

#20/1

1 2 3 4 zig Jahre
Ensemble Modern
Jubiläumszyklus 2020

Dear Friends of Ensemble Modern,

I was in Athens in the summer of 2006, I had the last concert with my orchestra before I was to go on my summer break. At that point my brother called, very excited: «You are coming with me, we are going to the Island of Paxos! You have to meet these people from Ensemble Modern». (EM used to hold summer courses for young Greek musicians who wanted to get in touch with contemporary music)

I wasn't ready to give up my vacation plans, but my brother has a talent to awaken curiosity and enthusiasm in people. So I went to Paxos not really knowing what I was in for. It was then I realised that in the process of discovery in New Music, one can be truly innovative and creative, one can have musical thoughts and ideas without boundaries, having the chance to explore and experiment in conjunction with different fields of art. I went five times to the master class in Paxos, and each time was a unique experience. The hard work with the joy of exploring new music became a need for me.

Now as a member of the Ensemble, I recall all that and I understand the value of the education projects the ensemble does, not only training musicians playing contemporary music, but spreading the idea of free thinking and collaboration in a democratic framework.

Panagiotidis Giorgos

Inhalt *Index*

- 4 **HUMAN_MACHINE**
Mensch und Technologie beim Festival cresc... 2020
HUMAN_MACHINE
Mankind and Technology at the festival cresc... 2020
- 10 **Der Struwwelpeter**
Im Gespräch mit der Fliegenden Volksbühne und Mitgliedern des Ensemble Modern
Der Struwwelpeter, or Shock-Headed Peter
A Conversation with the Fliegende Volksbühne and members of Ensemble Modern
- 18 **Wohin geht's? – Ein Rückblick nach vorne**
Dem Ensemble Modern zum 40sten!
Whither? – Looking Back Ahead
To Ensemble Modern on its 40th anniversary!
- 24 **Ashley Fure: Together Games**
Ashley Fure: Together Games
- 28 **Ein großer Diener der Musik**
Zum Tod von Hans Zender
A Great Servant of Music
Mourning Hans Zender
- 30 **Weill am Rhein, am 21. September 2019**
Weill on the Rhine, September 21, 2019
- 34 **Kurz notiert**
Briefly Noted
- Konzertkalender & Poster**
Concert Calender & Poster

Liebe Freunde des Ensemble Modern,

ich war in Athen im Sommer 2006, am Abend meines letzten Orchesterkonzerts vor meinen Sommerferien. Da rief mich mein Bruder ganz aufgeregt an: »Du musst mitkommen, wir fahren auf die Insel Paxos! Du musst diese Leute vom Ensemble Modern kennenlernen.« (Damals gab das EM Sommerkurse für junge griechische Musiker, die sich für die Begegnung mit zeitgenössischer Musik interessierten.)

Ich hatte nicht vor, meine Ferienpläne aufzugeben, aber mein Bruder hat die Gabe, Neugier und Begeisterung zu erwecken. Also fuhr ich nach Paxos, ohne eigentlich zu wissen, warum. Dort wurde mir klar, dass man bei der Entdeckung neuer Musik wirklich innovativ und kreativ sein kann. Man kann grenzenlos musikalische Einfälle und Ideen haben und Gelegenheit bekommen, unterschiedliche Kunstformen zu erkunden und mit ihnen zu experimentieren. Fünf Mal fuhr ich nach Paxos zu den Meisterkursen, und jedes Mal war es ein einzigartiges Erlebnis. Die harte Arbeit und die Freude, neue Musik zu erkunden, wurden mir zum Bedürfnis.

Als Mitglied des Ensembles erinnere ich mich heute an all das, und ich verstehe den Wert der Education-Projekte, die das Ensemble durchführt, nicht nur für die Musikausbildung und die Aufführung zeitgenössischer Werke, sondern auch bei der Verbreitung der Vorstellung von Gedankenfreiheit und der Zusammenarbeit unter demokratischen Rahmenbedingungen.

Giorgos Panagiotidis

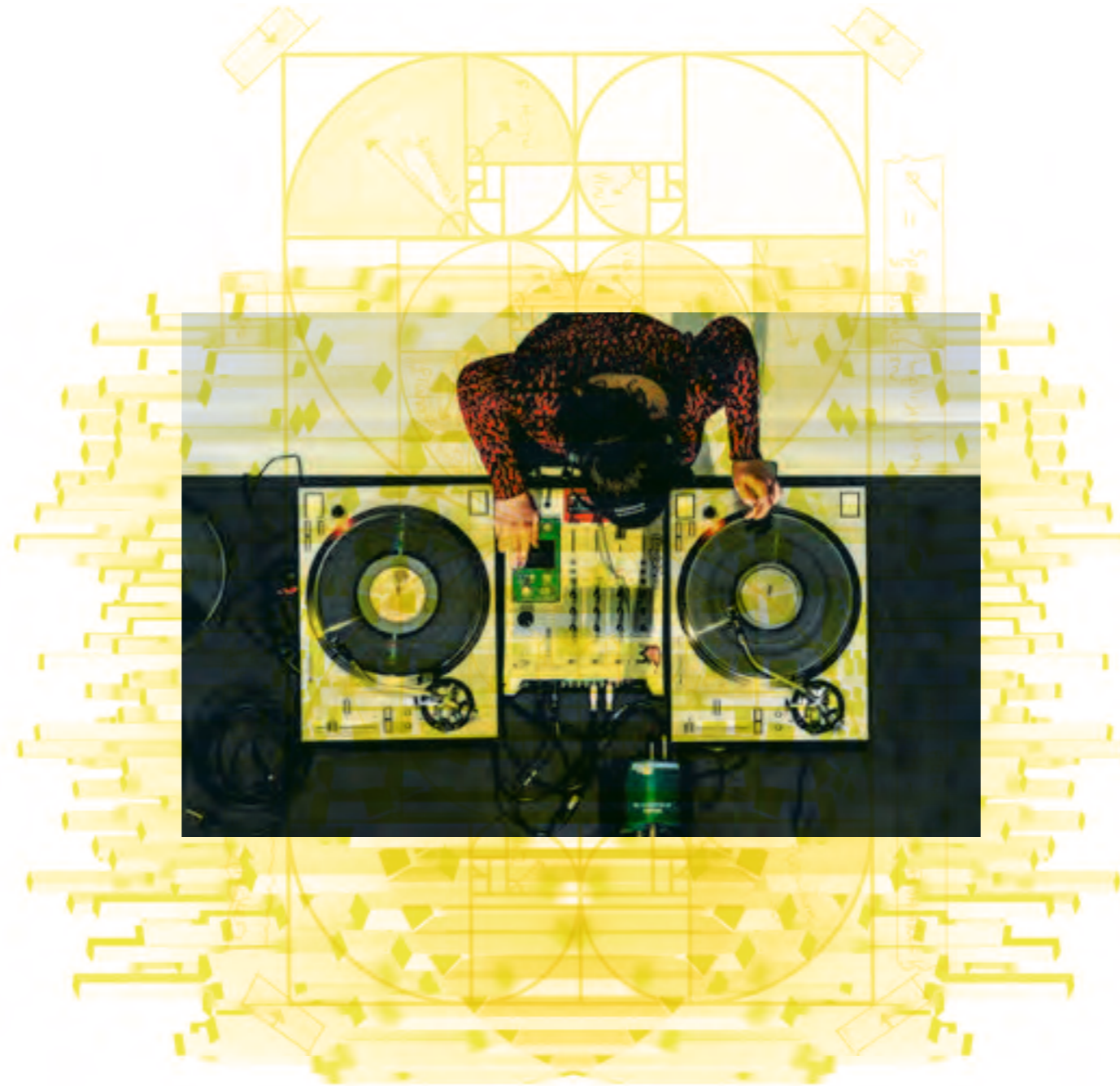


Mensch und Technologie beim Festival cresc... 2020

Mankind and Technology at the festival cresc... 2020

Data-Mining und Deep Learning, Spracherkennung oder selbstfahrende Autos. Spätestens seit Beginn der 2010er Jahre hat das Thema »Künstliche Intelligenz« (KI) einen enormen Bedeutungszuwachs erfahren: unentbehrliche Innovation für die einen, für andere ein dystopisches Schreckensszenario, in dem die Technologie dem Menschen letztlich zum Feind wird. Unleugbar ist allerdings, dass das Verhältnis von Mensch und Technologie von einer grundlegenden Ambivalenz zwischen Utopie und Gefahr durchdrungen ist. Soziale Netzwerke scheinen ihre User inzwischen besser zu kennen als sie sich selbst: Kommunikationsformen und Konsumgewohnheiten werden ebenso beeinflusst wie die politische Meinungsbildung. Das Internet der Dinge durchdringt mit seinen Geräten und Anwendungen den Alltag und entwickelt sich vom nützlichen Werkzeug mehr und mehr zur unverzichtbaren »Prothese«. Zugleich haben die jüngsten Innovationen in der Informations- und Biotechnologie das Potenzial, unser Menschenbild substantiell zu verändern.

HUMAN
Intensiv geforscht wird am Zusammendenken von Mensch und Maschine seit den späten 1950er Jahren – die Idee ist freilich viel älter. Der »Homunculus« als künstlich erzeugte Lebensform taucht bereits im Spätmittelalter im Kontext alchemistischer Theorien auf; etwa in Paracelsus' 1538 erschienener Schrift »De natura rerum«, in der er sogar die angebliche Herstellung eines solchen Kunstmenschen beschreibt. Konkreter wurden die Entwürfe ab dem 18. Jahrhundert, als sich in den Wissenschaften eine allgemeine Begeisterung für komplexere Mechaniken Bahn brach. So ging der Astronom und Mathematiker Pierre-Simon Laplace davon aus, dass das Universum mit allen seinen Lebensformen im Prinzip wie eine Maschine funktioniere, die man durchaus auch justieren und nachkonstruieren könne. 1748 veröffentlichte der Radikalaufklärer Julien Offray de La Mettrie sein umstrittenes Werk »L'Homme Machine«, das gemeinhin als früheste Quelle des Konzepts einer Künstlichen Intelligenz gilt. Für Offray de La Mettrie ist alles am Menschen unbeseelte Materie, und dementsprechend berechnen allein naturwissenschaftliche Beobachtungen zu Aussagen über ihn. Die Prämissen moderner Wissenschaftszweige wie Neurokybernetik oder Robotik scheinen hier schon vorgeprägt.



Shiva Feshareki

von Michael Rebhahn
by Michael Rebhahn

Data mining and deep learning, voice recognition and self-driving cars. Since the beginning of the 2010s at the latest, the subject of »artificial intelligence« (AI) has increased exponentially in importance: for some it represents essential innovation, for others a dystopian horror scenario in which technology ultimately becomes the enemy of mankind. Either way, what cannot be denied is that the relationship between mankind and technology is characterized by a fundamental ambivalence between utopia and danger. Social networks today seem to know their users better than they know themselves: communication and consumer habits are thereby influenced as much as political opinion-making. The internet of things with its devices and applications is conquering daily life and has developed from a useful tool to an increasingly indispensable »prosthesis«. At the same time, the latest innovations in information and biotechnology have the potential of substantially altering our view of humanity.

Intensive research on the merging of man and machine has been undertaken since the late 1950s – but the idea itself is much older. The »homunculus«, an artificial form of life, can be found as early as the late middle ages in the context of alchemistic theories; one example is the 1538 tract »De natura rerum« by Paracelsus, who supposedly even describes the manufacture of such an artificial person. The ideas became more concrete from the 18th century onwards, when scientists were swept up in a wave of enthusiasm for more complex mechanics. Thus, the astronomer and mathematician Pierre-Simon Laplace assumed that the universe and all its living creatures functioned like a machine, and that adjustments and reconstructions of it were entirely possible. In 1748 the radical proponent of enlightenment Julien Offray de La Mettrie published his controversial work »L'Homme Machine«, widely considered the earliest source of the concept of artificial intelligence. To Offray de La Mettrie, everything about a human being is soulless matter, and therefore only scientific observations allow us to make statements about humans. This seems to foreshadow the premises of modern scientific fields such as neurocybernetics or robotics.

Dass die Idee der Künstlichen Intelligenz Eingang in die Sphäre von Kunst und Kultur findet, war angesichts der säkularen Aufbruchstimmung nur eine Frage der Zeit. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts rekurrten erste literarische Werke – wie etwa E. T. A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹ oder Mary Shelleys ›Frankenstein‹ – auf den Topos künstlich belebter, intelligenter Wesen. Im 20. Jahrhundert entfaltete sich das Verhältnis von KI und Kunst dann denkbar vielschichtig; insbesondere im Kino. In Filmen wie ›Metropolis‹ (1927), ›2001: A Space Odyssey‹ (1968), ›Blade Runner‹ (1982), ›Terminator‹ (1984) oder ›Matrix‹ (1999) finden KI-Visionen explizit Eingang. Vor allem der Aspekt der Bedrohlichkeit wird zum Thema. In filmischen Auseinandersetzungen des 21. Jahrhunderts – etwa in ›I, Robot‹ (2004), ›Her‹ (2013) oder ›Ex Machina‹ (2014) – wird der Künstlichen Intelligenz dagegen ein eigenes Bewusstsein zugesprochen und emotionale Bindungen zwischen KI und Mensch verhandelt.

Auch in der Musik wird die »Kooperation« von Mensch und Maschine spätestens ab den 1950er Jahren zum Thema. Musique concrète, Elektronische Musik, Tape Music und Computermusik etablieren nicht-menschliche Klangerzeuger, und der Lautsprecher wird zum gleichberechtigten Wiedergabemedium. Heute entsteht Musik mehr denn je im Zusammenspiel von Mensch und Technologie: In der Popmusik ohnehin, aber auch in der gegenwärtigen Kunstmusik ist der Einsatz von Elektronik längst vom Sonder- zum Normalfall geworden. Und mehr noch: Nicht nur die Technologie selbst, sondern auch ihre Effekte auf das gesellschaftliche Zusammenleben sind für viele Komponistinnen und Komponisten zu einem wichtigen Thema ihrer Arbeit geworden.

Die cresc... Biennale für aktuelle Musik spürt im Frühjahr 2020 unter dem Motto HUMAN_MACHINE jener Faszination nach, die das Verhältnis von Mensch und Technologie auf eine Vielfalt von Spielarten aktueller Musik ausübt: An zwei Wochenenden trifft zeitgenössische Musik auf Heavy Metal, Noise, Turntablism und Live-Elektronik.

Mit einer epochenübergreifenden Begegnung beginnt das Festival: Die sphärischen Klänge des Theremins treffen im Eröffnungskonzert auf den Flow des Hip-Hop sowie auf reiche Orchesterfarben. Gäste dieses Events sind die Theremin-Virtuosin Carolina Eyck sowie die deutsche Rap-Legende Samy Deluxe. Ein ähnlicher »Clash« der Epochen findet sich im von Ensemble Modern und ensemble mosaik gemeinsam realisierten Konzert am zweiten Festivaltag. Mit George Antheils 1924 fertiggestelltem ›Ballet Mécanique‹ steht hier eine legendäre »Skandalmusik« auf dem Programm. Neben sechs Klavieren und zwei Pianolas dominieren Schlaginstrumente und Geräuscherzeuger, wie etwa Türklingeln oder Sirenen, das Klangbild, während am Ende mit einer Maschine in der Art

Given the secular spirit of optimism, it was only a question of time before the idea of artificial intelligence entered the sphere of the arts and culture. The early 18th century saw the publication of the first literary works featuring the notion of artificially created, intelligent beings – for example E. T. A. Hoffmann's ›Der Sandmann‹ or Mary Shelley's ›Frankenstein‹. In the 20th century, the relationship between AI and art developed in highly varied ways; cinema was a popular field for experimentation. Films such as ›Metropolis‹ (1927), ›2001: A Space Odyssey‹ (1968), ›Blade Runner‹ (1982), ›Terminator‹ (1984) and ›Matrix‹ (1999) explicitly feature visions of AI. The focus here is on the threatening aspect. In film explorations of the 21st century, on the other hand – for example ›I, Robot‹ (2004), ›Her‹ (2013) or ›Ex Machina‹ (2014) – artificial intelligence is assumed to have its own consciousness, and the focus turns to emotional ties between AI and mankind.

In music too, the »cooperation« between humans and machines became a topical subject during the 1950s at the latest. Musique concrète, electronic music, tape music and computer music established non-human sources of sound, and the loudspeaker became an equal means of sonic reproduction. Today more than ever, music is created through the interplay of humans and technology: in pop music, this is a given, but in current art music the use of electronics has long become not the exception, but the rule. Moreover, not only technology itself, but also its effects on social coexistence have become an important theme for composers and their work.

The cresc... Biennial for Current Music in the spring of 2020 has chosen the motto HUMAN_MACHINE to explore the fascination which the relationship of humanity and technology holds for a broad array of current music practices: on two weekends, contemporary music meets heavy metal, noise, turntablism and live electronics.

