAILS: KONZERTKALENDER**

*He is a pianist, a successful composer of ensemble and film music, and a passionate sound explorer in everything he does: Volker Bertelmann, aka Hauschka. His recording studio in Düsseldorf is equipped with a grand piano that has been prepared with a wide variety of utensils. **The pursuit of novel sounds** that have that certain something, that trigger a response in the listener and generate tension, has been a constant in his musical career since the release of his CD ›The Prepared Piano‹ in 2005. The experimental spirit of a sound tinkerer is also evident time and again in the soundtracks he has composed for several Hollywood films and television productions. For the 2024 thriller ›Conclave‹, for instance, he searched for an instrument that would capture the unique sacred atmosphere of the Vatican. He found what he was looking for in France, where the Cristal Baschet is still played. This instrument consists of glass tubes of different lengths that create ethereal sounds similar to those of the glass harmonica. In 2023, he was awarded an Oscar for his music for the war drama ›All Quiet on the Western Front‹. On **14 December 2025**, he will be a guest of Ensemble Modern, joining its musicians for a performance as part of the **›Checkpoint‹ series**, which is now in its tenth year of providing a space for cross-genre experimentation. »I am very much looking forward to working with Hauschka«, says Paul Cannon, double bassist with Ensemble Modern. »He is an extremely well-known ›sound collector‹ who has developed a unique language and is also a superb improviser. We share our own ›sound collections‹ and play together: I can't imagine a better way to meet and make music.«*

→ **DETAILS: CONCERT CALENDAR**



OPEN YOUNG EARS! – MUSIK ERLEBEN, WO SIE ENTSTEHT

OPEN YOUNG EARS! –
EXPERIENCE MUSIC
WHERE IT IS CREATED

Die Musikvermittlung ist seit jeher ein zentrales Anliegen des Ensemble Modern. Bereits in den 1980er Jahren initiierte das Ensemble regelmäßig Schulprojekte. Um dieses Engagement auszubauen, gründete es 2003 die Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA), mit dem Ziel, die Nachwuchsförderung strukturell und nachhaltig zu stärken. Seit über 15 Jahren führt das Ensemble Modern kontinuierlich Projekte an Frankfurter Schulen durch. Im Masterstudiengang ›Internationale Ensemble Modern Akademie – Contemporary Music Performance‹ gibt das Ensemble Modern seine Erfahrungen seit 2019 zudem gezielt an die nächste Generation weiter. Die Studierenden erhalten eine systematische Ausbildung im Bereich der kulturellen Bildung und führen selbst jährlich Vermittlungsprojekte an Schulen im Rhein-Main-Gebiet durch. Ein neuer Baustein dieser Vermittlungsarbeit ist das Format ›Open Young Ears!‹, das Schüler*innen **direkt an den Ort des musikalischen Geschehens** holt: ins Haus der Deutschen Ensemble Akademie (DEA). Bevorzugt Klassen der Jahrgangsstufen 9 bis 13 erhalten dort in Probenbesuchen die Möglichkeit, zeitgenössische Musik im Entstehungsprozess zu erleben. Sie begegnen Musiker*innen des Ensembles, der IEMA und auch der im Haus mit ansässigen Jungen Deutschen Philharmonie sowie Komponist*innen und Dirigent*innen und erhalten so wertvolle Einblicke in aktuelle Werke und kompositorische Ideen. Für Schüler*innen mit instrumentaler Vorbildung werden zudem Workshops angeboten, in denen sie gemeinsam mit Mitgliedern des Ensemble Modern eigene musikalische Ideen außerhalb des regulären Schulbetriebs entwickeln. Allen Education-Projekten ist eines gemeinsam: Sie wollen **junge Menschen für zeitgenössische Musik begeistern**, ihre Kreativität fördern und sie zum eigenen schöpferischen Tun anregen – jenseits gewohnter Hör- und Denkmuster.

