

**Institut für Kultur- und Medienmanagement Hamburg  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg**

# **Masterarbeit**

**im Präsenzstudiengang „Kultur- und Medienmanagement“**

## **Neue Musik im Orchester Ihr Stellenwert und die Programmkonzepte am Beispiel Berlin**

Erstgutachter:

Prof. Dr. Dr. h.c. Peter Ruzicka

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Reinhard Flender

Vorgelegt von:

Silke Annelie Vielhaber

Deuschritterstr. 44/1

74078 Heilbronn

Matrikelnummer:

10622

Datum der Abgabe:

14.09.2012

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	1
<b>2</b>	<b>Theoretische Grundlagen</b>	3
<b>2.1</b>	<b>Entwicklung und Situation der Neuen Musik mit Fokus auf Berlin</b>	3
2.1.1	Begriffsklärung „Neue Musik“	3
2.1.2	Neue Musik bis 1945	4
2.1.3	Neue Musik ab 1945	7
2.1.4	Neue Musik im heutigen Berlin	10
<b>2.2</b>	<b>Gesellschaftlicher Stellenwert und Rezeptionsverhalten Neuer Musik</b>	12
<b>2.3</b>	<b>Programmgestaltung</b>	15
2.3.1	Bedeutung einer Programmdramaturgie	15
2.3.2	Parameter und Formate	17
<b>3</b>	<b>Untersuchung der Berliner Orchester – Bestandsaufnahme und Auswertung</b>	19
<b>3.1</b>	<b>Untersuchungsgegenstand und Verfahren</b>	19
<b>3.2</b>	<b>Kurzporträts der ausgewählten Orchester</b>	21
3.2.1	Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin	21
3.2.2	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin	22
3.2.3	Konzerthausorchester Berlin	23
3.2.4	Staatskapelle Berlin	24
3.2.5	Berliner Philharmoniker	25
<b>3.3</b>	<b>Auswertung der Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013</b>	26
3.3.1	Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik am Gesamtprogramm	26
3.3.2	Programmaufbau von Konzerten mit Neuer Musik	31
3.3.3	Programmkonzepte	33
3.3.4	Weitere Formate und Vermittlungsansätze	37
3.3.5	Zwischenfazit	40
<b>3.4</b>	<b>Auswertung der Interviews und Verknüpfung der Ergebnisse</b>	42
3.4.1	Selbsteinschätzung der Orchester	42
3.4.2	Akteure – Publikum	44
3.4.3	Formate – Potentiale	47
<b>4</b>	<b>Schlussfolgerungen und Ausblick</b>	50

## Abbildungsverzeichnis

## Anhangverzeichnis und Anhang

## Literaturverzeichnis

## Eidesstattliche Erklärung

## 1 Einleitung

Neue Musik und Orchester – vor einigen Jahren noch pflegten sie ein spannungsvolles und problematisches Verhältnis. Dieses gestaltet sich inzwischen wesentlich nüchterner und verständnisvoller, denn die Bedeutung Neuer Musik für die Musikgeschichte und die Innovationskraft eines Orchesters lassen sich nicht von der Hand weisen. Nach wie vor überwiegt jedoch eine historische Orientierung des Konzertbetriebs mit dem klassisch-romantischen Kernrepertoire, das sich um die Wende zum 20. Jahrhundert gefestigt hat. Dies hängt auch mit dem schweren Stand zusammen, den Neue Musik in der Gesellschaft hat. Im Gegensatz zu moderner Kunst oder Literatur führt sie ein Nischendasein, das sich von Beginn an abzeichnete. Eine breite Hörschaft tritt ihr mit Skepsis, Vorurteilen oder gar Ablehnung gegenüber. In ihrer Untersuchung über zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre ermittelte Heß einen Anteil von 12,3%, wobei im überwiegenden Teil der Programme die Werke zusammenhangslos und unkommentiert nebeneinander standen.<sup>1</sup> Anstelle der weit verbreiteten „Sandwich-Konzerte“ verlangt Neue Musik vielmehr nach adäquaten Präsentationsformen, nach klaren und innovativen dramaturgischen Konzepten, mithilfe derer eine Brücke zwischen Werken und Publikum geschlagen werden könnte.