The festival begins with an encounter across epochs: on opening night, the spherical sounds of the Theremin meet the flow of hip-hop and rich orchestral colours. The featured guests at this event are the Theremin virtuoso Carolina Eyck and the German rap legend Samy Deluxe. A similar »clash« between epochs takes place during the joint concert by Ensemble Modern and ensemble mosaik on the second festival day. With George Antheil's ›Ballet Mécanique‹, completed in 1924, they have chosen to recreate a legendary »musical scandal«. Apart from six pianos and two player pianos, percussion and noise sources dominate the soundscape, including doorbells and sirens, while at the end, a machine resembling Luigi Russolo's ›Intonarumori‹ simulates the noise of an airplane propeller. Antheil's music is marked by an enthusiasm for technical modernism and evokes the future of the era of technology.



Bernhard Gander

von Luigi Russolos ›Intonarumori‹ der Lärm eines Flugzeugpropellers simuliert werden soll. Antheils Musik ist geprägt von einer Begeisterung für die technische Moderne und beschwört die Zukunft des technischen Zeitalters.

Diesem »futuristischen« Blick setzt Enno Poppe eine fast schon nostalgische Retrospektive entgegen. Im 2018 entstandenen Stück ›Rundfunk‹ für neun Synthesizer erinnert Poppe an die Frühzeit der Experimentalstudios der Radioanstalten und deren herausragende Bedeutung für die Förderung und Entwicklung elektronischer Musik. Historische Elektronik-Sounds, wie die Klänge von Minimoogs, den »Schweineorgeln« der 1960er Jahre, oder der FM-Synthese der 1970er, werden in ›Rundfunk‹ »seziert« und neu zusammengebaut. Herausgekommen ist eine spannende und kreative Klangerkundung, die verschiedenen Pionieren der Elektronik – wie Gottfried Michael Koenig, John Chowning, Wendy Carlos oder Tangerine Dream – ihre Reverenz erweist.

Im neuen Werk der Londoner Turntable-Virtuosin und Komponistin Shiva Feshareki sind es dann Turntables, die auf »klassisches« Instrumentarium treffen. Für ihre Arbeit ›Opus Infinity‹ hat Feshareki ein Konzept entworfen, demgemäß Turntables, Ensemble und Lautsprecher nach einem exakten geometrischen Plan im Raum angeordnet werden. Das Publikum befindet sich im Zentrum dieses Aufbaus und wird damit Teil einer immersiven Performance, in der mit verschiedenen Klanggebern in Echtzeit eine dynamische »Sound-Skulptur« entsteht.

Der dritte Festivaltag gehört den jüngsten Positionen mit Blick auf das Thema HUMAN_MACHINE. Fünf Komponistinnen und Komponisten haben im Rahmen des 9. Internationalen Kompositionsseminars der Internationalen Ensemble Modern Akademie (IEMA) gemeinsam mit dem Komponisten und Dirigenten Enno Poppe und dem Ensemble Modern neue Stücke erarbeitet, die in einer speziellen räumlichen Situation zur Uraufführung kommen. Das Offenbacher Künstlerkollektiv YRD.Works errichtet eine temporäre, begehbare Rauminstallation, die zur Aktionsfläche für einen genreübergreifenden »Crashkurs« rund um das Festivalthema wird. Neben den Uraufführungen der jungen Komponistinnen und Komponisten wird in Filmen, Gesprächsrunden und musikalischen Interventionen das Verhältnis von Mensch und Maschine exploriert.

Beim Beginn des zweiten Festivalwochenendes werden in zwei Uraufführungen wiederum unterschiedliche Zugriffe auf musikalische Kräfte und Dynamiken hörbar: Der österreichische Komponist Bernhard Gander thematisiert in seinem neuen Werk die Urkraft der Elemente und den ausbeuterischen Kampf der Menschheit gegen die Natur:

This »futuristic« view is counterbalanced by Enno Poppe's retrospective, which might almost be called nostalgic. In his 2018 work ›Rundfunk‹ for nine synthesizers, Poppe recalls the early days of the German radio stations' experimental studios and their outstanding importance for the support and development of electronic music. Historical electronic sounds, including Minimoogs, the »pig organs« of the 1960s as well as the FM synthesizers of the 1970s, are »dissected« and reassembled in ›Rundfunk‹. The result is a fascinating and creative exploration of sound which pays homage to various pioneers of electronics – for example Gottfried Michael Koenig, John Chowning, Wendy Carlos and Tangerine Dream.

The new work by the London-based turntable virtuoso and composer Shiva Feshareki juxtaposes turntables and »classical« instruments. For her work ›Opus Infinity‹, Feshareki has developed a concise geometrical plan for the placement of turntables, ensemble and loudspeakers within a space. The audience is placed at the centre of this setup, thereby becoming part of an immersive performance which creates a real-time, dynamic sound sculpture with several sources of sound.

The third festival day is dedicated to the most recent positions concerning the theme HUMAN_MACHINE. Five composers have been working with the composer and conductor Enno Poppe and Ensemble Modern on new pieces as part of the 9th International Composition Seminar of the International Ensemble Modern Academy (IEMA), and all of them will be performed in special surroundings. The Offenbach-based artist collective YRD.Works has erected a temporary walk-in installation which will be transformed into the scene of action for a cross-genre »crash course« on the festival theme. In addition to the world premieres by the young composers, films, panel discussions and musical interventions explore the relationship between mankind and machines.

At the beginning of the second festival weekend, two world premieres illustrate two different approaches to musical energies and dynamics: the Austrian composer Bernhard Gander has chosen the primal force of the elements and the exploitative struggle of humanity against nature as subjects for his new work: ›Oozing Earth‹ is the evocative title of his piece. For this furious lament, Gander pairs Ensemble Modern with two stars of the metal scene: Flo Mounier, drummer of the death metal band Cryptopsy, and Attila Csihar, singer of the black-metal pioneers Mayhem and the voice of the drone-doom formation Sunn O))),. It goes without saying that such a cast of characters promises the unleashing of tremendous archaic energies.

›Oozing Earth‹ ist der sprechende Titel seines Stücks. Für diesen wütenden Klagegesang stellt Gander dem Ensemble Modern zwei Stars der Metal-Szene an die Seite: Flo Mounier, Drummer der Death-Metal-Band Cryptopsy sowie Attila Csihar, Sänger der Black-Metal-Pioniere Mayhem und Stimme bei der Drone-Doom-Formation Sunn O))), Dass mit einer solchen Besetzung gewaltige archaische Energien zu erwarten sind, bedarf keiner weiteren Erklärung.

Das Gegenteil einer »gewaltsamen« Musik setzt am gleichen Abend der Norweger Helge Sten in seiner Arbeit für Live-Elektronik und Ensemble in Szene. Für das Ensemble Modern hat er eine Performance entworfen, in der er selbst – quasi als Bandmitglied – den Elektronik-Part übernimmt. In einem atmosphärisch dichten, gleichsam »körnigen« Minimalismus scheint sich hier der Zeitfluss zu verlangsamen, und die Aufmerksamkeit richtet sich auf die »atomaren« Bestandteile der Klänge.

Beim großen Finale von cresc... 2020 wird das Thema HUMAN_MACHINE noch einmal in ein komplexes Netz aus Bezügen eingewoben: Zwischen Avantgarde, Jazz, Sinfonieorchester, Bigband, Minimal-Music und Klassik-Referenzen bewegen sich die Stücke des Abschlusskonzerts. John Adams' Komposition ›Short Ride in a Fast Machine‹ schließt mit seinem motorischen Minimalismus an das ›Ballet Mécanique‹ aus dem Eröffnungswochenende an, während die dreisätzigige ›Harmonielehre‹ Techniken der Minimal Music mit den Klangsprachen von Spätromantik und Impressionismus zusammenfügt. Zwei Uraufführungen steuert die hr-Bigband bei: Die Jazzmusikerin und Komponistin Eve Risser und House-Pionier Matthew Herbert haben neue Werke für cresc... 2020 geschrieben. Am Ende des Festivals steht dann ein veritabler Abgesang: die musikalische Reflexion des Scheiterns einer Vision. Gavin Bryars' Ensemblekomposition ›The Sinking of the Titanic‹ greift die Legende auf, wonach die Bordkapelle der RMS Titanic unbeirrt weiterspielte, während das für unsinkbar erklärte Meisterwerk neuester Technik unterging.

Utopie oder Dystopie? Nutzen oder Bedrohung? Die Diskussion um die positiven und negativen Potenziale eines Miteinanders von Mensch und Technologie wird uns weiter beschäftigen. Dass dieser Diskurs nicht zuletzt ein vitales Kunstschaffen hervorbringt, ist bei cresc... 2020 eindrücklich zu erleben.

On the same evening, the Norwegian Helge Sten stages the opposite of »violent« music in his work for live electronics and ensemble. For Ensemble Modern, he has designed a performance in which he himself – as a member of the band, so to speak – takes on the electronics part. In an atmospherically dense, almost »grainy« minimalism, time seems to slow down here, and attention focuses on the »atomic« elements of the sounds.

The grand finale of cresc... 2020 weaves the theme HUMAN_MACHINE into a complex fabric of references: the pieces featured in the final concert oscillate between avant-garde, jazz, symphony orchestra, big band, minimal music and classical references. The motoric minimalism of John Adams' composition ›Short Ride in a Fast Machine‹ ties in with the opening weekend's ›Ballet Mécanique‹, while his three-movement ›Harmonielehre‹ combines techniques of minimal music with the sonic idioms of late romanticism and impressionism. The Frankfurt Radio Big Band contributes two world premieres: the jazz musician and composer Eve Risser and the House pioneer Matthew Herbert have both written new works for cresc... 2020. The festival closes with a veritable swan song: the musical reflection upon the failure of a vision. Gavin Bryars' ensemble composition ›The Sinking of the Titanic‹ harkens back to the legend according to which the band of the RMS Titanic played stoically on while that masterwork of the latest technology, previously declared unsinkable, went down.

Utopia or dystopia? Benefit or threat? The discussion about the positive and negative potentials of the merging of mankind and technology will continue to challenge us. The festival cresc... 2020 bears witness to the fact that this discourse has certainly already given rise to a lively production of artworks.

Termine

28.02.–07.03.2020

cresc... Biennale für aktuelle Musik Frankfurt Rhein Main HUMAN_MACHINE

28.02.2020, 20 Uhr

Frankfurt am Main, Jahrhunderthalle

Music Discovery Project – MaschinenWerk

hr-Sinfonieorchester

Steven Sloane Dirigent | **Samy Deluxe Rap** | **Carolina Eyck**

Theremin

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

29.02.2020, 19.30 Uhr

Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Ballet Mécanique

George Antheil: Ballet mécanique (1924–53)

Enno Poppe: Rundfunk für neun Synthesizer (2018)

Ensemble Modern

ensemble mosaik

Enno Poppe Dirigent

Norbert Ommert Klangregie | **Arne Vierck** Klangregie

(ensemble mosaik)

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

29.02.2020, 21.45 Uhr

Frankfurt am Main, Frankfurt LAB

Opus Infinity

Shiva Feshareki: Opus Infinity – A Spatial Composition

für Turntables, Ensemble and Bespoke Soundsystem (2019)

(Uraufführung)

Ensemble Modern

Shiva Feshareki Turntables

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt RheinMain.

Opus Infinity wird gefördert durch die Bundes-

beauftragte für Kultur und Medien im Rahmen des Förder-

programms ›Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland‹.

01.03.2020, 15 Uhr

Offenbach, Albert-Schweitzer-Schule

Crashkurs Human_Machine

Michaela Catranis: Tyranny of noise: rapture of a sonic_

colourbody for ensemble and AI agent (2019/20) (Urauf-

führung)

Lawrence Dunn: We are all okay (2019/20) (Uraufführung)

Yu Kuwabara: Time Abyss (2019/20) (Uraufführung)

Alex Paxton: lLolli-pop (2019/20) (Uraufführung)

Igor Santos: Neues Werk (2019/20) (Uraufführung)

Ensemble Modern

Enno Poppe Dirigent

YRD.Works Rauminstallation | **IEMA-Ensemble 2019/20**

Klanginterventionen | **Shiva Feshareki** Talk | **Brigitta**

Muntendorf Talk

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt

RheinMain. Crashkurs Human_Machine in Zusammenarbeit

mit der Allianz Kulturstiftung und gefördert durch die Art

Mentor Foundation Lucerne.

06.03.2020, 20 Uhr

Frankfurt am Main, Batschkapp

Metal vs. Ambient

Bernhard Gander: Oozing Earth for voice, extreme-metal

drummer and ensemble (2019) (Uraufführung)

Helge Sten: Performance für Live-Elektronik und Ensemble

(2019/20) (Uraufführung)

Ensemble Modern

Brad Lubman Dirigent

Flo Mounier Extreme-Metal Drummer | **Attila Csihar** Voice |

Helge Sten Live-Elektronik | **Felix Dreher** Klangregie

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt

RheinMain. Metal vs. Ambient wird gefördert durch die

Kulturstiftung des Bundes.

07.03.2020, 19 Uhr

Frankfurt am Main, hr-Sendesaal

Fast Machines

John Adams: Short Ride in a Fast Machine für Orchester

(1986)

John Adams: Harmonielehre für Orchester (1985)

Eve Risser: Neues Werk für Bigband (2020) (Uraufführung)

Matthew Herbert: Neues Werk für Ensemble (2020)

(Uraufführung)

Gavin Bryars: The Sinking of the Titanic für Ensemble

hr-Sinfonieorchester | **hr-Bigband**

Baldur Brönnimann Dirigent | **Eve Risser** Dirigentin

cresc... wird ermöglicht durch den Kulturfonds Frankfurt

RheinMain.

www.cresc-biennale.de



YRD.Works

Der Struwwelpeter

Der Struwwelpeter, or Shock-Headed Peter

Im Gespräch mit der Fliegenden Volksbühne und Mitgliedern des Ensemble Modern

Es ist eine der berühmtesten Ideen aus Frankfurt am Main, weltweit bekannt und hitzig diskutiert: die vom Arzt Heinrich Hoffmann Mitte des 19. Jahrhunderts für seinen Sohn geschriebene und gezeichnete Kurzgeschichtensammlung ›Struwwelpeter‹ – mit den heftigen und humorvollen Abenteuern von Zappel-Philipp, Paulinchen, Hans Guck-in-die-Luft, Daumenlutscher Konrad. Über die Erziehungsmethoden oder Absichten des Autors, die aus den Bildern und Versen sprechen, wird noch heute – nicht nur in Pädagogikseminaren – gestritten. Gleichwohl waren und sind die kurzweiligen Geschichten über Unwissen, Ungehorsam, Belehrung und Strafe sehr beliebt, was unzählige Adaptionen und Parodien belegen. Auch das kürzlich in die neu erbaute Frankfurter Altstadt umgezogene Struwwelpeter Museum zeugt von der anhaltenden Faszination der Sammlung. Zusammen mit der Fliegenden Volksbühne rund um Michael Quast wirft das Ensemble Modern einen frischen Blick auf den Stoff und seine Miniaturen und eröffnet mit der Uraufführung von ›Der Struwwelpeter‹ am 24. Januar 2020 die neue Spielstätte der Fliegenden Volksbühne im Großen Hirschgraben. Dafür schreiben die Ensemble Modern-Mitglieder Uwe Dierksen, Christian Hommel und Hermann Kretzschmar eigene, tief sinnig-scurrile Stücke: für ihr Ensemble und für Michael Quast und Sabine Fischmann von der Fliegenden Volksbühne. Der Künstlerische Manager des Ensemble Modern Christian Fausch sprach mit ihnen über ihre Beziehung zum ›Struwwelpeter‹ und die Umsetzung des Stoffs in einen musiktheatralischen Abend.

A Conversation with the Fliegende Volksbühne and members of Ensemble Modern

It is one of the most famous ideas to have originated in Frankfurt am Main, known and passionately discussed worldwide: the collection of short stories written and illustrated by the physician Heinrich Hoffmann for his son in the mid-19th century entitled ›Struwwelpeter‹ (or ›Shock-Headed Peter‹ to English-language audiences), featuring the violent and humorous adventures of Fidgety Philipp, Little Paula, Johnny Look-In-the-Air, Konrad the Thumb-Sucker. Even today, and not only in teacher training courses, there are heated discussions about the author's pedagogical methods and the intentions inferred from the images and verses. Still, the entertaining stories about ignorance, disobedience, instruction and punishment are highly popular, as evidenced by numerous adaptations and parodies. The Struwwelpeter Museum, which recently moved to the newly constructed historical centre of Frankfurt, also demonstrates the lasting fascination of the collection of stories. Together with the Fliegende Volksbühne and its central pillar Michael Quast, Ensemble Modern takes a fresh look at the material and its miniatures, opening the new performance venue of the Fliegende Volksbühne on Großer Hirschgraben on January 24, 2020 with the world premiere of ›Der Struwwelpeter‹. Ensemble Modern members Uwe Dierksen, Christian Hommel and Hermann Kretzschmar are currently writing their own, philosophical and bizarre pieces, to be performed by their own ensemble as well as Michael Quast and Sabine Fischmann of the Fliegende Volksbühne. Christian Fausch, the Artistic Manager of Ensemble Modern, spoke to all of them about their relationship with ›Struwwelpeter‹ and the transformation of the material into an evening of musical theatre.