*Music education has always been a major focus for Ensemble Modern. As early as the 1980s, the Ensemble began organising regular school projects. To build on this initiative, the International Ensemble Modern Academy (IEMA) was founded in 2003 with the aim of strengthening its support of young musicians in a structured and sustainable way. For more than 15 years, Ensemble Modern has carried out projects at schools in Frankfurt. Since 2019, the Ensemble has also been sharing its expertise with the next generation through the masters degree programme ›International Ensemble Modern Academy – Contemporary Music Performance‹. Students receive systematic instruction in cultural education and carry out their own educational projects at schools in the Rhine-Main area every year. A new component of this educational work is the format ›Open Young Ears!‹, which brings schoolchildren **right into the centre of the musical action**: the Haus der Deutschen Ensemble Akademie (DEA). Priority is given to classes from grades 9 to 13, who have the opportunity to experience contemporary music in the making during rehearsal visits. They meet musicians from the Ensemble, the IEMA and the Junge Deutsche Philharmonie, which is also based at the DEA, as well as composers and conductors, thus gaining valuable insights into current works and compositional ideas. For students with previous instrumental training, workshops are also offered in which they can develop their own musical ideas together with members of the Ensemble Modern outside of regular school hours. All education projects share a common objective: namely, to **inspire young people to engage with contemporary music**, encourage their creativity, and inspire them to become creative themselves – beyond their usual patterns of listening and thinking.*

→ **WWW.ENSEMBLE-MODERN.COM/
OPEN-YOUNG-EARS**

NEUES ALBUM: DANCING ON A VOLCANO – MUSIK ZWISCHEN 1920 UND 1933

NEW ALBUM: DANCING ON
A VOLCANO – MUSIC
BETWEEN 1920 AND 1933



Die enge Verbindung des Ensemble Modern zur Musik Kurt Weills und der Kurt Weill Foundation for Music hat zahlreiche Aufführungen und Einspielungen hervorgebracht, darunter maßstabsetzende Interpretationen von Werken wie ›Die Dreigroschenoper‹, ›Mahagonny Songspiel‹ oder ›Chansons des Quais‹ – allesamt unter Leitung von HK Gruber, Träger des ›Lifetime Distinguished Achievement Award‹ der Weill Foundation. 2024 ermöglichte die Foundation eine USA-Tournee, bei der das Ensemble u.a. in der Carnegie Hall in New York gastierte. Das Programm vereinte Werke von Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Arnold Schönberg und Kurt Weill – Komponisten, die nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 ins Exil mussten. Die Werke spiegeln die Spannungen zwischen künstlerischem Aufbruch und politischem Umbruch wider – eine Zeit kreativer Entfesselung, gesellschaftlicher Brüche und musikalischer Extreme. Das Album ›Dancing on a Volcano‹, das bei Ensemble Modern Medien erscheint, versammelt diese Werke in einer neuen Einspielung aus der Kölner Philharmonie, gemeinsam mit HK Gruber, der Mezzosopranistin Wallis Giunta und dem Vokalensemble amarcord. Hindemiths Kammermusik Nr. 1 (1922) ist ein Werk voller Ironie, parodistischer Energie und provokanter musikalischer Gesten; nicht umsonst galt er als »Bad Boy« der neuen Musik. Korngolds Suite aus der Bühnenmusik zu Shakespeares ›Viel Lärm um nichts‹ (1918–1920) fängt die Leichtigkeit der Wiener Bohème ein. Schönbergs ›Begleitmusik zu einer Lichtspielszene‹ (1930) wirkt wie ein Vorbote einer sich verdüsternden Welt der Zwischenkriegszeit. In Weills Ballett Chanté ›Die sieben Todsünden‹ (1933), in der Ensemblefassung für 15 Spieler von Christian Muthspiel und HK Gruber, verbinden sich musikalischer Witz und eine vielschichtige Gesellschaftskritik.