Die Arbeit möchte der Frage nachgehen, welchen Stellenwert Neue Musik heute tatsächlich im Orchester hat und welche Programmkonzepte vorherrschend sind. Die Frage also, welche Werke auf welche Art programmiert und präsentiert werden und unter welchen Gesichtspunkten die Programmerstellung erfolgt. Was ist möglich im Orchester und was wird gemacht? So soll bestenfalls der oben geschilderte Eindruck relativiert oder widerlegt werden.

Berlin eignet sich dabei aus mehrerlei Gründen gut für eine solche Analyse. Die Stadt spielt für die Entwicklung der Neuen Musik seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine wichtige Rolle und ist heute wie damals großer kultureller Anziehungspunkt mit wachsender internationaler Bedeutung – „mit geradezu ansteckender Energie“<sup>2</sup>. Darüber hinaus verfügt Berlin über eine reiche und qualitativ hochwertige Orchesterlandschaft, die es möglich macht, verschiedene Klangkörper mit ähnlichen Rahmenbedingungen vergleichend zu betrachten und Aussagen über ihr Profil zu machen. Im Einzelnen handelt es sich um die großen Konzertorchester, namentlich das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), das Deutsche Sinfonie-Orchester Berlin (DSO), das Konzerthausorchester Berlin, die Staatskapelle Berlin sowie die Berliner Philharmoniker. Mittels einer quantitativen Erhebung und Analyse der Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013 sowie qualitativer, leitfadenge-

---

<sup>1</sup> Vgl. Heß, 1994, S. 64, S. 225f.

<sup>2</sup> Sokhiev in: DSO, Saisonprogramm 2012/2013, S. 23.

stützter Interviews mit den Programmverantwortlichen der Orchester sollen die der Arbeit zu Grunde liegenden Fragen beantwortet werden. Bedauerlicherweise standen die Berliner Philharmoniker jedoch nicht für ein Interview zur Verfügung, sodass ausschließlich auf online abrufbares Material zurückgegriffen werden konnte.

Zunächst werden die theoretischen Grundlagen erläutert, auf denen die Arbeit aufbaut. Nach einer Begriffsklärung erfolgt die skizzenhafte Darstellung der Entwicklung Neuer Musik mit Fokus auf Berlin. Die betrachteten Zeitabschnitte unterteilen sich in „Neue Musik bis 1945“, „Neue Musik ab 1945“ und „Neue Musik im heutigen Berlin“, wo eine lebendige Neue-Musik-Szene mit zahlreichen freien Ensembles und Initiativen anzutreffen ist. Im Anschluss daran soll der gesellschaftliche Stellenwert Neuer Musik geklärt sowie das Rezeptionsverhalten aufgezeigt werden. Dies muss einer Untersuchung über den Stellenwert im Orchester vorausgehen, da es direkte Einflüsse auf die Programmgestaltung hat. Auf sie wird im folgenden Kapitel näher eingegangen, indem, abgeleitet aus der historischen Entwicklung, die Bedeutung einer Programmdramaturgie erörtert und wichtige Parameter und Formate für die Vermittlung (Neuer) Musik dargestellt werden.

Den Kern der Arbeit bildet die Untersuchung der fünf erwähnten Berliner Orchester. Nach einer kurzen Beschreibung des Untersuchungsgegenstandes sowie des Verfahrens werden diese knapp porträtiert, um wesentliche Merkmale, Organisationsstrukturen und künstlerische Schwerpunkte aufzuzeigen. Um Aussagen über den Stellenwert und die Programmkonzepte Neuer Musik treffen zu können werden anschließend die Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013 unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet und ausgewertet. Dabei geht es u. a. um die Frage nach dem Anteil und der Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm, dem Programmaufbau, vorherrschenden Komponisten sowie weiteren Vermittlungsansätzen neben den Abonnementkonzerten. Einige Abbildungen in eigener Darstellung verdeutlichen die Ergebnisse zudem graphisch. Die folgende Auswertung der Experteninterviews mit den vier Programmverantwortlichen soll zusätzliche Informationen und Erkenntnisse liefern, die für das Ziel der Arbeit, die Beurteilung des Stellenwertes Neuer Musik und wichtiger Aspekte der Programmgestaltung von Bedeutung sind. Neben den objektiven Aussagen der Zahlen ergibt sich so ein umfassenderes Bild der Orchester, das auch einen Blick auf Potentiale und Grenzen erlaubt. Am Ende soll ein Bogen zu den theoretischen Ausführungen über Rezeptionsverhalten und Musikdramaturgie geschlagen sowie die gewonnenen Erkenntnisse darin eingeordnet und beurteilt werden, ehe die Arbeit mit Schlussfolgerungen und einem Ausblick in die Zukunft endet.