Wenn der Hans zur Schule ging,
Stets sein Blick am Himmel hing.
Nach den Dächern, Wolken, Strich,
Schaut er immer wärts zum Himmlich.
Vor die eigne Fing' er sich schied,
Ja, da sah er einen schwarzen Hied.
Also daß er sich nicht schied,
„Seht den schwarzen Hied!“
Da er ein Kind war, er geriet,
Hans' Mutter, die unverwand't
In die Luft.
Niemand rüft:
„Hans! Schau dich Acht, der Hund ist nah!“
Was geschah?
Bang! Perduz! — da liegen zwei!
Hand und Hantschen nebenbei.

FAUSCH: Michael Quast, die Idee einer gemeinsamen Produktion gibt es schon lange. Wie ist sie entstanden?

QUAST: Die Idee gibt es fast so lange wie die Fliegende Volksbühne, also über zehn Jahre. Schon damals habe ich mir gewünscht, mich mit anderen Frankfurter Künstlern zu vernetzen. Außerdem fand ich die Verbindung vom Ensemble Modern mit diesen populären Geschichten gut. Ich glaube, man erreicht damit ganz unterschiedliche Gruppen und kann sie mit Kunstformen konfrontieren, die sie von sich aus vielleicht gar nicht suchen würden.

FAUSCH: Was ist denn dein Bezug zum ›Struwwelpeter‹?

QUAST: Ich kenne ihn von Kindesbeinen an und finde seine Vielschichtigkeit spannend. Mir gefällt das Plakative, aber auch die Tiefe an Interpretations- und Präsentationsmöglichkeiten, die der Stoff verheißt.

FAUSCH: Die neue Musik-Szene hat nicht unbedingt den Ruf, auf Populäres ausgerichtet zu sein. Wie reagiert man darauf als Gesellschafter des Ensemble Modern?

DIERKSEN: Genau das ist das reizvolle Reibungsmoment! Denn während wir auf der einen Seite mit dem Studium die Tradition eingeatmet haben, sind wir auf der anderen Seite durch das, was wir jeden Tag tun, vorne dran an der kompositorischen Bewegung. Ich bin ein großer Fan guter Unterhaltung. Ich benutze musikalische Mittel, die auf intuitive Weise sofort verstanden werden und eine Vertrauensebene schaffen, in deren Rezeptionsentwicklung ich dann auf Stilmittel zurückgreifen kann, die fremder sind und dem kontrapunktisch gegenüberstehen.

FAUSCH: Michael Quast, the idea of a joint production has been around a long time. How did it come about?

QUAST: The idea is almost as old as the Fliegende Volksbühne itself, more than ten years. Even then, I wanted to form a network with other Frankfurt-based artists. I also liked the combination of Ensemble Modern and these popular stories. I think that this allows us to reach very different groups, enabling us to confront them with art forms they would not seek out on their own.

FAUSCH: What is your relation with ›Der Struwwelpeter‹?

QUAST: I have known the figure from my earliest childhood, and I am intrigued by its complexity. I like the immediacy, but also the depth of interpretation and presentation which the material offers.

FAUSCH: The new music scene does not exactly have a reputation for popular culture. How do you, as member of Ensemble Modern, react to this?

DIERKSEN: That is exactly where the interesting friction is! On the one hand, we inhaled tradition through our training and education; on the other, our daily works brings us to the compositional front line. I am a great fan of good entertainment. I use musical means which can be understood immediately and intuitively, creating a level of trust. And while developing this receptive process, I can also use stylistic means which are less familiar and form a counterpoint.

HOMMEL: It is worth explaining in this context that Uwe Dierksen and Hermann Kretzschmar have spent years working on this »mission impossible«, the combination of entertaining and serious music. Therefore, it is nothing new for the Ensemble, but a project which puts these forces to good use.

HOMMEL: Dazu muss man sagen, dass Uwe Dierksen und Hermann Kretzschmar über Jahrzehnte an dieser Quadratur des Kreises, der Verbindung von Unterhaltungsmusik und E-Musik, gearbeitet haben. Insofern ist es für das Ensemble nichts Neues, sondern etwas, das diese Kräfte richtig entfaltet.

KRETZSCHMAR: Wobei das Ensemble Modern schon immer äußerst unterschiedliche Stile präsentiert hat, die oft von der orthodoxen neuen Musik abwichen. Das Heutige, Neue besteht in der schnelleren und gemischteren Abfolge dieser Stile und ihrer Strukturregeln, speziell in einem Stück wie diesem.

FAUSCH: Mit der Fliegenden Volksbühne und dem Ensemble Modern kommen zwei Institutionen zusammen, die beide gern Grenzen ausloten und ausweiten. Die Fliegende Volksbühne hat längst eine ganz eigene Dimension von Volkstheater entwickelt. Und das Ensemble Modern ist eines der traditionsreichsten Ensembles für neue Musik, das nie dogmatische Scheuklappen angelegt hat.

DIERKSEN: Heute klingt das selbstverständlich. Aber in den 1980er und 1990er Jahren war genau das ein harter Kritikpunkt; dass wir eine Art Allerlei machen. In unserer Auffassung aber war das immer eine bewusste Öffnung hin zu allen kompositorischen Seiten.

FAUSCH: ›Der Struwwelpeter‹ erlebt gerade eine Renaissance, obwohl das Buch nicht unbedingt einer der heutigen Zeit gemäßen Pädagogik entspricht.

KRETZSCHMAR: Das tut ein Großteil der Märchen und Sagen auch nicht.

KRETZSCHMAR: It has to be said that Ensemble Modern has always presented highly diverse styles, often diverging from the orthodoxy of new music. The novel element today is that the styles and their structural rules vary more frequently, especially in a piece like this one.

FAUSCH: The Fliegende Volksbühne and Ensemble Modern are two institutions which both like to explore and push boundaries. The Fliegende Volksbühne has long developed a dimension of folk theatre all its own. And Ensemble Modern is one of the most tradition-steeped new music ensembles, but has never worn blinders of any kind.

DIERKSEN: Today this seems to go without saying. But in the 1980s and 1990s, we were criticized harshly for this: that we seem to do everything but the kitchen sink. In our opinion, however, that was merely keeping a consciously open mind, open in all directions.

FAUSCH: ›Der Struwwelpeter‹ is currently undergoing a renaissance, despite the fact that the book hardly conforms to pedagogics endorsed today.

KRETZSCHMAR: The same is true for most fairy-tales and legends.

QUAST: In Frankfurt's new historical centre, the Struwwelpeter Museum has just opened. If you talk to its director, Beate Zekorn von Bebenburg, the ›Struwwelpeter‹ stories seem to be a big hit with children today. They reenact them with great enthusiasm; for example the children take great pleasure in »cutting off« each other's thumbs. In his time, Hoffmann was a reformer. And that translates well to our own days. To me, ›Struwwelpeter‹ is real dynamite; he is a revolutionary.

QUAST: Gerade erst hat in der neuen Frankfurter Altstadt das Struwwelpeter Museum eröffnet. Wenn man sich mit der Leiterin Beate Zekorn von Bebenburg unterhält, scheinen die Geschichten vom ›Struwwelpeter‹ bei heutigen Kindern ein echtes Erfolgsmodell zu sein. Sie werden begeistert nachgespielt; zum Beispiel »schneiden« sich die Kinder mit größtem Vergnügen gegenseitig Daumen ab. Hoffmann war ja in seiner Zeit ein Reformier. Und das kann man gut auf heute übertragen. Für mich hat der ›Struwwelpeter‹ richtig Sprengkraft; er ist ein Revoluzzer.

FAUSCH: Revoluzzer?

QUAST: Ja, er lehnt sich gegen Konventionen auf, stellt sich quer, will provozieren. Dieses Element findet sich in allen Geschichten wieder, etwa bei dem Hasen, der zur Waffe greift, oder beim Fliegenden Robert, der bei Gewitter rausgeht und wegfliegt. Es sind alles Katastrophengeschichten. Da gibt es Tote, da gibt es eine verkehrte Welt, in der das Tier den Jäger jagt und nicht umgekehrt. Es sind viele Aspekte, die etwas Widerständiges haben. ›Struwwelpeter‹ ist Rock 'n' Roll. Ich glaube, dass Kinder diese Elemente heute erkennen können.

FISCHMANN: Es gibt bei allen Kindern Phasen, in denen sie Grenzen austesten oder diese überschreiten. Der ›Struwwelpeter‹ thematisiert das, was man nicht zu denken oder auszusprechen wagt. Sorgen und Ängste, mit denen Kinder oder auch Eltern sich manchmal alleingelassen fühlen.

HOMMEL: Es werden genau die Fragen gestellt, die heute virulent sind. Hans Guck-in-die-Luft guckt bei Hoffmann zu den Schwalben und stolpert deshalb in den Main. Heute gucken alle aufs Smartphone. Die Magersucht des Suppenkaspers, die Gewalt des bösen Friedrich: Jede Geschichte ist extrem aktuell und übertragbar auf unsere Zeit.

FAUSCH: Revolutionary?

QUAST: Yes, he defies convention, balks at it, sets out to provoke. This element is featured in all the stories, for example the one about the hare who grabs the hunter's musket, or the one about Flying Robert, who goes out during a storm and flies away. They are all stories of catastrophes. There are dead bodies, the world is upside down, the animal pursues the hunter, not the other way around. There are many aspects which are about resistance. ›Struwwelpeter‹ is rock 'n' roll. I think that children today recognize those elements.

FISCHMANN: All children experience phases in which they test their boundaries, or cross the lines. ›Der Struwwelpeter‹ talks about what we dare not think or speak. Worries and fears which children, or parents too, sometimes feel abandoned with.

HOMMEL: Here, all the questions virulent today are asked. In Hoffmann's story, Johnny Look-in-the-Air looks after the swallows, which is why he stumbles into the River Main. Today, everyone stares at their smartphone. The anorexia of Soup-Kaspar, the violence of Wicked Frederick: each story is highly topical and can be applied to our own time.

FAUSCH: How do you go about adapting it into a theatrical piece? Do you work with the existing texts, or are they modified or rewritten?

QUAST: All three. The three composers use any form they enjoy or consider appropriate. The first point of departure is the original text, but then you play with the text.

FISCHMANN: The text is like a projection screen for adults and children.

FAUSCH: How did you composers divide the stories between you?

HOMMEL: I wanted to do Little Paula with the Matches. I thought there was a strong connection with ›Das Mädchen mit den Schwefelhölzern‹ by Helmut Lachenmann, whose music I absolutely adore.

FAUSCH: Wie funktioniert die Übertragung in ein Bühnenstück? Wird mit den existierenden Texten gearbeitet, werden sie modifiziert oder neu geschrieben?

QUAST: All das. Die drei Komponisten bedienen sich aller Formen, an denen sie Spaß haben oder die sie für richtig halten. Zunächst einmal ist der Originaltext der Ausgangspunkt, aber dann wird mit dem Text gespielt.

FISCHMANN: Der Text wirkt wie eine Projektionsfläche für Erwachsene und Kinder.

FAUSCH: Wie habt ihr Komponisten die Geschichten untereinander aufgeteilt?

HOMMEL: Ich hatte mir Paulinchen mit dem Feuerzeug gewünscht. Ich habe da einen starken Bezug zu dem ›Mädchen mit den Schwefelhölzern‹ von Helmut Lachenmann gesehen, dessen Musik ich über alles liebe.

KRETZSCHMAR: Besondere Vorlieben hatte ich nicht, aber auf jeden Fall den Wunsch, in mindestens einer Nummer den Text spielerisch zu verändern. Denn einige Sätze hat man ja heute noch im Ohr – da schadet es nicht, den Text zu variieren, durchaus in kritischer Manier. Außerdem stellten sich mir in meiner Kindheit diese Texte wie aus einer Fantasiewelt dar, besonders natürlich durch die altmodischen Illustrationen; so eine Textveränderung kann dem entsprechen.

DIERKSEN: Ich habe eher zum Schluss gewählt (lacht). So bin ich zu den beiden ersten Texten gekommen. Für mich war die erste Assoziation mit den Texten ein völliger Grusel, denn als Kind haben die Geschichten auf mich so gewirkt, als ob man im Leben nur alles falsch machen könne. Das hat mich dazu veranlasst, den Klappentext »Wenn die Kinder artig sind, kommt zu ihnen das Christkind ...« – diesen erhobenen Zeigefinger – wortwörtlich zu lesen und in eine Art Mittelalter-Gruselmusik zu bringen.

KRETZSCHMAR: *I did not have any special preferences, but I definitely wanted to playfully change the text in at least one number. Some of the original phrases still ring in our ears – so it doesn't do any harm to vary the text, even in a spirit of criticism. In my childhood, I imagined these texts as emanating from a fantasy world, especially because of the old-fashioned illustrations; such alteration of the text might go in that direction.*

DIERKSEN: *I made my choice rather towards the end (laughs). That's how I ended up with the first two texts. To me, the first association with the texts was absolute horror, for as a child these stories gave me the impression that everything in life must necessarily go wrong. That inspired me to take the blurb, where it says that if children behave well, Christ Child comes to them – that wagging finger – and give it a literal reading, setting it to a kind of medieval horror music.*

FISCHMANN: *I felt similar when the stories were read to me as a child.*

QUAST: *I never took them that seriously.*

KRETZSCHMAR: *Me neither ...*

DIERKSEN: *But that presupposes that you are capable of abstraction. And there are many children who lack that ability.*

FAUSCH: *As a composer, how do you treat this material which is determined by the drawings to such an extent? How do you manage to create a graphic quality without being illustrative? Or is it okay to be illustrative?*

DIERKSEN: *The drawings are radical. They make no allowances whatsoever, are highly restrictive. There is nothing playful or coded here ...*

FAUSCH: *Meaning no nuances, no meta-level.*

DIERKSEN: *I take that as a challenge to evoke equally strong images in my music, so that in the end a story gets told which is only assembled in the listeners' heads.*

FISCHMANN: Das ging mir ähnlich, als ich das als Kind vorgelesen bekommen habe.

QUAST: Ich habe es nicht so ernst genommen.

KRETZSCHMAR: Ich auch nicht ...

DIERKSEN: Aber das setzt die Fähigkeit zur Abstraktion voraus. Und es gibt viele Kinder, die die nicht haben.

FAUSCH: Wie geht man als Komponist mit diesem Material um, das stark von den Zeichnungen geprägt ist? Wie schafft man es, eine Bildhaftigkeit einzubringen, ohne illustrativ zu werden. Oder darf es illustrativ sein?

DIERKSEN: Die Zeichnungen sind radikal. Sie lassen gar nichts zu, sind stark begrenzt. Es gibt nichts Verspieltes oder Verschlüsseltes ...

FAUSCH: Also keine Zwischentöne, keine Metaebene.

DIERKSEN: Das ist für mich eine Aufforderung, in der Musik ebenso starke Bilder zu evozieren, sodass am Ende eine Geschichte erzählt wird, die sich erst in den Köpfen zusammensetzt.

HOMMEL: Ich ziehe gerade die plakativen Aspekte isoliert heraus, was komische Situationen erzeugt. Ich glaube, sowohl Kinder wie Erwachsene werden daran Spaß haben. Mein Vorbild war ein wenig der Humor von Friedrich Karl Waechter, der in den 1970er Jahren im ›Anti-Struwwelpeter‹ dieses Spiel wunderbar gespielt hat. Gleichzeitig möchte ich eine Art Porträt Frankfurts von der Romantik bis heute einarbeiten.

KRETZSCHMAR: Angst vor dem Illustrativen habe ich nicht; ich würde es anders nennen, etwa: Koinzidenz von Text und Musik, die oft Überraschendes und Heiteres auslösen kann, in unserem Fall sogar Koinzidenz von Text, Musik und Bühne.

FAUSCH: Normalerweise bestimmt ihr selbst, welche Musik ihr für eure Produktionen verwendet, Michael Quast und Sabine Fischmann ...

QUAST: Ja, in diesem Falle auch, verbunden mit einer Abenteuerreise.

FISCHMANN: Ich finde es toll, mit gleich drei Komponisten an einem Stück zusammenzuarbeiten!

FAUSCH: Während der Kompositionsarbeit standet ihr nicht im Austausch miteinander. Nun haben euch die Komponisten ihre Stücke vorgestellt. Wie arbeitet ihr jetzt mit diesen abgeschlossenen Kompositionen weiter?

