

Entwicklungen in der Ensemblelandschaft

Tobias Rempe, FREO e.V.

IMPULS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→

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

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

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

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

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

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

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