Ensemble Modern's close connection to the music of Kurt Weill and the Kurt Weill Foundation for Music has led to numerous performances and recordings, including landmark interpretations of works such as ›The Threepenny Opera‹, ›Mahagonny Songspiel‹ and ›Chansons des Quais‹ – all under the direction of HK Gruber, recipient of the Weill Foundation's ›Lifetime Distinguished Achievement Award‹. In 2024, the Foundation enabled the Ensemble to tour the USA, performing at Carnegie Hall in New York and other venues. The programme featured works by Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Arnold Schoenberg and Kurt Weill – composers who were forced into exile after the National Socialists came to power in 1933. These works reflect the tensions between artistic awakening and political upheaval – a time of creative liberation, social upheaval, and musical extremes. The album ›Dancing on a Volcano‹, released by Ensemble Modern Media, brings together these pieces in a new recording from the Cologne Philharmonie featuring HK Gruber, mezzo-soprano Wallis Giunta, and the vocal ensemble amarcord. Hindemith's Chamber Music No. 1 (1922) is full of irony and parodic energy, as well as provocative musical gestures. It is no coincidence that he was regarded as the »bad boy« of new music. Korngold's suite from the incidental music to Shakespeare's ›Much Ado About Nothing‹ (1918–1920) captures the lightness of the Viennese Bohème. Schoenberg's ›Accompaniment to a Film Scene‹ (1930) seems to foreshadow the darkening world of the interwar period. In the ensemble version for 15 players by Christian Muthspiel and HK Gruber of Weill's sung ballet ›The Seven Deadly Sins‹ (1933), musical wit intertwines with multi-layered social critique.

**Ab Herbst erhältlich unter
Available from autumn at
→ WWW.ENSEMBLE-MODERN.COM**

FÖRDERER

Wir danken allen Förderern und Partnern des Ensemble Modern und der Internationalen Ensemble Modern Akademie, ohne deren Unterstützung es nicht möglich wäre, die ambitionierten und außergewöhnlichen künstlerischen Ideen und Produktionen zu verwirklichen.

Ensemble Modern and the International Ensemble Modern Academy are supported by many partners and donors, without whose help it would be impossible for Ensemble Modern to carry its ambitious and extraordinary artistic ideas and productions to fruition.

Ensemble Modern
Öffentliche Förderer



Projektförderer



Internationale Ensemble Modern Akademie
Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



Patronats-
gesellschaft
Ensemble
Modern e.V.

Vorstand

Wolf Singer (Vorsitzender), Christina Weiss (stellvertretende Vorsitzende),
Thomas Dürbeck, Klaus Reichert

Patrone

Mark Andre, Nicole Kerstin Berganski und Andreas Krawczyk, Hans-Heinrich Bethge, Monika Cordero, Christiane Cuticchio, Karl-Heinz Debrus, Catarina Felixmüller, Yumi Fujisaki-Bunsen und Christian Bunsen, Hans-Joachim Gante, Kerstin Giuliani, Heiner Goebbels, Nikolaus Hensel, Traudl Herrhausen, Manfred Hess, Wilhelm Horn, Johannes Kalitzke, Helmut Lachenmann, Ursula Melchers, Ingo Metzmacher, Joachim Michael, Ingeborg Neumann, Hans-Joachim Otto, Cornelia-Katrin von Plottnitz, Katharina Raabe, Brigitte Reifschneider-Groß, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Katharina Trebitsch, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Ute Wittich und Bernhard Jäger, Marcus Antonius Wesselmann, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark sowie weitere Patrone, die nicht genannt werden möchten.

Unterstützen Sie das Ensemble Modern mit Ihrer Mitgliedschaft
in der Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.
www.ensemble-modern.com/patronatsgesellschaft

Freunde des Ensemble Modern e.V.



Freunde des
Ensemble
Modern
Frankfurt e.V.

Vorstand

Kristofer Bott (Vorsitzender), Georg F. Bolz, RT Happe, Linda Reisch,
Dr. Matthias Schulze-Böing

Werden auch Sie Mitglied der Freunde des Ensemble Modern e.V.
www.ensemble-modern.com/freunde

Netzwerk



PODCASTS, STREAMS, VIDEOS,
INTERVIEWS AUF UNSERER WEBSITE
UNTER:

ensemble-modern.com/de/medien/alle



ENSEMBLE MODERN

Mitglieder

Dietmar Wiesner Flöte
Christian Hommel Oboe
Jaan Bossier Klarinette
Johannes Schwarz Fagott
Thomas Mittler Horn
Sava Stoianov Trompete
Uwe Dierksen Posaune
Hermann Kretzschmar Klavier
Ueli Wiget Klavier
David Haller Schlagzeug
Rainer Römer Schlagzeug
Jagdish Mistry Violine
Giorgos Panagiotidis Violine
Megumi Kasakawa Viola
Eva Böcker Violoncello
Paul Cannon Kontrabass
Norbert Ommer Klangregie