FISCHMANN: Wir treffen uns mit jedem Komponisten und tauchen in die Stücke ein. Es wird Bereiche geben, wo wir frei sind und unsere Ideen einbringen können. Später werden wir mit dem Regisseur Matthias Faltz szenisch arbeiten, da können sich situativ auch ganz andere Entwicklungen ergeben, die wiederum die Musik beeinflussen. Es gibt aber auch konkrete Vorschläge und Wünsche der Komponisten, die wir zu erfüllen versuchen.

DIERKSEN: Wir haben uns zum Beispiel gestern getroffen und ich hatte an einer Stelle das Gefühl, dass mir der Text zu konkret ist. Gemeinsam sind wir darauf gekommen, das pantomimisch zu lösen und die Geschichte gar nicht eins zu eins zu erzählen.

FISCHMANN: Ja, die Musik hat so starke Bilder in mir und Matthias Faltz erzeugt, dass man wirklich das Gefühl hatte, der Text doppelt das.

DIERKSEN: Diese Zusammenarbeit hat sofort funktioniert. Ich denke sehr musikalisch und lasse Worte eher außen vor, da sie immer etwas Konkretes haben. Die wilde Jäger-

HOMMEL: *I am currently extracting the particularly bold aspects, which creates funny situations. I think that both children and adults will enjoy that. My role model, to a certain extent, is Friedrich Karl Waechter's humour, who played this game masterfully in the 1970s in his ›Anti-Struwwelpeter‹. At the same time, I want to include a kind of portrait of Frankfurt from the romantic era to our present day.*

KRETZSCHMAR: *I am not afraid of being illustrative; I would call it differently, for example: a coincidence between text and music which may often cause surprise and amusement; in our case it is even a coincidence of text, music and stage.*

FAUSCH: *Michael Quast and Sabine Fischmann, normally you decide yourselves which music to use for your productions ...*

QUAST: *Yes, and the same is true here, just combined with an adventure.*

FISCHMANN: *I think it's great to work with three composers on one piece!*

FAUSCH: *While you were composing, you did not exchange notes or views. Now the composers have presented their pieces to you. How do you continue working with these finished compositions from here?*

FISCHMANN: *We meet with each of the composers and delve into these pieces. There will be areas where we are free and can contribute our ideas. Later, we will work on the staging with the director Matthias Faltz, and that may lead to quite different developments, depending on the situation, which might in turn influence the music. However, there are also concrete suggestions and wishes from the composers which we try to fulfil.*

DIERKSEN: *For example, we met yesterday, and at one point I had the feeling that the text was too concrete for my liking. Together, we decided to solve the problem through pantomime, instead of telling the story one-to-one.*

szene habe ich beispielsweise als Epilog gedacht. Wie würde die Musik klingen, wenn ich das Häschen wäre und die Geschichte vom Jäger erzählen würde?

FISCHMANN: Wir haben die Chance, etwas zu machen, das über die Zeichnungen hinausgeht.

FAUSCH: Wie kann man nun die einzelnen Sätze verbinden und einen dramaturgischen Bogen spannen? Welche Reihenfolge werden die Geschichten haben?

HOMMEL: Die Reihenfolge ist flexibel. Wir entwickeln erst im Laufe der Zeit die passende Dramaturgie des Ganzen. Das Schöne ist, dass es kein geschlossenes Kunstwerk ist, sondern man für verschiedene Ziel- oder Altersgruppen auch nur Ausschnitte zeigen könnte.

FAUSCH: Habt ihr beim Komponieren an die Persönlichkeiten von Michael Quast und Sabine Fischmann gedacht? Und wie ist es, für eure eigenen Ensemble-Kolleg*innen zu schreiben?

DIERKSEN: Mir hilft es, genau zu wissen, wer spielt. Auch beim Gesang ist wichtig, dass man die gleiche Auffassung hat; dass etwa »unverständlich« in der Partitur bedeutet, dass Worte auf eine semantische Art auch zum Instrument werden können, dass man sie dekonstruieren kann.

KRETZSCHMAR: Ich würde manche Textverteilung gern noch offen und sich in den Proben entwickeln lassen. Auch bin ich gespannt auf rein musikalische Teile, die ohne Text laufen, und die Möglichkeiten, die sich aus diesen »Intermezzo-Situationen« ergeben.

FAUSCH: Kann man schon etwas zur Bühnengestaltung und Regie sagen?

QUAST: Wir machen uns Gedanken zur Inszenierung, wenn die Stücke vorliegen. Auch die Arbeit des Bühnenbildners Carsten Wolff ist in der Entwicklung. Die Herausforderung ist: Was gibt es für optische Möglichkeiten auf einer Bühne, auf der ein Ensemble sitzt und die damit schon

FISCHMANN: Yes, the music evoked such strong images in me and Matthias Faltz that we all had the feeling that the text was just doubling it.

DIERKSEN: This collaboration has worked well, right from the start. I tend to think mostly in music and often ignore words, since they always have something concrete about them. For example, I imagined the wild hunting scene as an epilogue. What would the music sound like if I were the little hare, telling the story of the hunter?

FISCHMANN: This gives us a chance to do something that goes beyond the drawings.

FAUSCH: So how can one connect these individual movements, creating a dramaturgical arc? Which order are the stories presented in?

HOMMEL: The order is flexible. We are developing the dramaturgy of the whole over the course of time. The nice thing is that it is not one monolithic work of art, but that one could isolate certain scenes for various target or age groups.

FAUSCH: When you were composing, did you think of Michael Quast's and Sabine Fischmann's personalities? And about writing for your own Ensemble Modern colleagues?

DIERKSEN: It helps me to know who is playing. It is also important in singing that you have the same ideas; for example, when the score says »unintelligible«, that means that words may also become instruments in a semantic sense, that one can deconstruct them.

gut gefüllt ist? Vielleicht gibt es einen Mittelgang, eine Rampe oder eine Treppe, die uns Spielmöglichkeiten bietet. Was Carsten Wolff auf jeden Fall zur Verfügung hat, ist der Luftraum über der Bühne (lacht).

FAUSCH: Wir haben das Glück, dass ›Der Struwwelpeter‹ aufgrund von Bauverzögerungen unverhofft zur Eröffnungsproduktion eurer neuen Spielstätte geworden ist. Was wünscht und erhofft ihr euch vom neuen Haus? Welche Bedeutung hat es für eure Arbeit?

QUAST: Eine sehr große! Es ist ein Quantensprung, wenn eine freie Truppe ein eigenes Haus eröffnen kann. Und ich finde es wunderbar, dass unsere gemeinsame Produktion die Eröffnungspremiere ist, weil sie wegweisend ist: der Bezug zu Frankfurt, die Zusammenarbeit verschiedener Frankfurter Künstler*innen, die mit einem alten Stoff etwas Zeitgenössisches machen. Das ist programmatisch ein toller Paukenschlag für ein neues Theater, das sich an alle Frankfurter*innen richten will.

FAUSCH: Herzlichen Dank euch allen für das Gespräch und weiterhin produktives Arbeiten am ›Struwwelpeter.‹

KRETZSCHMAR: I would like to keep some text issues open and let them develop in rehearsals. I am also curious about purely musical parts, without text, and the possibilities arising from these »intermezzo situations«.

FAUSCH: Can you say something about the stage sets and the staging?

QUAST: We will think about the staging when the pieces are finished. The stage designer Carsten Wolff is currently working on the sets. The challenge is this: what visual possibilities are there on a stage which is already filled quite well by the ensemble of musicians? Perhaps there will be a central aisle, a ramp or a stairway giving us opportunities to play. One thing Carsten Wolff certainly has is open space above the stage (laughs).

FAUSCH: We are fortunate in that building delays have now made ›Der Struwwelpeter‹ the opening premiere of your new performance venue. What do you wish and hope for from this new house? What does it mean for your work?

QUAST: It is extremely meaningful! It is a quantum leap when an independent company can open its own theatre. And I think it is wonderful that our joint production is the opening premiere, because it is groundbreaking: the Frankfurt connection, the collaboration of several artists from Frankfurt, who are doing something contemporary with old material. Programmatically, that means we can open this new theatre with a grand flourish – a theatre that wants to reach all the citizens of Frankfurt.

FAUSCH: Thank you all for this conversation, and here's wishing you productive work on ›Der Struwwelpeter.‹

Das Gespräch fand im Oktober 2019 statt.
The interview took place in October, 2019.



Termine

24./25./26.01.2020, 19.30 Uhr bzw. 17 Uhr (sonntags)
14./15./16.02.2020, 19.30 Uhr bzw. 17 Uhr (sonntags)
20./21./22.03.2020, 19.30 Uhr bzw. 17 Uhr (sonntags)
Frankfurt am Main, Volksbühne im Großen
Hirschgraben, Cantate-Saal

Uwe Dierksen / Christian Hommel / Hermann Kretzschmar:
Der Struwwelpeter (2019) (Uraufführung)

Ensemble Modern

Matthias Faltz Regie | Carsten Wolff Ausstattung |

Sabine Fischmann, Michael Quast Gesang/Performance

Eine Koproduktion der Volksbühne im Großen Hirschgraben
mit dem Ensemble Modern. Gefördert von Aventis Founda-
tion, Dr. Marschner Stiftung und Kulturfonds Frankfurt
RheinMain.

Wohin geht's? – Ein Rückblick nach vorne

Whither? – Looking Back Ahead

Dem Ensemble Modern zum 40sten!
To Ensemble Modern on its 40th anniversary!



von Stefan Fricke
by Stefan Fricke

Über die Zukunft der (neuen) Musik ist immer mal wieder spekuliert worden: utopisch und dystopisch, hoffnungsvoll und resignativ. Die Vermutungen zur Kunstklangproduktion von morgen und übermorgen, zu ihrer ästhetischen Ausprägung und ihrer sozial-ökonomischen Situation, sind beredte Manifeste. Mithin auch wortkarg oder gar stumm. 1919 komponiert Erwin Schulhoff »Fünf Pittoresken für Klavier«, deren mittleren Satz er »In Futurum« nennt. Und wie sich der zeitweise dem Dadaismus nahestehende Max-Reger-Schüler die Musik(-Welt) »in Zukunft« vorstellt, artikuliert er als Pause, als ein variantenreiches und umfangreiches Arrangement bekannter Pausenzeichen der traditionellen Notation plus einer von ihm erdachten »Marschall Pause«, einer mit Fermate versehenen Generalpause. Schulhoffs Zukunfts-idee ist eine imposante Augenmusik, eine Musik allein zum Lesen – mit, wie in anderen seiner Werke, einer Protestnote gegen den deutschen Militarismus. Seine Idee einer künftigen Musik will er mit Klängen nicht ausstatten. Ein Jahr vor »In Futurum« beendet Ludwig Wittgenstein den erst 1921 veröffentlichten »Tractatus logico-philosophicus« mit der Maxime:

»Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.«

Ein wahrer Satz. Aber Stillsein ist auch nicht immer die Lösung. Gerade dann nicht, wenn erwünschte Idealzustände als Leitbilder oder als Korrekturen an den bestehenden Verhältnissen zu formulieren sind.

Speculation about the future of (new) music is a regular occurrence: utopian and dystopian, hopeful and resigned views abound. Opinions about the production of art music tomorrow and thereafter, about its aesthetic characteristics and its socio-economic situation, fill eloquent manifestos. Occasionally they are also taciturn or even mute. In 1919 Erwin Schulhoff composed »Fünf Pittoresken für Klavier«, the middle movement of which he entitled »In Futurum«. Schulhoff, a student of Max Reger who temporarily leaned towards Dadaism, articulated his imagined future of music as a rest, a highly varied and voluminous arrangement of known rest signs in traditional notation, plus a »marshal rest« of his own devising: a general pause with a fermata. Schulhoff's idea of the future is impressive music for the eyes, meant solely for reading – and, like other works by him, it contains a note of protest against German militarism. His idea of music of the future was not to have sound. One year before »In Futurum«, Ludwig Wittgenstein completed his »Tractatus logico-philosophicus«, which was only to be published in 1921, with the maxim: »That whereof we cannot speak, thereof we must remain silent.« A true statement. However, silence is not always the solution either. Especially not when desired perfection must be formulated as mission statements or corrections to existing circumstances.

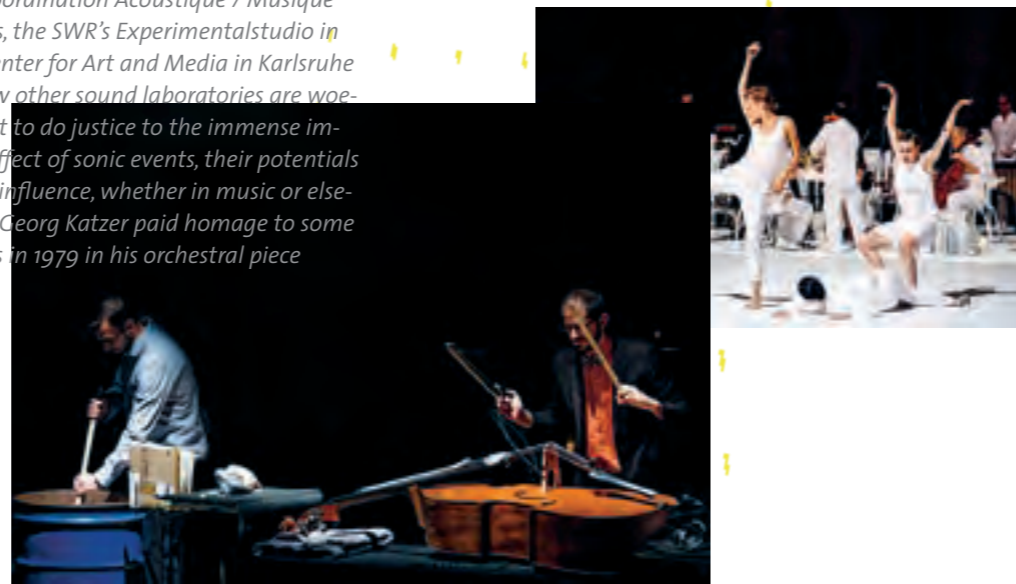


Ein solches Ideal für die Musik skizziert Francis Bacon in seinem 1627 publizierten Fragment ›Nova Atlantis‹, dessen Details zum Teil weit ins 20. Jahrhundert vorstoßen:

»Wir besitzen Häuser für Akustik, in denen wir die Töne und ihre Entstehung erforschen und vorführen. Unsere Harmonien sind anders als die eurigen. Wir verwenden auch Vierteltöne und noch geringere Tonverschiebungen. Unseren Musikinstrumenten, die ihr noch nicht kennt, entlocken wir Melodien von höchstem Wohlklang, die euch unbekannt sind. Auch Glocken und Schellen von lieblicher Klangwirkung werden von uns benutzt. Unsere Töne umfassen die tiefen und hohen Lagen in jeder Tonstärke; oft lassen wir die vollen Töne tremulierend ausklingen. Wir können auch alle artikulierte Töne nachahmen, alle Buchstabenlaute, die Stimmen der Vierfüßler und den Gesang der Vögel. Mit gewissen akustischen Vorrichtungen, die an das Ohr gebracht werden, können wir das Gehör verbessern und die Tonübertragung selbst beträchtlich verstärken. Wir können auch den Schall nach verschiedenen merkwürdigen Verfahren zum Widerhall bringen (eine Erscheinung, die euch unter dem Namen Echo bekannt ist), wobei aber die Töne nicht nur wiederholt zurückgeworfen, sondern nach Belieben verstärkt oder geschwächt werden können; die artikulierte Stimme lässt sich dabei auch in einer andern Klangfarbe wiedergeben. Endlich sind wir auch imstande, die Töne durch gerade oder gekrümmte Rohre auf weite Entfernungen auch in nicht gerader Richtung weiterzuleiten.«¹

Mikrotonalität, Effekte der elektronischen Musik, digitales Sampling, Hörgeräteakustik – etliche klangtechnische Novitäten erwähnt Bacon in seinem utopischen Fragment Jahrhunderte vor ihrer eigentlichen Erfindung. Schläue, stupende Spekulationen zur damaligen Zeit und lange danach, längst Realität in der unsrigen. Allzu viel Beachtung schenken die Musiker und Akustiker Bacons Visionen jedoch nicht, bewegt er sich mit seinen Gedanken doch vornehmlich in anderen, in naturwissenschaftlichen und sozialen Diskursen. Allerdings bleibt wenigstens ein Desiderat: Es mangelt zweifellos an genügend »Häusern für Akustik«, in denen geforscht und vorgeführt wird – das Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique (IRCAM) in Paris, das SWR Experimentalstudio Freiburg, das Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe (ZKM) und ein paar andere Klanglabore reichen bei weitem nicht aus, um der immensen Bedeutung und Wirkung von Schalleignissen, ihren Potenzialen und ihrem stetig zunehmenden Einfluss, ob Musik oder nicht, gerecht zu werden. Immerhin würdigt Georg Katzer einige der Ideen Bacons 1979 mit seinem Orchesterstück ›Sound-House‹.