## 2 Theoretische Grundlagen

### 2.1 Entwicklung und Situation der Neuen Musik mit Fokus auf Berlin

Es ist keineswegs der Anspruch dieses Kapitels, einen allumfassenden Abriss der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu liefern. Vielmehr sollen wichtige Positionen und Entwicklungsschritte aufgezeigt und in Beziehung zu Berlin gesetzt werden.

#### 2.1.1 Begriffsklärung „Neue Musik“

Es existieren sowohl in terminologischer als auch in historiographischer Hinsicht vielfältige Auffassungen des Begriffs „Neue Musik“. Geprägt wurde der Terminus 1919 von dem Kritiker Paul Bekker in seinem Vortrag „Neue Musik“, worin es ihm um die „Erneuerung des verbrauchten musikalischen Materials und der Musikempfindung“<sup>3</sup> ging. Immer wieder wurde versucht, den Begriff einzugrenzen und beispielsweise auf den musikalischen Neubeginn nach 1945 zu reduzieren, letztendlich, so merkt Blumröder an, werde nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch zunehmend „eine pluralistische Begriffsauffassung vertreten, [die] all jene Innovationen [umfasst], die seit etwa 1910 die Geschichte der artifiziellen Musik bestimmt haben.“<sup>4</sup> Dabei betreffen diese Innovationen die verschiedensten Dimensionen wie Harmonik, Rhythmus, Klangfarbe, Dynamik, Form, Struktur und gar den „Werk- und Kunstcharakter der Neuen Musik selbst“.<sup>5</sup>

Nach Danuser kann „Neue Musik“ „als eine umfassende [...] plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh. verstanden“<sup>6</sup> werden. Die Definition ist allerdings um die Entwicklungen des 21. Jahrhunderts zu erweitern. Auch Barthelmes weist darauf hin, dass „Neue Musik“ „heute als eine Art universale Kategorie der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts gebraucht [wird]. Neue Musik bezeichnet aber keine klar umrissene Epoche und schon gar kein allgemeingültiges Stilmerkmal.“<sup>7</sup> Vielmehr drängen sich Stile aller Art nebeneinander, oft sogar sehr gegensätzliche zur gleichen Zeit, wie etwa beispielsweise die traditionsbewusste Formung Neuer Musik parallel zur Absage an jegliches Verhaftetsein in Vergangenenem.<sup>8</sup> Ihnen allen ist jedoch das Bestreben gemein, „das Klanguniversum nach allen Richtungen hin zu erforschen, unerhörte Klangbereiche zu erschließen.“<sup>9</sup>

Wichtige Strömungen und Phasen sind unter anderem Expressionismus, Neoklassizismus, Folklorismus, Dodekaphonie, serielle und postserielle Musik, elektronische Musik, Sprach- und Klangfarbenkompositionen, Minimal Music sowie die Postmo-

---

<sup>3</sup> Blumröder, 1995, S. 299; Danuser, 1997, S. 75.

<sup>4</sup> Blumröder, 1995, S. 299.

<sup>5</sup> Barthelmes, 2008, S. 1, [www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/media\\_archive/1212055774314.pdf](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/media_archive/1212055774314.pdf) [Stand: 08.08.2012].

<sup>6</sup> Danuser, 1997, S. 76.

<sup>7</sup> Barthelmes, 2008, S. 1, [Stand: 08.08.2012].

<sup>8</sup> Vgl. Danuser, 1997, S. 77.

<sup>9</sup> Floros, 2006, S. 15.

derne, die ab Mitte der siebziger Jahre durch eine junge Generation von Komponisten eingeläutet wurde.<sup>10</sup> Sie alle detailliert zu beschreiben, sprengte den Rahmen dieser Arbeit, auf einige wird jedoch in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen.