Team

Ensemble Modern GbR
Christian Fausch Künstlerisches Management
und Geschäftsführung
Kathrin Schulze Kaufmännisches Management
Marie-Luise Nimsgern Presse- und Öffentlichkeits-
arbeit / Marketing
Daniel Voigt Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /
Social Media
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach,
Anne Hagenkötter, Ina Meineke, Annika Schubert
Projektmanagement
Sylke Günther Reise-, Personal- und
Datenbankmanagement
Erik Hein, Sebastian Nier, Matthias Rumpf
Stagemanagement
Katharina Schmidt FSJ Kultur

Deutsche Ensemble Akademie e. V.
Christiane Fausch Geschäftsführung
Rieke Grundmann Teamassistentz /
Hausmanagement
Murat Hasdemir, Regina Hassenpflug
Buchhaltung

Internationale Ensemble Modern Akademie e. V.
Christiane Engelbrecht Geschäftsführung
Aaron Stephan Projektmanagement

Impressum *imprint*

Herausgeber editor:
Ensemble Modern GbR
Schwedlerstraße 2–4
D-60314 Frankfurt am Main
T: +49 (0) 69-943 430 20
info@ensemble-modern.com
www.ensemble-modern.com

**Künstlerisches Management und
Geschäftsführung:** Christian Fausch
Redaktion: Marie-Luise Nimsgern
Lektorat: Lisa Gabauer, Andrea Wicke
Gestaltung: Jäger & Jäger
Druck: Druckerei Zeidler, Mainz-Kastel

Textnachweise *text credits:*
Die Texte sind Originalbeiträge für diese Ausgabe.
Abdruck nur mit Genehmigung des Ensemble
Modern. Übersetzungen von Alexa Nieschlag und
Jennifer Smyth.

Bildnachweise *picture credits:*
Magazin *Magazine*
Ensemble Modern (Cover) © Katharina Dubno |
Christian Fausch (3) © Wonge Bergmann |
Helmut Lachenmann (4) © Astrid Ackermann |
IEMA-Ensemble 2016/17 mit Helmut Lachen-
mann (9) © IEMA | IEMA-Ensemble 2024/25
(16, 19) © wetzlingen photo / Daniel Wetzl |
Paul Cannon (16) © Wonge Bergmann | Dietmar
Wiesner (17) © Wonge Bergmann | IEMA-Ensemble
2021/22 (20/21) © Wonge Bergmann | Alex Paxton
(22) © Jess Rose | Filmstills (24) © Stefan Knauer |
Dagmar Manzel (25) © Janine Guldener | Ton-
gyeong Concert Hall (26) © Tongyeong Concert
Hall | Volker Bertelmann (27) © Hannes Caspar |
Open Young Ears! (28) © Wonge Bergmann
Konzertkalender *Concert Calendar*
IEMA-Ensemble 24/25 © Barbara Fahle |
Michael Jarrel © Maurice Weiss / Ostkreuz |
Silvain Cambreling © Marco Borrgreve | Lisa
Streich © Ricordi/Harald Hoffmann | Roland
Kluttig © Marco Borggreve | Hauch #2 © Wonge
Bergmann | Katarina Gryvul © Yana Ilo | Jennifer
Walshe © derVisagist.com | Steve Reich © Wonge
Bergmann | epoche_f © Andreas Greiner-Napp |
Anna Meredith © Gem Harris | Enno Poppe ©
Ricordi/Harald Hoffmann | Helmut Lachenmann
© 2015 Giovanni Dainotti | Unsuk Chin © Bonsook
Koo | Music for strings © Maarten Nauw

Änderungen vorbehalten,
Redaktionsschluss 01.06.2025.
Aktuelle Informationen unter
www.ensemble-modern.com

**Papier aus 100% Altpapier, FSC®-zertifiziert,
ausgezeichnet mit dem Blauen Engel und
EU Ecolabel.**

Auflage: 6500



 facebook.com/EnsembleModern
 instagram.com/ensemblemodern
 threads.net/@ensemblemodern
 youtube.com/@ensemble_modern

ensemble-modern.com



Ensemble
Modern
Frankfurt