In his fragment ›Nova Atlantis‹, published in 1627, Francis Bacon sketched such an ideal for music, anticipating developments of the late 20th century in some of its details: »We have also sound-houses, where we practise and demonstrate all sounds, and their generation. We have harmonies which you have not, of quarter-sounds, and lesser slides of sounds. Divers instruments of music likewise to you unknown, some sweeter than any you have, together with bells and rings that are dainty and sweet. We represent small sounds as great and deep; likewise great sounds extenuate and sharp; we make divers tremblings and warblings of sounds, which in their original are entire. We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. We have certain helps which set to the ear do further the hearing greatly. We have also divers strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and as it were tossing it: and some that give back the voice louder than it came, some shriller, and some deeper; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances.«¹ Microtonality, effects of electronic music, digital sampling, the acoustics of hearing aids – in his utopian fragment, Bacon mentions several innovations in sonic technology centuries before they were actually invented. At the time and long after, these were clever, stupendous speculations; in ours, they have long come true. Musicians and acousticians do not devote much attention to Bacon's visions, as his deliberations concentrated mainly on other, namely scientific and social areas of discourse. Yet at least one desideratum remains: there is doubtlessly a lack of sufficient »sound-houses« for practice and demonstration – the Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM) in Paris, the SWR's Experimentalstudio in Freiburg, the Center for Art and Media in Karlsruhe (ZKM) and a few other sound laboratories are woefully insufficient to do justice to the immense importance and effect of sonic events, their potentials and increasing influence, whether in music or elsewhere. At least Georg Katzer paid homage to some of Bacon's ideas in 1979 in his orchestral piece ›Sound-House‹.



¹ Francis Bacon, *Neu-Atlantis*, übersetzt von Günther Bugge, Stuttgart: Reclam 1982, S. 52.

¹ Francis Bacon, *New Atlantis*, online edition via Project Gutenberg, accessed via https://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/The_New_Atlantis.pdf.

Auch John Cage ist in Bezug auf die künftige Musik sehr hellhörig und -sichtig, als er, sicher ohne Kenntnis der Bacon-Visionen, 1937 den Text ›The Future of Music – Credo‹ verfasst, in dem er unter anderem die Emanzipation der Geräusche, die Entwicklung der elektronischen Musik und damit einhergehend die allumfassende Verfügbarkeit aller Schalle prognostiziert.

»Ich glaube, dass die Verwendung von Geräuschen, um Musik zu machen, solange andauern und zunehmen wird, bis wir zu einer Musik gelangen, welche mit Hilfe elektrischer Instrumente produziert wird, die alle hörbaren Klänge für musikalische Zwecke bereitstellen. Photo-Elektrizität, Film und mechanische Medien für die synthetische Produktion von Musik werden untersucht werden. Während in der Vergangenheit eine Auseinandersetzung zwischen Dissonanz und Konsonanz im Gange war, wird es in naher Zukunft die zwischen Geräusch und den sogenannten musikalischen Klängen sein. Die gegenwärtigen Methoden, Musik zu schreiben, allen voran diejenigen, welche mit der Harmonik und ihrer Beziehung zu besonderen Stufen im Klangfeld arbeiten, werden für den Komponisten unzulänglich sein, der dem gesamten Klangfeld gegenübersteht.«²

Als Cages Bekenntnistext 21 Jahre nach der Niederschrift 1958 der Öffentlichkeit zugänglich wird, sind die Prognosen bereits Wirklichkeit, wenn auch nur in kleineren Kreisen avancierter und experimentell arbeitender Komponisten in den USA, Europa und Japan – das Gros spielt weiterhin, und so einige bis heute, mit Konsonanz und Dissonanz. Die elektronische Musik, ob mit künstlich generierten Sinustönen, konkreten Alltagsounds, modulierten Sprach- oder Instrumentalklängen, hat in jener Zeit jedenfalls ihre erste Hausse. Und nicht nur sie. Der Musiktheoretiker Heinz-Klaus Metzger, kritischer Chronist der Neuen Musik nach 1945, schreibt im März 1959 an den Komponistenfreund Dieter Schnebel: »Ich weiß nicht, ob es dir auch so ergeht, mir jedenfalls dünkt, dass Musikgeschichte kaum je so spannend – spannend im Sinne eines Kriminalromans – war wie im Augenblick.«

John Cage was open-minded and clairvoyant regarding future music when he, certainly without knowledge of Bacon's vision, wrote the text ›The Future of Music – Credo‹ in 1937, in which he predicted, among other elements, the emancipation of noise, the development of electronic music and with it, the all-encompassing availability of all forms of sound. »I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard. Photoelectric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music will be explored. Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds. The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer who will be faced with the entire field of sound.«² When Cage's creed became accessible to the public in 1958, 21 years after its writing, its prognoses had already come true, albeit only among small circles of advanced composers working experimentally in the USA, Europe and Japan – the majority continues to play, some of them to this day, with consonance and dissonance. Electronic music, whether using artificially generated sinus tones, concrete sounds of daily life, or modulated sounds of language or instruments, certainly experienced its first boom at that time. And it was not alone. The music theorist Heinz-Klaus Metzger, a critical chronicler of new music after 1945, wrote to his composer friend Dieter Schnebel in March 1959: »I don't know if you feel the same, but to me it seems as if music history has never been as fascinating – fascinating in the sense of a thriller – as it is today.«



² John Cage, *Die Zukunft der Musik – Credo*, übersetzt von Hans Rudolf Zeller, in: Richard Kostelanetz: *John Cage*, Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 83f.

² John Cage, *The Future of Music – Credo*, accessed via <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>.

Die aktuelle Musikgeschichte als Krimi, als Thriller, als fesselnden Serienmarathon mit atemberaubendem Cliffhanger am Ende eines jeden Konzerts – mit großer Neu- und Begierde die nächste Episode erwartend. So könnte, so sollte der Musikbetrieb sein. Für Heinz-Klaus Metzger ist er es spätestens um die Millenniumswende nicht mehr gewesen. Das heißt indes nicht, dass dies auf jetzt und morgen zutreffen muss, zumal wenn wir uns eine weitere, Ende der 1960er Jahre formulierte Sentenz von Metzger vor Ohren und Augen halten:

»Heute ist nur solche Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.«³

Das lässt sich nun lesen als Abgesang auf die Musikgeschichte oder als Beginn einer neuen Musikgeschichte, die ästhetisch im Sinne des Statements bisher nur in wenigen Ansätzen initiiert worden ist. Womöglich sind solche die Historie radikal umkrempelnden Konzepte nur ein Weg künftiger Musik, mithin für manche gar der Königsweg. Aber vielleicht ist er das genauso wenig, wie er sich als Sackgasse erweist. Musik insbesondere die neue Musik, kennt seit jeher viele Wege, Abzweigungen, Kreuzungen und Spurwechsel. Die sich darauf bewegenden und dadurch entstehenden Artefakte können gut koexistieren, auch wenn einige davon dem einen oder der anderen nicht so behagen, sie in ihrem Sinn und Gehalt, in ihrer Faktur überaus verschieden, bisweilen auch höchst diskutabel sind. Aber das einzuschätzen, zu mögen oder abzulehnen ist Sache und Kraft des Urteilenden, des Rezipienten – das sind wir alle –, seines Geschmacks, seines Wissens, seiner Offenheit, seiner Visionen. Die neue Musik war niemals nur die »eine« neue Musik. Sie wird es auch zu keiner Zeit je sein. Sie wird immer aus unzähligen, höchst verschiedenen Fäden und Farben, Formen und Fantasien bestehen, sich zusammensetzen, und sie wird – das ist wahrlich keine originelle Prophezeiung – künftig mehr und mehr Knoten knüpfen: zu den anderen Künsten und ihren ebenfalls wachsenden Subformaten, zu anderen musikalischen Klangsprachen – historischen, in anderen Kulturen parallel existierenden und den rapide sich ausdifferenzierenden Idiomen und Dialekten der Popmusik –, zum Alltag, zum öffentlichen Raum, zu den neueren und neusten Technologien, zu den verfügbaren Archiven.

Current music history as a page-turner or thriller, a spellbinding marathon series with breath-taking cliff-hangers at the end of each concert – and eager, curious anticipation of the next episode. That is what the music business could, and should be like. To Heinz-Klaus Metzger it stopped being thus at the latest around the turn of the millennium. That, however, does not mean this must apply today and tomorrow, especially if we contemplate another statement made by Metzger in the late 1960s: »Today, only music which is no longer music is still music, while music which is still music is no longer music.«³ One may choose to read this as a swansong for music history or the beginning of a new music history, one that has only been initiated in a few aesthetic approaches in the spirit of the statement. Perhaps such concepts and their radical rewriting of history are only one path towards music of the future, one that appears as the high road for some. But perhaps it is neither the high road nor a dead end. Music, especially new music, has always taken many paths, finding junctions, crossings and lane changes. The artefacts moving within it and being produced by it can easily coexist, even if some of them displease some of us, if they are extremely diverse in meaning, content and workmanship, and occasionally highly controversial too. Judgment, liking or disliking of this, however, remains the privilege and the power of the listeners – and we are all listeners – and depends on their taste, knowledge, openness, and visions. New music has never just been only »one« new music. Nor will it ever be. It will always consist of innumerable, highly diverse threads and colours, forms and fantasies, and it will – and in no way is this an original prophesy – tie more and more knots in the future: knots with other art forms and their equally burgeoning sub-formats, with other musical idioms – historical ones, parallel ones existing in different cultures, and the rapidly differentiating idioms and dialects of pop music – with daily life, with public space, with newer and newest technologies, with available archives. Such mixtures of genres – consider Richard Wagner's tract »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850) and the amalgam of poetry, music and dance it advocates – and mutually overlapping



³ Heinz-Klaus Metzger, *Instrumentales Theater* (1970), in: Dieter Schnebel, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 2000 (= *fragmen*, Heft 34), S. 33.

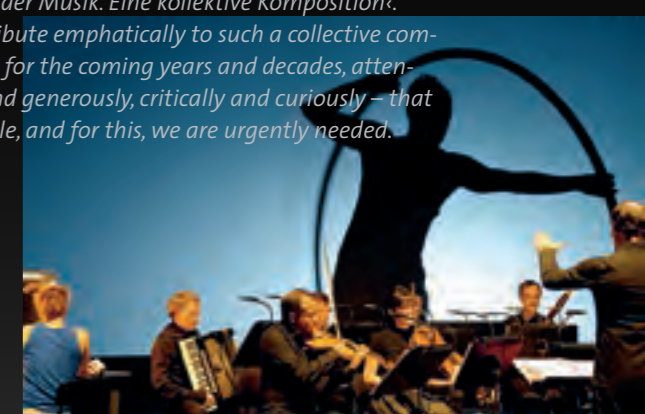
³ Heinz-Klaus Metzger, *Instrumentales Theater* (1970), in: Dieter Schnebel, ed. Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau 2000 (= *fragmen*, Vol. 34), p. 33.

Solche Genre-Mixturen – man denke an Richard Wagners Schrift »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850), das dort besungene Amalgam von Dichtung, Musik und Tanz – und wechselseitig sich überlappende Zugriffe sind freilich nicht neu und spätestens seit den 1960er Jahren veritabel. Theodor W. Adorno spricht von der »Verfransung der Künste«, und der Maler, Plastiker und Aktionskünstler Wolf Vostell, der auch vor eigenen Musikkonzepten keine Scheu hat, formuliert: »Kunst ist Leben / Leben ist Kunst.« Die Materialsammlung unserer künftigen Frequenzen und Subfrequenzen liegt also längst bereit. Sie kommen aus dem Mit- und Ineinander der Künste, was immer wieder veränderte Konstellationen erlaubt und verlangt; sie kommen aus dem ganz normalen Leben, zu dem auch der Mülleimer gehört. Und genau aus diesem Abfallbehältnis, dem niemand sich gerne zuwendet, könnte das wegweisende künstlerische Produktivpotenzial erwachsen. Jedenfalls ist der Mülleimer für den Komponisten und Musikologen Konrad Boehmer zu Beginn des neuen Jahrtausends der mögliche Quell des wirklich Neuen, da die »akademische Disziplin der Musik den Kontakt zur Außenwelt, zur Menschenwelt verloren« habe.⁴ Anders als die Kunst- haben es die Musikhochschulen bis heute nicht vermocht, Menschen an sich zu binden und auszubilden, die nicht den Kanon des 16. bis 19. Jahrhunderts beherrschen, aber sehr wohl eigenständige künstlerische, kompositorische Positionen vertreten. Und da alle E-Musikinstitutionen sich aus dem Geist der akademischen Hochschule speisen, bleibt der Boehmer'sche Kreativ-Mülleimer mit seinen ästhetischen Ideen auch hier außen vor. Hier könnte und müsste sich was tun für die Zukunft der neuen Musik. Aber klar ... György Ligeti demonstriert es 1961, als er einen Kurzvortrag zum Thema »Die Zukunft der Musik« halten soll. Und er hält ihn, sagt aber nichts. Er schweigt, acht Minuten lang. Ligetis beredetes Nicht-Sagen provoziert das Publikum: lachen, schreien, trampeln und einiges mehr. Das Geschehen seines Schweigevortrags inklusive der Publikumsreflexe protokolliert Ligeti später als Partitur. Sie heißt »Die Zukunft der Musik. Eine kollektive Komposition«. An einer solchen Komposition für die nächsten Jahre und Jahrzehnte emphatisch mitzuwirken, hörend und freigebig, kritisch und neugierig – dazu sind wir aufgefordert und werden dringend benötigt.



⁴ Konrad Boehmer im Gespräch mit Stefan Fricke, Karlsruhe, 10. Juni 2005. Siehe auch Konrad Boehmer, *Die Zukunft der (Kunst-)Musik* (1991), in ders., *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961–1991*, hrsg. von Burkhardt Söll, Köln: DuMont 1993, S. 256–280.

borrowing, however, are hardly new, and have been reality since the 1960s. Theodor W. Adorno spoke of »die Verfransung der Künste«, the »convergence of the arts«, and the painter, sculptor and actionist Wolf Vostell, who is not afraid of coining his own musical concepts, says: »Art is life / life is art.« The collected materials of our future frequencies and sub frequencies have thus long been ready and waiting. They are derived from the coexistence and convergence of the arts, which allows and demands ever-changing constellations; they are derived from normal life, which also includes the rubbish bin. In fact, it might be from that very rubbish bin, which no one likes to examine too closely, that groundbreaking artistic productive potential might arrive. At any rate, to the composer and musicologist Konrad Boehmer early in the new millennium, the rubbish bin was a possible source for true novelty, since the »academic discipline of music has lost touch with the outside world, the human world«⁴. Unlike academies of visual art, music academies have failed to this day in attracting and training people who may not command the canon of the 16th to 19th centuries, but certainly represent independent artistic, compositional positions. And since all institutions of art music feed upon the spirit of the music academies, Boehmer's creative rubbish bin and its aesthetic ideas once again languish outside the door. This is where change is possible and necessary for the future of new music. But of course ... György Ligeti, demonstrated it in 1961, when he was asked to give a brief lecture on »The Future of Music«. He gave the lecture, but said nothing. He remained silent, for eight minutes. Ligeti's eloquent silence provoked the audience: there was laughter, shouting, stamping of feet and other utterances. The events of this silent lecture, including the audience's reflexes, were later taken down as minutes by Ligeti in the form of a score. It is entitled »Die Zukunft der Musik. Eine kollektive Komposition«. To contribute emphatically to such a collective composition for the coming years and decades, attentively and generously, critically and curiously – that is our role, and for this, we are urgently needed.



⁴ Konrad Boehmer in conversation with Stefan Fricke, Karlsruhe, June 10, 2005. Cf. also Konrad Boehmer, *Die Zukunft der (Kunst-)Musik* (1991), in *idem*, *Das böse Ohr. Texte zur Musik 1961–1991*, ed. Burkhardt Söll, Cologne: DuMont 1993, pp. 256–280.

Ashley Fure: Together Games

Megafone, Matter Design

von Dahlia Borsche
by Dahlia Borsche

Ashley Fure: Together Games

›Together Games‹ kreist um Fragen von Exklusion und Gemeinschaft. Wer hat Zutritt zu diesem Konzert? Welche Hürden sortieren das Publikum eines Festivals neuer Musik vor? Wer hat Zugang zur Bühne und welche Machtgefüge werden damit abgebildet? Das Stück ist das Ergebnis von einem der sieben Kompositionsaufträge, die das Ensemble Modern im Rahmen der von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien geförderten ›Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland‹ an Komponistinnen vergeben hat. Ashley Fure stellt dem Ensemble Modern hier ungewöhnliche Gesellschaft zur Seite: Zwölf Instrumentalist*innen des Ensembles spielen gemeinsam mit zwölf Megafon-Performer*innen. Mit den maßgefertigten Megafonen aus dem 3-D-Drucker arbeitet Ashley Fure seit 2018. Sie hat damals im Rahmen von ›Filament‹ (Uraufführung im September 2018 mit dem New York Philharmonic Orchestra) das Designteam ›Matter Design‹ beauftragt, diese speziellen akustischen Klangverstärker herzustellen. Die unterschiedlich geformten schwarzen Trichter haben die Eigenschaft, Klang nicht nur deutlich zu verstärken, sondern auch hochgradig direktional abzugeben.