Neben dem Begriff „Neue Musik“ finden sich viele benachbarte Bezeichnungen wie „Moderne“, „Avantgarde“, „Zeitgenössische Musik“. Auch wenn sie nicht dieselbe Bedeutung haben, gibt es doch große semantische Überschneidungen, sodass sie nicht scharf voneinander abgegrenzt werden können; zumal die Neue Musik als internationale Kategorie in jeder Sprache ihre eigene Bezeichnung hat.<sup>11</sup>

Ebenso wie in terminologischer existieren auch in historiographischer Hinsicht unterschiedliche Ansätze, auf die u. a. Ballstaedt verweist. Einige setzten die Zäsur zwischen Romantik und Neuer Musik 1890 an, entweder bei Richard Strauss oder Claude Debussy, andere wiederum um 1910 und somit eng verbunden mit dem Schaffen Arnold Schönbergs oder Igor Strawinskys<sup>12</sup>. Eine dritte Variante seien die 1920er Jahre, ebenfalls mit Fokus auf Schönberg und Strawinsky. Entscheidendes Kriterium für den Beginn seien musikalische Veränderungen wie „Dissonanz“ und „Atonalität“ sowie die Frage nach dem Bruch mit romantischen Ideen, die jeder Ansatz anders auslege.<sup>13</sup>

Der Verfasserin erscheint für die Arbeit eine weite Definition des Begriffes „Neue Musik“ nach Danuser, Blumröder oder Barthelmes schlüssig, die die Entwicklungen ab der Schwelle um 1910 mit einbezieht. Insbesondere bei der Betrachtung der Orchester spielt auch die gegenwärtig aktuelle Musik eine wichtige Rolle, die in diesem Falle als zeitgenössisch bezeichnet wird.

### 2.1.2 Neue Musik bis 1945

Anfang des 20. Jahrhunderts herrschte eine Fülle an musikalischen und außermusikalischen Anregungen vor. Inspiration erhielten Komponisten durch unterschiedliche Quellen wie z.B. die Weltausstellung 1889 in Paris oder auch ihre nationale und traditionelle Musik.<sup>14</sup> Flender weist darauf hin, dass diese „neue Farbpalette“ nicht von ungefähr komme, sondern auf Hörerfahrungen von Berlioz über Liszt, Wagner bis hin zu Mahler und Strauss aufbaue.<sup>15</sup>

Wichtiges Zentrum für die Entwicklung der Neuen Musik zwischen den zwei Weltkriegen war Berlin, eine „international attraktive Metropole mit einem kosmopoliti-

---

<sup>10</sup> Vgl. Danuser, 1997; vgl. Zehme, 2005.

<sup>11</sup> Vgl. Danuser, 1997, S. 76; vgl. Ballstaedt, 2003, S. 65f.

<sup>12</sup> Z.B. Schönberg *Das Buch der hängenden Gärten* op.15, Strawinsky *Le Sacre du Printemps*.

<sup>13</sup> Vgl. Ballstaedt, 2003, S. 88ff.

<sup>14</sup> Vgl. Petrik, 2008, S. 50.

<sup>15</sup> Vgl. Flender, 2007, S. 17.

schen Sog für die neuen Künste“<sup>16</sup>. Ross bringt es auf den Punkt, indem er ausdrückt, dass „Berlin [...] eine Stadt der Möglichkeiten [war], der unzähligen denkbaren Ausgänge, gleichzeitig Versprechen und Drohung [...], die erste Stadt, die nie schlafen ging, die keine Scham kannte“<sup>17</sup>. Dort prallten Gegensätze aufeinander, und es tummelten sich die unterschiedlichsten Gruppierungen wie Kommunisten, Nazis, Sozialdemokraten, Nationalisten, Vertreter der Neuen Sachlichkeit, Expressionisten, Dadaisten und „verstreute Romantiker“.<sup>18</sup>