Lauter wie Zischen oder Klicken sowie Stimme und Gesang können damit gezielt im Raum verteilt werden. Darüber hinaus können die gerichteten Klangstrahlen Architektur akustisch erfahrbar machen, da sie (ähnlich dem Prinzip der Echoortung) ebenso präzise wieder in den Raum zurückschallen. Ohne Technik oder Elektronik ausgestattet und mit einer geradezu archaischen Anmutung, wirken die Megafone wie organische Kreaturen oder Instrumente ritueller Praktiken, gleichzeitig wie futuristische Extensionen des menschlichen Körpers. Die Gesichter der Performer*innen verschwinden voll und ganz hinter dem schwarzen Loch des Trichters. Die Amplifizierung nimmt den menschlichen Lauten das gewohnte Timbre und transportiert selbst extrem fragile Klänge so weit, dass ein entferntes Zischen noch den Nacken streicheln kann.

›Together Games‹ centres upon questions of exclusion and community. Who has admission to this concert? Which obstacles pre-sort the audience of a new music festival? Who has access to the stage and which power structures does this reflect? The piece is the result of one of the seven commissions Ensemble Modern awarded to female composers as part of the programme ›Germany's Excellent Orchestral Landscape‹ which is supported by the Federal Commissioner for Culture and the Media. Ashley Fure pairs Ensemble Modern with unusual company here: twelve instrumentalists of the Ensemble appear together with twelve megaphone performers. Ashley Fure has been working with the custom-made megaphones manufactured by 3D printers since 2018. At the time, she commissioned the design team ›Matter Design‹ to create these special acoustic amplifiers for her work ›Filament‹ (first performed by the New York Philharmonic in September 2018). **The black cones of different shapes have the ability not only to considerably amplify, but also to emit sound in a highly directional manner.** Therefore, sounds like hissing or clicking, voices and singing can be dispersed within a space very deliberately. In addition, these directional sound waves can help to make architecture perceivable acoustically, since (similarly to the principle of echolocation) they are reflected back into the space just as precisely. Without technology or electronics, but with an almost archaic appearance, the megaphones resemble organic creatures or instruments of ritual practices, but at the same time futuristic extensions of the human body. The faces of the performers disappear entirely behind the black hole of the cone. The amplification robs human sounds of their usual timbre and transports even extremely fragile sounds so far that a far-away hiss can still caress the back of our necks.

Die Uraufführung von ›Together Games‹ im Rahmen des ECLAT Festivals in Stuttgart im Februar 2020 ist für eine Turnhalle konzipiert. In vier Ecken des Spielfeldes werden jeweils drei Instrumentalist*innen platziert. Um das Spielfeld herum sitzen die Besucher*innen. Während Publikum und Ensemble Modern ihre Positionen nicht verändern, bewegen sich die Megafonist*innen von außerhalb des Publikums auf ein Zentrum zu. Ihre Bewegungen werden von Regisseur*in Lilleth Glimcher (she/they) konzipiert – mit Glimcher arbeitet Ashley Fure seit der Produktion von ›Filament‹ zusammen. Zeitgleich mit ›Together Games‹ entwickeln beide ›Hive Rise‹, ein Stück für ein zehnköpfiges Megafon-Ensemble und Elektronik, das im Juli 2019 im Großen Wasserspeicher in Berlin bei einem Werkstattkonzert vorgestellt wurde und im Januar 2020 beim Berliner CTM Festival im Berghain uraufgeführt wird. Beide Stücke basieren auf den Klang- und Bewegungsstudien, die im Wasserspeicher zu sehen waren. Für ›Hive Rise‹ und ›Together Games‹ hat Ashley Fure außerdem erstmals selbst ein Ensemble zusammengestellt. Es besteht aus in Berlin lebenden Performer*innen und schließt bewusst Akteur*innen ein, die bisher nicht im Kontext zeitgenössischer Musik gearbeitet haben. ›Together Games‹ ist also nicht nur von der Frage getrieben, wie klassische Instrumente und Megafone klanglich und performativ interagieren, sondern auch, wie die unterschiedlichen Repräsentationshorizonte aufeinander wirken, die beide Ensembles mit sich bringen.

Verbunden mit Fragen der Diversifizierung von Ensemble und Publikum sind die Fragen, die Ashley Fure an den Raum stellt. Wie auch in anderen ihrer Arbeiten stellt der Raum in ›Together Games‹ eine zentrale Kategorie dar. Dabei geht es Fure nicht nur um die architektonischen Gegebenheiten mit ihren spezifischen Klangregionen und Nachhallzeiten, die als Parameter in das Stück eingebaut werden, sondern auch um eine Reflexion des sozialen und politischen Raums. Fure erschafft an den Orten ihrer Performances ganzheitliche Erfahrungsräume. Mit der experimentellen Erkundung des wechselseitigen Verhältnisses von Klang und Bewegung wird der Raum buchstäblich abgeschritten, ausgelotet und in Bewegung gebracht. So entsteht eine immersive Hörsituation, mit der Fure das Konzertritual westlicher Kunstmusik hinterfragt und transzendiert. Statt einer frontalen und unbeweglichen Anordnung von Ensemble und Publikum schafft sie multidimensionale Zugänge. Diesen Ansatz hat sie bereits vor dem ersten Megafonprojekt verfolgt, beispielsweise in ›The Force of Things: An Opera of Objects‹, das 2016 bei den Darmstädter Ferienkursen uraufgeführt wurde. Was Fure an diesen immersiven Settings interessiert, sind nicht nur die potenzierten klanglichen und gestalterischen

The world premiere of ›Together Games‹ as part of the ECLAT Festival in Stuttgart in February 2020 has been conceived for a gymnasium. Three instrumentalists each are positioned in the four corners of the playing field. The audience is seated around the playing field. While audience and Ensemble Modern do not change position, the megaphone performers move from behind the audience towards a centre. Their movements will be directed by Lilleth Glimcher (she/they), one of Ashley Fure's collaborators since the production of ›Filament‹. At the same time as ›Together Games‹, the two developed ›Hive Rise‹, a piece for ten-piece megaphone ensemble and electronics which was first introduced at a workshop concert in July 2019 at Berlin's Großer Wasserspeicher venue and will have its world premiere in January 2020 at the CTM Festival at Berlin's Berghain. Both pieces are based on the sound and movement studies presented at the Wasserspeicher. For ›Hive Rise‹ and ›Together Games‹, Ashley Fure has also hand-picked an ensemble for the first time. It consists of performers living in Berlin and deliberately includes protagonists who have not worked in the context of contemporary music before. ›Together Games‹ is therefore not only driven by the question of how classical instruments and megaphones interact in sound and performance practice, but also how the different horizons of representation which both ensembles bring to the performance interact with one another.

The questions Ashley Fure asks of the space are linked to questions of diversification of ensemble and audience. As in several of her other works, the space is a central category in ›Together Games‹. Fure is not only interested in the architectural location with its specific sonic regions and reverberation times, which are included as parameters in her piece, but also in a reflection of social and political space.

In her performance locations, Fure creates holistic spaces for experience. Through experimental exploration of the interrelation between sound and movement, the space is literally paced, fathomed and set in motion. This creates an immersive listening situation through which Fure questions and transcends the concert ritual of western art music. Instead of a frontal and rigid arrangement of ensemble and audience, she creates multi-dimensional access. This is an approach she already pursued before her first megaphone project, for example in ›The Force of Things: An Opera of Objects‹, which was premiered at the 2016 Darmstadt Summer Courses. What interests Fure in these immersive settings is not only the compounded sonic and design aspects, but also the opportunity to reflect social contexts and relations and daring to set up new configurations.



Mittel, sondern die Möglichkeit, gesellschaftliche Zusammenhänge zu reflektieren und neue Konfigurationen zu wagen.

Denn trotz aller Entschlossenheit, mit der sich Ashley Fure über tradierte Konzertrituale und deren implizite patriarchale Muster hinwegsetzt, ist sie überzeugt von dem transformierenden Potenzial der Darbietungsform Konzert. Das Konzert stellt uns einen Raum zur Verfügung, in dem wir uns versammeln und an einer konzentrierten, gemeinschaftlichen Kommunikation teilhaben. Es bietet die unmittelbare Gegenwart einer temporären Gemeinschaft in einem Spannungsfeld von Intimität und Anonymität. Die kollektive Erfahrung von Klang und Körpern im Raum verändert dabei nicht nur den Raum, sondern auch die Anwesenden – eine Überzeugung, in der Octavia Butlers berühmter Satz »All that you touch you change. All that you change changes you.« wiederhallt.

›Together Games‹ ist ein Resonanzraum für die Kopräsenz und das Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure. Ohne Narrativ und Sprache erzählt es auf eindrückliche Weise von der Kraft, die vom gemeinsamen (Hör-)Erlebnis ausgeht. Es ist das Angebot, einen unbekannteren Raum zu betreten, der gleichermaßen als Herausforderung wie als Umarmung verstanden werden kann.

After all, despite the determination with which Ashley Fure chooses to ignore traditional concert rituals and their implicit patriarchal patterns, she is convinced of the transformative potential of the concert as a form of performance. The concert gives us a space in which to congregate and partake in a concentrated, communal communication. It offers the immediate presence of a temporary community within the field of tension of intimacy and anonymity. The collective experience of sound and bodies within a space not only changes the space, but also those present – a conviction expressed in Octavia Butler's famous statement: »All that you touch you change. All that you change changes you.«

›Together Games‹ is a resonant cavity for the co-presence and interplay of different protagonists. Without narrative or language, it impressively recounts the power inherent in a shared (listening) experience. It is an invitation to enter an unknown space, which may be perceived as a challenge or an embrace.

Termine

08.02.2020, 21.45 Uhr
Stuttgart, Theaterhaus Stuttgart, Sporthalle
 ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart – Preisträgerkonzert
Ashley Fure: Together Games for moving voices and ensemble (2019/20) (Uraufführung)
Ensemble Modern
 Lilleth Glimcher Regie
Megafonist*innen
 Gefördert durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien im Rahmen des Förderprogramms ›Exzellente Orchesterlandschaft Deutschland‹. Mit freundlicher Unterstützung durch das Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

24.05.2020, 20 Uhr
Frankfurt am Main, Frankfurt LAB
 6. Abonnementkonzert der Saison 2019/20
Ashley Fure: Together Games for moving voices and ensemble (2019/20)
Simon Steen-Andersen: Run Time Error @ Opel feat. Ensemble Modern Live! Fassung für Ensemble und Zwei-Kanal-Videosteuerung (2015/16)
Ensemble Modern
 Lilleth Glimcher Regie
Megafonist*innen
Simon Steen-Andersen Live-Video-Mixing
 Gefördert durch die Deutsche Bank Stiftung.

19.06.2020, Amsterdam, Muziekgebouw aan 't U
 Holland Festival
18.09.2020, Straßburg, Maillon
 musica – festival international de musique d'aujourd'hui
 Strasbourg
Ashley Fure: Together Games for moving voices and ensemble (2019/20)
Simon Steen-Andersen: Run Time Error @ Opel feat. Ensemble Modern Live! Fassung für Ensemble und Zwei-Kanal-Videosteuerung (2015/16)
Ensemble Modern
 Lilleth Glimcher Regie
Megafonist*innen
Simon Steen-Andersen Live-Video-Mixing
 1 2 3 4 zig Jahre Ensemble Modern – Jubiläumszyklus 2020.
 Gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes.



Ein großer Diener der Musik

Das Ensemble Modern verliert mit Hans Zender einen Wegbereiter, einen Freund und Förderer, ohne dessen Engagement und Einsatz die Geschichte des Ensembles anders verlaufen wäre. Bereits im Frühjahr 1979 diskutierte er während eines von ihm geleiteten Projekts der Jungen Deutschen Philharmonie mit Orchestermitgliedern die Gründung eines Ensembles für neue Musik und trieb diese Idee kräftig mit voran. Eineinhalb Jahre später gab das Ensemble Modern sein erstes Konzert. Der erste einer ganzen Reihe von Meilensteinen, die unmittelbar mit dem Wirken von Hans Zender zusammenhängen und von ihm maßgeblich geprägt wurden.

Da sind natürlich die Werke, die vom Ensemble Modern – teilweise auch als Auftragskompositionen – uraufgeführt wurden: ›Furin no kyo‹, im Oktober 1989 in Graz unter Leitung des Komponisten uraufgeführt; die Instrumentierung der ›5 Préludes‹ von Claude Debussy, uraufgeführt unter Leitung von Hans Zender im November 1991 in Frankfurt am Main; ›Issei no kyo, Lied vom einen Ton‹, in Witten im Mai 2011 uraufgeführt. Und dann die beiden Monumentalwerke ›Schuberts Winterreise‹, uraufgeführt unter Hans Zender im September 1993 in Frankfurt am Main und ›33 Veränderungen über 33 Veränderungen‹, uraufgeführt im November 2011 in Berlin. Zudem die Frankfurter Fassung von ›Don Quijote de la Mancha‹ in einer szenischen Produktion im Dezember 2016. Ein Werkreigen, der zusammen mit den weiteren Kompositionen von Hans Zender das Ensemble Modern geformt hat.

Prägend war Hans Zender aber auch als Dirigent, der sich mit unermüdlicher Energie für Komponist*innen einsetzte, an die er glaubte, und dabei eine unglaubliche Bandbreite abdeckte: von Paul Hindemith bis Helmut Lachenmann. Und immer wieder Bernd Alois Zimmermann und Anton Webern, deren Kompositionen sich neben den eigenen Werken wie ein roter Faden durch die gemeinsame Programmgestaltung mit dem Ensemble Modern ziehen. Rund 60 Konzerte mit Hans Zender als Dirigenten führt das Archiv des Ensemble Modern. Hinzu kommen CD-Produktionen eigener und fremder Werke. Kaum ein anderer Dirigent, der so oft mit dem Ensemble gearbeitet hat. Die Zusammenarbeit begann übrigens 1986 mit einem Auftritt zur Eröffnung der Tagung des PEN-Clubs zugunsten ›Writers in Prison‹ in der Hamburger Musikhalle.

A Great Servant of Music

In Hans Zender, Ensemble Modern has lost a trailblazer, a friend and supporter without whose activism and commitment the ensemble's history would have taken a different course. As early as the spring of 1979, he led a project of the Junge Deutsche Philharmonie and discussed the idea of founding an ensemble for new music with orchestra members, advocating this idea with verve. One and a half years later, Ensemble Modern gave its first concert. It was the first of a whole series of milestones directly connected with Hans Zender's work and influenced profoundly by him.

Of course there are the works given world premieres – and some of them commissioned – by Ensemble Modern: ›Furin no kyo‹, premiered in Graz in October 1989 under the composer's baton; the instrumentation of the ›5 Préludes‹ by Claude Debussy, premiered under Hans Zender's baton in Frankfurt am Main in November 1991; ›Issei no kyo, Lied vom einen Ton‹, premiered in Witten in May 2011. Then there are the two monumental works ›Schuberts ›Winterreise‹, first performed under Hans Zender's baton in Frankfurt am Main in September 1993, and ›33 Veränderungen über 33 Veränderungen‹, first performed in Berlin in November 2011. The list is complemented by the Frankfurt version of ›Don Quijote de la Mancha‹, given a staged production in December 2016. Together with other pieces by Hans Zender, this array of works has influenced and shaped Ensemble Modern profoundly.

However, Hans Zender also wielded great influence as a conductor who was indefatigable in championing composers he believed in, encompassing a remarkably broad spectrum of positions, from Paul Hindemith to Helmut Lachenmann. And in between, time and again, Bernd Alois Zimmermann and Anton Webern, whose compositions – alongside his own – run like a red thread through the programmes he developed jointly with Ensemble Modern. The Ensemble Modern archive lists about 60 concerts conducted by Hans Zender. Add to these various CD productions of his own and other composers' works, and there is hardly another conductor who worked with the ensemble so often. Incidentally, this collaboration began in 1986, with a performance during the opening of the conference on ›Writers in Prison‹ presented by the PEN Club at Hamburg's Musikhalle.



Hans Zender 2012 bei der CD-Produktion seiner ›33 Veränderungen über 33 Veränderungen‹

Zum Tod von Hans Zender Mourning Hans Zender

Nicht fehlen darf die Reihe ›Happy New Ears‹, die von Hans Zender zusammen mit Sylvain Cambreling ins Leben gerufen und im Oktober 1993 in der Oper Frankfurt mit einem Paukenschlag eröffnet wurde: Schönbergs Kammer-Sinfonie op. 9 unter der Leitung von Hans Zender, mit Nuria Schönberg als Gesprächsgast. Ein Auftakt mit Zukunft. Bis heute hat das Ensemble Modern 106 Konzerte in der Reihe veranstaltet – 2016 erneut mit Hans Zender und seinen ›33 Veränderungen‹. Sein Engagement für ›offene Ohren‹ führte Hans Zender mit der gemeinsam mit seiner ihm unermüdlich unterstützenden Gattin Gertrud gegründeten Hans und Gertrud Zender-Stiftung weiter. Auch über die Stiftung ermöglichten Hans und Gertrud Zender dem Ensemble Modern so manches Vorhaben.

Hans Zenders Musikalität, seine Genauigkeit und Präzision sowie sein unbedingter Wille und Anspruch, den Intentionen der Komponisten gerecht zu werden, definierten ebenso seine Einzigartigkeit wie sein scharfer Verstand und sein verschmitzter Humor. Diese Eigenschaften machten ihn nicht nur zu einem großartigen Komponisten und Dirigenten, sondern auch zu einem grandiosen Lehrer und Dozenten. Die jungen Musiker*innen, die das Glück hatten, mit ihm zu arbeiten, prägte diese Begegnung – ob am Instrument, mit dem Dirigierstab oder am Kompositionstisch. 1988 erlebten das erstmals die Mitglieder des Ensemble Modern in Blonay am Genfersee beim ersten Komponistenseminar, das Hans Zender zusammen mit Helmut Lachenmann und Ingo Metzmacher leitete. Neben großartigen künstlerischen und pädagogischen Erlebnissen erzählt man sich von gemeinsamen abendlichen Leserunden.

Und so schließt sich ein Kreis: 2018 haben wir gemeinsam mit Hans Zender die Meersburger Konzertgespräche ins Leben gerufen, die im Juni 2019 ihre Fortsetzung fanden. Schon schwer gezeichnet von seiner Krankheit, war Hans Zender in den Proben mit Mitgliedern des Ensemble Modern und Studierenden der Internationalen Ensemble Modern Akademie in seinem Glaserhäusle hoch über dem Bodensee ungemein präzise und musikalisch arbeitend zu erleben. Der Austausch gerade auch mit den jungen Musiker*innen ließ ihn aufleben. Die Planungen für die Weiterführung der Konzertreihe und deren Ausweitung nach Frankfurt am Main sind für 2020 bereits weit gediehen. Erstmals wird dabei Hans Zenders ›Hölderlin-Zyklus‹ vollständig aufgeführt. Was mit ihm zusammen entwickelt wurde, wird nun im dankbaren Gedenken an einen großen Musiker, an einen einzigartigen Künstler, an Hans Zender stattfinden.

Nor should the series ›Happy New Ears‹ go unmentioned, initiated by Hans Zender and Sylvain Cambreling and launched at the Frankfurt Opera in October 1993 with a flourish: Schoenberg's Chamber Symphony Op. 9 under Hans Zender's baton, with Nuria Schoenberg in conversation. An upbeat pointing to a promising future. To this day, Ensemble Modern has presented 106 concerts as part of this series – in 2016 Hans Zender was again the featured guest, with his ›33 Veränderungen‹. Hans Zender's activism for ›open ears‹ continued in the work of the Hans and Gertrud Zender Foundation, founded by him and his wife Gertrud, who was his tireless supporter. Through their foundation, Hans and Gertrud Zender also enabled Ensemble Modern to undertake several projects.

Hans Zender's musicality, his exactitude and precision and his absolute will and determination to do the composer's intention justice defined his uniqueness, just like his sharp intellect and impish humour. These qualities made him not only a great composer and conductor, but also an outstanding teacher and docent. The young musicians who were fortunate enough to work with him were influenced profoundly by this encounter – whether they were instrumentalists, conductors or composers. In 1988 the Ensemble Modern members first experienced this in Blonay on Lake Geneva during the first Composition Seminar, which Hans Zender led with Helmut Lachenmann and Ingo Metzmacher. In addition to great artistic and pedagogical experiences, anecdotes abound about the evening reading session.

And thus we come full circle: in 2018 we initiated the Meersburger Konzertgespräche, the Meersburg Concert Conversations, together with Hans Zender, a series which continued this past June 2019. Already gravely marked by illness, Hans Zender worked incredibly precisely and musically in rehearsals with Ensemble Modern members and students of the International Ensemble Modern Academy, at his ›Glaserhäusle‹ estate high above Lake Constance. This exchange, especially with the young musicians, seemed to revive him. Plans for a continuation of the concert series and its expansion to Frankfurt am Main during 2020 are already quite advanced. In this context, Hans Zender's ›Hölderlin-Zyklus‹ will be performed in its entirety for the first time. What we developed together with him will now be dedicated to the grateful memory of a great musician and unique artist: that of Hans Zender.

Weill am Rhein, am 21. September 2019

»Mondestrunken«, wie das erste der dreimal sieben Gedichte »Pierrot lunaire« von Albert Giraud heißt, ist am Ende auch der

»Dichter, den die Andacht treibt ... /
Gen Himmel wendet er verzückt /

Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er /

Den Wein, den man mit Augen trinkt.«

Von einem goldenen Wein, den die Rheintöchter, auch ganz in Gold gehüllt, aus goldenen Pokalen servieren, möchte man trunken werden, und ist es schon halb, wenn bei herbstlich mild strahlendem Sonnenschein der Blick über die Rheinterrassen auf den mächtigen Fluss fällt, der hier in einem großen, freundlichen Bogen am stillen Bonn vorbei dem Horizont entgegenfließt. Tatsächlich schimmern auch ein paar Fäden vom Rheingold im Saal, als Sarah Maria Sun auf die Bühne eilt, eine Spur zu schnell für das goldene Gewand, in dem sie, als sich der Begrüßungsbeifall legt, den »Pierrot lunaire« beginnt, »Den Wein, den man mit Augen trinkt«. Unter der Leitung von HK Gruber spielen Mitglieder des Ensemble Modern den Zyklus von Arnold Schönberg, die Sonne draußen ist derweil untergegangen, drinnen bleibt es klar und strahlend, nun aber für die Ohren. Die Leute im etwas nüchternen Saal »New York« folgen gebannt Schönbergs op. 21, einem intimen Stück für kleine Besetzung, geschrieben für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Cello. Durch schaurige Nacht-szenen führt Pierrot lunaire, »Rote Messe«, »Ent-hauptung«, »Raub«, »Galgenlied«, mündet aber in sanfter Erinnerung: »O alter Duft aus Märchenzeit / Berauschest wieder meine Sinne«, haucht Sarah Maria Sun zum Schluss. Die Sprechstimme muss wahrlich nicht nur gut sprechen können, was schwer genug ist, sondern schon auch singen, im besten Fall vielleicht sogar den Unterschied vergessen lassen, und dabei all den lunatischen Gestalten, dem Dandy, der halb toten Mutter Gottes, dem »vernichtungssüchtig reizenden« Chopin und anderen, die sich der Pierrot im Schein des Mondes ausmalt, im schnellen Wechsel Ausdruck verleihen. Das gelingt ausgezeichnet, und das Ensemble spielt intensiv, transparent und kein bisschen angesäuselt. Großer Applaus schon zur Pause.

»Mondestrunken«, or »Moon-Drunk«, is the title of the first of three times seven poems by Albert Giraud entitled »Pierrot lunaire«, and it is also the ultimate state of the »poet, driven by devotion ... /

Towards heaven he turns in rapture, /
Rhine terraces, gazing at the mighty river which
keeling, he sucks and slurps /
The wine that through the eyes is drunk.«
Sitting in autumnally resplendent sunshine on the
flows towards the horizon here in a grand, friendly
arc, passing the quiet city of Bonn, one wishes to
get drunk on a golden wine served in golden gob-

lets by Rhine Maidens clad all in gold – and perhaps one is already halfway there. Indeed, a few threads of Rhine gold shimmer in the auditorium when Sarah Maria Sun hastens onto the stage, a tiny bit too fast for the golden gown in which she begins »Pierrot lunaire« once the welcoming applause has died down: »The wine that through the eyes is drunk«. Under the baton of HK Gruber, members of Ensemble Modern perform the cycle by Arnold Schoenberg. The sun has gone down outside, but inside a clear glow remains, now delighting the ears instead of the eyes. Spellbound, the audience in the somewhat sober hall »New York« follows Schoenberg's Opus 21, an intimate piece for a handful of musicians, written for a narrator, piano, flute, clarinet, violin and cello. Pierrot lunaire leads them through horrible night scenes – »Rote Messe« (Red Mass), »Enthauptung« (Beheading), »Raub« (Theft), »Galgenlied« (Gallows Song) – but culminates in gentle memories: »Oh ancient perfume of fabled times / Again you captivate my senses«, Sarah Maria Sun finally breathes. The narrator must not only have a good speaking voice, which is hard enough, but also be able to sing, ideally making the audience forget the difference between the two. And all the while, she must give rapidly changing voice to all the lunatic figures Pierrot dreams up in the moonlight – the dandy, the half-dead Mother of God, Chopin with his »morbid, self-destructive charm«, and others. This works wonderfully, and the ensemble plays intensively, transparently and without a trace of inebriation. Generous applause even before the intermission.

Weill on the Rhine, September 21, 2019

»Den Wein,
den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond
in Wogen nieder,
Und eine Springflut
überschwemmt
Den stillen Horizont.«

»The wine that through the eyes is drunk,
At night the moon pours down in torrents,
And a spring-tide floods
The silent horizon.«

Schoenberg flieht 1933 über Paris in die USA. Seine Noten werden in Deutschland verbrannt. Im selben Jahr arbeiten Kurt Weill und Bertolt Brecht im Pariser Exil an den ›Sieben Todsünden (der Kleinbürger)‹, die im Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt werden. Auch ihre Werke brennen 1933 in Deutschland. 1935 emigriert auch Weill in die USA. Das Ensemble spielt ›Die sieben Todsünden‹ in einer kammermusikalischen Bearbeitung von Christian Muthspiel und HK Gruber, der noch nicht ahnt, dass er später am Abend einen weiteren, besonderen Auftritt mit Kurt Weill haben wird. Sarah Maria Sun spielt und singt – hier darf sie's uneingeschränkt – die beiden Annas durch alle sieben Todsünden, die schöne, etwas verrückte, und die praktische, verständige, ihre Familie – das sind vier der fünf Amarcord-Sänger aus Leipzig – gibt den Kleinbürgerchor, der weiß, wo's langgeht: »Der Herr erleuchte unsre Kinder, daß sie den Weg erkennen, der zum Wohlstand führt!« – Die Zuhörer klatschen am Ende laut; weil sie bald merken, dass eine Zugabe nicht passt und deshalb auch nicht kommt, hören sie früher auf, als sie's gern getan hätten.

Dann gehen alle nach Hause; bis auf die Musiker, Freunde, Kollegen, die Veranstalter vom Beethovenfest und die mitgereisten »Freunde des Ensemble Modern« – und eine kleine Gesandtschaft der Kurt Weill Foundation for Music, New York. Die Foundation hatte die musikalische Bearbeitung der ›Todsünden‹ durch HK Gruber und Christian Muthspiel in Auftrag gegeben. Ein Grund, zur Aufführung zu kommen, aber nicht der einzige: Beim späten Dinner, nach dem Hauptgang, die Begeisterung über den Abend leuchtete noch aus allen Gesichtern, gemildert allein durch die willkommene Sättigung und eine leise beginnende Müdigkeit, erhob sich Kim Kowalke, Präsident und CEO der Foundation, um noch einmal HK Gruber in den Mittelpunkt zu stellen: Die Kurt Weill Foundation for Music, ließ er die Anwesenden wissen, verleiht dem Chansonnier, Dirigenten, Komponisten, Arrangeur und Fürsprecher der Musik Kurt Weills HK Gruber hier und jetzt in Anerkennung seiner vier Jahrzehnte währenden, außerordentlichen Dienste an der Musik und am künstlerischen Erbe Kurt Weills den Lifetime Distinguished Achievement Award der Kurt Weill Foundation for Music! – Zum vierten und letzten Mal gab es großen Applaus, diesmal ausschließlich für HK »Nali« Gruber. Der holte zum Dank noch einmal weit aus, sprach über seine Begegnungen mit der Musik von Kurt Weill, vergangene und erhoffte künftige, über Leonard Bernstein, Lotte Lenya und vieles und viele andere. Erwähnt sei nur David Drew, Musikwissenschaftler, Musikkritiker und Kurt-Weill-Experte, weil er unter anderem kurz und passend zum Abend sowohl über ›Weill and Schoenberg‹ als auch über ›Schoenberg and Weill‹ geschrieben hat. Die Texte sind auf der Webseite der Kurt Weill Foundation abrufbar unter www.kwf.org.

Man hätte in der Nacht noch zum Rhein hinunterlaufen können, den Wein suchend, den der Mond um diese Zeit in Wogen niedergießt, oder in Gedanken versunken an Anna, aus Louisiana, wo die Wasser des Mississippi unterm Monde fließen. Aber das wollte niemand mehr.

So war die Jahresreise der Freunde des Ensemble Modern – ein Erlebnis.



In 1933 Schoenberg fled to the USA via Paris. In Germany, his scores were burned publicly. That same year, Kurt Weill and Bertolt Brecht worked on ›Die Sieben Todsünden (der Kleinbürger)‹ (The Seven Deadly Sins (of the Petit-Bourgeoisie)) in their Paris exile, and the piece was premiered at the Théâtre des Champs-Élysées. Their works too were burned publicly in Germany in 1933. In 1935 Weill also emigrated to the USA. The ensemble plays ›Die sieben Todsünden‹ in a chamber-music arrangement by Christian Muthspiel and HK Gruber, who at this point has no idea that later that evening he will have another, special encounter with Kurt Weill. Sarah Maria Sun acts and sings – here she is allowed to sing, without reservation – both Annas through all the seven deadly sins, the beautiful, slightly mad one and the practical, sensible one. Her family – four of the five Amarcord singers from Leipzig – plays the petit-bourgeois chorus which knows what's what: »May the Lord illuminate our children, that they may recognize the path leading to wealth!« – At the end, there is voluminous applause; because they soon notice that an encore would be inappropriate and is therefore not forthcoming, the listeners stop earlier than they like.

Then everyone goes home, except for the musicians, friends, colleagues, the presenters from the Beethovenfest and the accompanying ›Friends of Ensemble Modern‹ – as well as a small delegation from the Kurt Weill Foundation for Music in New York. The Foundation had commissioned the musical arrangement of ›Die Todsünden‹ from HK Gruber and Christian Muthspiel. One reason to attend the performance, but not the only one:

during the late supper, after the main course, when enthusiasm at the concert still radiated from every face, mitigated only by welcome nourishment and the gentle beginnings of fatigue, Kim Kowalke, the President and CEO of the Foundation, rose to make HK Gruber the centre of attention one more time: he announced that the Kurt Weill Foundation for Music was presenting the Lifetime Distinguished Achievement Award of the Kurt Weill Foundation for Music to HK Gruber, vocalist, conductor, composer, arranger and champion of Kurt Weill's Music, in recognition of his four decades of extraordinary service to Kurt Weill's music and artistic heritage. – For the fourth and last time, exuberant applause was heard, this time exclusively for HK »Nali« Gruber. In his acceptance speech, he spoke about his encounters with Kurt Weill's music, both past and hoped-for future ones, about Leonard Bernstein, Lotte Lenya and many other subjects. Suffice it to single out David Drew, a musicologist, music critic and Kurt Weill expert, who wrote the brief but precise programme notes on ›Weill and Schoenberg‹, but also about ›Schoenberg and Weill‹. The texts are available digitally on the Kurt Weill Foundation's website, www.kwf.org.

One might have walked down to the Rhine that night, in search of the wine the moon pours down in nocturnal waves, or thinking of Anna from Louisiana, where the Mississippi's waters flow beneath the moon. But no one wanted to.

Such was the annual journey of the Friends of Ensemble Modern: a true experience.

20 Jahre Freunde des Ensemble Modern

Im Jahr 2000 wurde der Verein der Freunde des Ensemble Modern mit dem Ziel gegründet, die Arbeit des Ensemble Modern, seine Kompositionsaufträge und Projekte, und damit die heutige Musik ideell und materiell zu unterstützen.