In dieser Stadt voll Leben, Bewegung und Möglichkeiten wurden die Schlüsselpositionen des Musikbetriebs durch musikalische Erneuerer besetzt. Zu ihnen zählten Leo Kestenberg, Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg und Paul Hindemith. Kestenberg war von 1918 bis 1932 Musikreferent im Preußischen Kultusministerium. In dieser Rolle förderte er zum einen die Einrichtung von Musikschulen und die Schaffung von „Kunst für das Volk“ im Rahmen von Konzerten und öffentlichen Veranstaltungen. Zudem verpflichtete er 1920 zwei „führende Progressive“ an die Konservatorien der Stadt – Franz Schreker an die Hochschule für Musik und Ferruccio Busoni an die Preußische Akademie der Künste.<sup>19</sup> Dessen Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in der er die „Vision einer Musik der Zukunft mit Viertel- und Sechsteltönen“<sup>20</sup> entwarf, diente vielen jungen Komponisten, darunter auch seinen Schülern Philipp Jarnach, Kurt Weill oder Wladimir Vogel, als Inspiration. Auch Schreker hatte großen Einfluss auf das zeitgenössische Schaffen und brachte Komponisten wie Ernst Křenek, Alois Hába oder Stefan Wolpe hervor. Seinen exzellenten Beziehungen und seiner tiefen Freundschaft zu Schönberg war es darüber hinaus zu verdanken, dass es Kestenberg nach Busonis Tod 1924 gelang, ihn gegen manche Widerstände als Nachfolger zu berufen.<sup>21</sup> Schönberg nahm im Januar 1926 den Unterricht an der Akademie der Künste auf. Sein Vorhaben war es schon immer gewesen, „die Sprache der Musik zu revolutionieren“, Neues zu erproben und nicht auf Vergangenen zu beharren, was u. a. zur Entwicklung der Zwölftontechnik führte. Verbündete dieses Anliegens waren seine Wiener Schüler Anton Webern und Alban Berg, die mit ihm die Zweite Wiener Schule bildeten.<sup>22</sup> Auch in Berlin war er ein fesselnder Lehrer, der mit großer Leidenschaft Schüler wie Hanns Eisler oder Nikos Skalkottas unterrichtete. Dem stand Hindemith, den Kestenberg 1927 an die Musikhochschule holte, in nichts nach. Er leitete zudem die Rundfunkversuchsstelle, in der er mit synthetischer Tonerzeugung experimentierte, neue Instrumente entwickelte und so die Grundlagen für die spätere elektronische Musik legte.<sup>23</sup>

---

<sup>16</sup> Traber, 1999b, S. 39.

<sup>17</sup> Ross, 2009, S. 204.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 206f.

<sup>20</sup> Traber, 1999b, S. 40.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>22</sup> Vgl. Ross, 2009, S. 77, 80, 221.

<sup>23</sup> Vgl. Traber, 1999b, S. 41.

Auch der Rundfunk spielte eine wichtige Rolle bei der Förderung und Verbreitung Neuer Musik, allen voran die Rundfunkklangkörper. Der älteste seiner Art hatte seine Anfänge im Oktober 1923 und ist heute als Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin bekannt. Seine ausschließliche Funktion bestand darin, in sendereigenen Produktionen das Archiv mit klassisch-romantischer sowie vor allem auch Neuer Musik zu füllen. Dabei traten viele Komponisten auch als Dirigenten ihrer eigenen Werke auf, wie z.B. Strawinsky, Pfitzner, Strauss oder Egk.<sup>24</sup>

Neben den oben dargestellten pädagogischen „Leuchttürmen“ war Berlin auch für sein reges und vielseitiges öffentliches Musikleben bekannt. Bienert und Buchholz verweisen darauf, dass allein in der Saison 1924/25 „etwa 600 Sinfonie-, Chor- und Kammermusikkonzerte, Lieder- und Klavierabende [...] in Berlin gezählt [wurden und dabei] Konzertvirtuosen aus aller Welt [...] das Urteil der Berliner Kritiker [suchten]“<sup>25</sup>. Dies geschah u. a. in den drei Opernhäusern der Stadt, der Städtischen Oper in Charlottenburg, der Krolloper am Platz der Republik, die durch ihre innovativen Inszenierungen und frisches, z. T. zeitgenössisches Repertoire v. a. junge Leute anzog, sowie der Staatsoper Unter den Linden, wo die Staatskapelle Berlin wirkte. Zwar dominierte dort das klassisch-romantische Repertoire, aber durch einige spektakuläre (Ur-)Aufführungen hielt auch die Avantgarde Einzug. Quander spricht hier insbesondere das „Uraufführungsereignis des Jahrhunderts“ an, nämlich die als unspielbar geltende Oper „Wozzeck“ von Alban Berg.<sup>26</sup> Auch die Berliner Philharmoniker bereicherten das Konzertleben maßgeblich. Nach dem Ersten Weltkrieg sorgte dort eine junge Dirigentengeneration um Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler mit großem Engagement dafür, dass Neue Musik in den Programmen der Philharmonischen Konzerte ihren Platz fand.<sup>27</sup> Dies machte jedoch trotz allem nur einen kleinen Teil des Repertoires aus.