Als Freund*in des Ensemble Modern brauchen Sie kein Expertenwissen mitzubringen, nur Begeisterungsfähigkeit, Neugierde auf bislang Ungehörtes und Interesse am Klang der Gegenwart! Werden auch Sie Mitglied des Freundeskreises: Entdecken Sie ungewohnte Perspektiven, nehmen Sie teil an Probenbesuchen, Diskussionen und Vorträgen, sprechen Sie mit Interpret*innen und Komponist*innen, lernen Sie andere Musikfreund*innen kennen und nehmen Sie an den Reisen des Freundeskreises teil.

Informationen unter www.ensemble-modern.com/freunde oder per E-Mail an freunde@ensemble-modern.com

The Friends of Ensemble Modern at 20

In 2000 the association of Friends of Ensemble Modern was founded with a view to supporting Ensemble Modern's work, its commissions and projects, and thereby today's music, both ideally and materially.

As a Friend of Ensemble Modern, you need no expert knowledge, only enthusiasm, curiosity for the unheard-of, and interest in the sound of the present! Join the circle of Friends as a member: discover unusual perspectives, participate in rehearsal visits, panel discussions and lectures, talk to instrumentalists and composers, get to meet other music lovers and participate in the Friends' annual journeys.

For further information, please visit www.ensemble-modern.com/freunde or email freunde@ensemble-modern.com.

Auf neuen Wegen: ›Happy New Ears‹ in der Saison 2019/20

*Blazing New Trails: ›Happy New Ears‹
in the 2019/20 Season*

Happy New Ears 2019/20

In the 2019/20 season, the concert series ›Happy New Ears‹ features no less than two innovations. On the one hand, the Frankfurt Opera and Ensemble Modern, who have presented the series jointly since 1993, welcome another cooperating partner: the Frankfurt University of Music and Performing Arts (HfMDK). This will be the location of two of the four workshop concerts. This change has been occasioned by the inauguration of the new guest chair of composition at the HfMDK, privately funded, which brings Brian Ferneyhough and Lucia Ronchetti, two of the most fascinating personalities in contemporary music, to the music academy for one year each. After the portrait concert with Brian Ferneyhough on November 18, 2019, Lucia Ronchetti, whose latest musical theatre work ›Inferno‹ will be premiered by the Frankfurt Opera at the Bockenheimer Depot in April 2020, is the featured composer of the ›Happy New Ears‹ portrait concert on May 27, 2020.

In addition, the series' curatorial concept has expanded: Ensemble Modern has invited two renowned composers to design a programme according to their own wishes. Enno Poppe, previously featured at ›Happy New Ears‹ as a composer and interviewer, has put together a programme of works by the composer Mathias Spahlinger for Ensemble Modern. On March 12, 2020 he discusses these works with Mathias Spahlinger at the Holzfoyer of the Frankfurt Opera. On April 20, 2020 the Danish composer and former IEMA fellow Simon Steen-Andersen focuses on the young generation of Polish composers, which is hardly known in Germany, in a concert curated by him at the Bockenheimer Depot. Here too, there will be a conversation with the authors of the works.

> [Details in the Concert Calender](#)

Thomas Larchers ›Das Jagdgewehr‹ beim Opera Forward Festival in Amsterdam

*Thomas Larcher's ›Das Jagdgewehr‹
at the Opera Forward Festival in Amsterdam*

Am 15. August 2018 feierte Thomas Larchers Musiktheater ›Das Jagdgewehr‹ in der Inszenierung von Karl Markovics mit dem Ensemble Modern und der Schola Heidelberg seine Uraufführung bei den Bregenzer Festspielen. »Achtzehn Mitglieder des Ensemble Modern vollbrachten unter der souveränen Leitung von Michael Boder wahre Wunder bei der Umsetzung von Larchers enorm farbreicher, fein austarierter Musik, die bei bruchloser Verbindung von Geräuschen und tonalen Elementen von origineller Klangphantasie und Sinn für fremdartige Schönheit zeugt«, schrieb dazu die Frankfurter Allgemeine Zeitung. Das Libretto von Friederike Gösweiner basiert auf der gleichnamigen Novelle des japanischen Schriftstellers Yasushi Inoue. Ein Dichter sieht aus der Ferne einen Jäger, der einsam durchs Gebirge zieht. Angerührt von dessen Einsamkeit und Verlorenheit schreibt er das Gedicht ›Das Jagdgewehr‹. Der Jäger Josuke liest das Gedicht in seiner ›Jägerzeitung‹, erkennt sich selbst in den Zeilen wieder und vertraut dem Dichter die Abschiedsbriefe dreier Frauen an, die sein Leben bestimmten: seiner Frau Midori, seiner Geliebten Saiko und deren Tochter Shoko. Aus drei Perspektiven erzählen diese Briefe die Geschichte seines Lebens, voller widersprüchlicher Gefühle und verborgener Geheimnisse – und von einer verbotenen Liebe. »Als ich ›Das Jagdgewehr‹ das erste Mal las, war ich sofort von der Zeitlosigkeit dieser Novelle gefangen genommen. Sie behandelt Fragen, die absolut jeder, der Beziehungen zu anderen Menschen hat – also auch ich selbst –, nachvollziehen kann: bleiben oder gehen, aussprechen oder verschweigen, festhalten oder ziehen lassen«, so Thomas Larcher. Am 17. und 19. März 2020 ist die Produktion nun beim Opera Forward Festival im Muziekgebouw aan't IJ in Amsterdam zu erleben.

> [Details im Konzertkalender](#)



On August 15, 2018 Thomas Larcher's musical theatre work ›Das Jagdgewehr‹ had its world premiere at the Bregenz Festival, directed by Karl Markovics and performed by Ensemble Modern and Schola Heidelberg. »Under the baton of Michael Boder, eighteen members of Ensemble Modern performed veritable miracles by rendering Larcher's enormously colourful, delicately balanced music, which seamlessly combined noises and tonal elements, demonstrating original sonic imagination and a sense of exotic beauty«, as the Frankfurter Allgemeine Zeitung wrote at the time. The libretto by Friederike Gösweiner is based on the eponymous novel by the Japanese author Yasushi Inoue. From afar, a poet observes a solitary hunter walk through mountains. Touched by his loneliness and forsakenness, he writes the poem ›The Hunting Gun‹. The hunter Josuke reads the poem in his ›Hunter's Gazette‹, recognizes himself in the verses and entrusts the poet with the farewell letters of three women who have dominated his life: his wife Midori, his lover Saiko and her daughter Shoko. From three perspectives, these letters tell the story of his life, full of conflicting emotions and hidden secrets – and a tale of forbidden love. »The first time I read ›The Hunting Gun‹, I was immediately captivated by the timelessness of this novella. It deals with questions which absolutely everyone who has relationships with other people – myself included, of course – has experienced and can relate to: to stay or to go, to speak or to remain silent, to hold or to let go«, says Thomas Larcher. On March 17 and 19, 2020 the production will be presented at the Opera Forward Festival at the Muziekgebouw aan't IJ in Amsterdam.

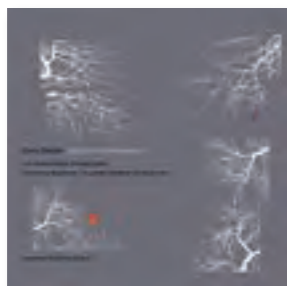
> [Details in the Concert Calender](#)



v.l.n.r. Mathias Spahlinger, Lucia Ronchetti, Simon Steen-Andersen

CD-Neuerscheinungen bei Ensemble Modern Medien

New CD Releases by Ensemble Modern Media



Lange war sie vergriffen: die Ersteinstrumental- und Gesangs-Einstudiierung von Hans Zenders ›Schuberts Winterreise‹ aus dem Jahr 1995 mit Tenor Hans Peter Blochwitz und dem Ensemble Modern unter der Leitung des Komponisten. Im Herbst 2019 hat das Ensemble Modern die Aufnahme im eigenen Label in einer Neuauflage veröffentlicht (EMCD-043/44), die nun traurigerweise zu einem Abschied von Hans Zender geworden ist (s. hierzu auch den Nachruf auf S. 28/29). Der Komponist leuchtet in seiner für das Ensemble Modern komponierten Interpretation Franz Schuberts Vokalzyklus instrumental-gedanklich neu aus und macht dessen kühne Vorgriffe auf die musikalische Zukunft hörbar.

Eine Ersteinstrumental- und Gesangs-Einstudiierung legt das Ensemble Modern mit Mark Andres Zyklus ›riss‹ unter Leitung von Ingo Metzmacher vor. Andre begibt sich in seiner Trilogie auf die Suche nach den kompositorischen Zwischenräumen: »Räume, die sich oft latent oder sehr zerbrechlich und atemlos zwischen den Polaritäten befinden.« Der Riss als ein Zwischenort, ein trennender wie verbindender Raum zwischen etwas, das zusammengehört, aber auch als etwas, das den Blick auf Verborgenes freigibt (EMCD-045). »Diese Musik ist atemberaubend. Eine echte Sternstunde«, so die Kölner Rundschau.

Auch für 2020 sind mehrere CD-Neuerscheinungen bei EM Medien geplant, darunter Pascal Dusapins Kammeroper ›Passion‹ (2008). Im Zentrum des farbenreichen Werks stehen Gefühle, zwischenmenschliche Beziehungen, Regungen der Seele. Dusapin nimmt hier Claudio Monteverdis Bühnenwerke in den Blick und knüpft an die Affekte an, mit denen Monteverdi einst seine Hauptfiguren konturierte. ›Passion‹ erscheint wie ein Widerhall einer alten musikalischen Form, einer Sprache, einer Klangwelt (Erscheinungstermin: Frühjahr 2020).

For a long time, it was out of print: the first recording of Hans Zender's ›Schuberts Winterreise‹ of 1995, featuring tenor Hans Peter Blochwitz and Ensemble Modern under the composer's baton. In the fall of 2019 Ensemble Modern has reissued the recording in a new edition on its own label (EMCD-043/44), and now, sadly, it has become a farewell to Hans Zender (see the obituary on p. 28/29). In his interpretation, written for Ensemble Modern, the composer illuminates Franz Schubert's vocal cycle through instrumentation and analysis, making Schubert's daring anticipation of the musical future audible.

Ensemble Modern also presents a first recording of Mark Andre's cycle ›riss‹ under the baton of Ingo Metzmacher. In his trilogy, Andre goes in search of compositional interspaces: »The spaces which are often found between polarities, latently or with great fragility and breathlessly«, in the composer's words. The rift here is an in-between space, a space that divides and unites something which belongs together, but also something which opens up a perspective onto something hidden, something that lies behind (EMCD-045). »This music is breathtaking. A true highlight«, thus the ›Kölner Rundschau‹ in its review.

For 2020 EM Media has also planned several new CD releases, including Pascal Dusapin's chamber opera ›Passion‹ (2008). At the centre of this colourful work are feelings, interpersonal relationships, stirrings of the soul. Dusapin focuses on Claudio Monteverdi's stage works here, building on the emotions with which Monteverdi lends contour to his leading figures. ›Passion‹ resembles an echo of an ancient musical form, language, sound world (release planned for spring of 2020).



Förderer

Das Ensemble Modern und die Internationale Ensemble Modern Akademie werden von Partnern und Förderern unterstützt, ohne deren Engagement es nicht möglich wäre, die ambitionierten und außergewöhnlichen künstlerischen Ideen und Produktionen zu verwirklichen. Wir danken allen Förderern und Partnern für ihre Unterstützung!

Ensemble Modern and Internationale Ensemble Modern Akademie 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. We are grateful to all these supporters for their support.

Ensemble Modern

Öffentliche Förderer



Gefördert durch:



Medienpartner



Projektförderer



Internationale Ensemble Modern Akademie

Projektförderer



Ensemble Modern Patronatsgesellschaft e.V.



Patronatsgesellschaft - Board of Patrons

Vorstand

Wolf Singer (Vorsitzender), Christina Weiss (stellvertretende Vorsitzende), Klaus Reichert (Vorstand), Nikolaus Hensel (Vorstand)

Patrone

Mark Andre, Hans-Heinrich Bethge, Christiane Cuticchio, Catarina Felixmüller, Ulrich Fischer, Hans-Joachim Gante, Kerstin Giuliani, Heiner Goebbels, Traudl Herrhausen, Johannes Kalitzke, Annette Kühlenkampff, Helmut Lachenmann, Georg Friedrich Melchers, Ursula Melchers, Ingo Metzmacher, Joachim Michael, Ingeborg Neumann, Hans-Joachim Otto, Cornelia-Katrin von Plottnitz, Katharina Raabe, Brigitte Helene Reifschneider-Groß, Wolfgang Rihm, Georg Thomas Scherl, Dietmar Schmid, Monika Sebold-Bender, Manfred Stahnke, Manos Tsangaris, Gerd de Vries, Karsten Witt, Lothar Zagrosek, Hans und Gertrud Zender-Stiftung, Stefan und Friederike Zender, Albert Zetzsche und Claudia Stillmark sowie weitere Patrone, die nicht genannt werden möchten. Die Ensemble Modern Patronatsgesellschaft und das Ensemble Modern danken Dorothee Peiper-Riegraf für ihre großzügige Spende.

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, Daniel Voß

Werden auch Sie Mitglied der Freunde des Ensemble Modern e.V.

www.ensemble-modern.com/freunde

Netzwerk



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: Andrea Wicke
Gestaltung: Jäger & Jäger
Druck: Druckerei Imbescheid,
Frankfurt am Main

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

Bildnachweise picture credits:

Cover Cover
Megaфон © Matter Design | Detailfoto © Vincent Stefan
Magazin Magazine
Giorgos Panagiotidis (3) © Andreas Etter | Shiva Feshareki (4/5) Kamila Kozioł / Szczecin Philharmonic | Bernhard Gander (6/7) © Helmut Scham | YRD.Works (9) © Gabriel Poblete | Der Struwwelpeter (10-17) © Struwwelpeter Museum | Landschaft mit entfernten Verwandten (18) © Wonge Bergmann | Phaedra (18) © Ruth Walz | Dresden Frankfurt Dance Company & Ensemble Modern (19) © Raffaele Irace | Don Quijote (19) © Andreas Etter | Lullaby Experience (19) © Monika Rittershaus | Internationales Kompositionssseminar (20) © Tim Wegner | Story Water (20) © Julia Gat | Hyperion (21) © Jörg Baumann | utp_ (22) © Hans Jörg Michel | The Cave (22) © Barbara Aumüller | Der Goldene Drache (22) © Barbara Aumüller | Spectacle Spaces (23) © Barbara Aumüller | Megafone (24-27) © Matter Design | Hans Zender (28/29) © Barbara Fahle | Beethovenfest Bonn (31-32) © Wonge Bergmann | Mathias Spahlinger (34) © privat | Lucia Ronchetti (34) © Stefano Corso | Simon Steen-Andersen (34) © Clars Svankjaer | Das Jagdgewehr (35) © Anja Köhler | Ensemble Modern (39) © Walter Vorjohann
Konzertkalender Concert Calender
Franck Ollu © Jean-Jacques Ollu | Struwwelpeter © Struwwelpeter Museum | Ashley Fure © Daniel Dorsa | Frank Zappa © Helge Krückeberg | Shiva Feshareki © Ben Ealovega | Bernhard Gander © Helmut Scham | Das Jagdgewehr © Anja Köhler | Gérard Grisey © Gérard Grisey Estate | Junge Deutsche Philharmonie © Achim Reissner | IEMA-Ensemble 2019/20 © Barbara Fahle | Alberto Posadas © Harald Hofmann | Schwarz auf Weiß © Christian Schaffner | Lucia Ronchetti © Stefano Corso | Run Time Error © Frank Möllenberg

Änderungen vorbehalten,
Redaktionsschluss 01.12.2019.
Aktuelle Informationen unter
www.ensemble-modern.com


Ensemble Modern


Mitglieder

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

Team

Ensemble Modern GbR
Christian Fausch Künstlerisches Management und Geschäftsführung
Stefanie Renatus Referentin der Geschäftsführung/Fundraising und Controlling
Monika Cordero Sonderprojekte/Personal/Hausmanagement
Marie-Luise Nimsgern Presse und Marketing
Christoph Dennerlein Akquisition/Projektentwicklung
Maximilian Dinies, Edda von Gerlach, Jakob Kotzerke (bis 31.1.2020), Ina Meineke, Kathrin Schulze Projektmanagement
Sylke Günther Reise- und Datenbankmanagement
Erik Hein, Ernst Neisel, Sebastian Nier, Michael K. Schmidt Stagemanagement
Deutsche Ensemble Akademie e.V.
Christian Fausch Geschäftsführung
Doris Assenheimer Teamassistenz
Regina Hassenpflug, Christine Klinar Buchhaltung
Internationale Ensemble Modern Akademie e.V.
Christiane Engelbrecht Geschäftsführung
Aaron Stephan Projektmanagement

 facebook.com/EnsembleModern

 twitter.com/EnsembleModern

ensemble-modern.com

ensemble-modern.com/40



Ensemble
Modern
Frankfurt