Parallel zu den etablierten Institutionen wuchs ab 1918 eine bunte, unabhängige Szenerie heran, die sich selbst organisierte und in eigenen Veranstaltungsreihen explizit Werke der Neuen Musik präsentierte, wie z.B. die Neue Musikgesellschaft e.V. Dabei hatte sie ein eigenes, zumeist junges und intellektuelles Publikum.<sup>28</sup> Auch die Novembergruppe um Kurt Weill, Hanns Eisler, Wladimir Vogel, Stefan Wolpe et al. schloss sich mit dem Ziel zusammen, das kulturelle Interesse auf allen Kunstgebieten zu fördern und dabei größtenteils eigene Werke vorzustellen.<sup>29</sup> Ebenso wie im avantgardistischen waren sie aber auch im populären Bereich sehr erfolgreich und engagierten sich zudem politisch.

Mehner fasst die Haltung gegenüber Neuer Musik in dieser Zeit wie folgt zusammen:

---

<sup>24</sup> Vgl. Mertens, 2008, S. 26f.

<sup>25</sup> Bienert/Buchholz, 2005, S. 188.

<sup>26</sup> Vgl. Quander, 1995, S. 25.

<sup>27</sup> Vgl. Stähr, 2007, S. 123.

<sup>28</sup> Vgl. Thrun, 1995, S. 481.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 521ff.

„Das Berlin der zwanziger Jahre [verhielt sich] durchaus aufgeschlossen [...] gegenüber neuer Kunst überhaupt, gegenüber neuer Musik im Besonderen. Sie fand Beifall, aber mindestens ebenso starke Ablehnung, selten jedoch Neutralität oder Unentschiedenheit.“<sup>30</sup>

Dies alles fand jedoch mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten Anfang 1933 ein jähes Ende. Von da an erlebte die einst vielgerühmte „Weltmusikstadt“ Abwanderung, Verfolgung und Unterdrückung, was zu einem Zustand der völligen musikalischen Verwaisung führte.<sup>31</sup> Der Rundfunk wurde Goebbels und seinem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellt. Klassische Musik diente fortan entweder als bloße Unterhaltung oder als Klangkulisse des politischen Lebens der Nationalsozialisten, wobei Komponisten des „nationalen Erbes“ wie Bach, Beethoven, Wagner und Bruckner dominierten. Vertreter der Neuen Musik mussten entweder von ihrem Schaffen Abstand nehmen oder sahen sich gezwungen, zu emigrieren, wie etwa Schönberg, Weill oder Hindemith.<sup>32</sup> Dabei gelang es nicht allen, ihre erfolgreiche Laufbahn im Ausland fortzusetzen, sie litten unter wenig öffentlicher Resonanz und hatten mit finanziellen Sorgen zu kämpfen.

### 2.1.3 Neue Musik ab 1945

Die wesentlichen Motoren der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen Zäsur waren die Besatzungsmächte und der Rundfunk. Erstere sorgten mit ihrem Grundsatz der Neuorientierung für die Restitution und Förderung des deutschen Musiklebens. Ihr Ziel war es „diejenige Musik wieder ins Repertoire einzugliedern, die von den Nazis aus rassistischen oder ideologischen Gründen verfemt worden war“<sup>33</sup>. Dabei war jedoch wichtig, dass die Beteiligten politisch unbedenklich waren. Überall in Deutschland entstanden Initiativen wie 1946 die Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik<sup>34</sup> oder 1947 die Reihe „musica viva“ in München durch Karl Amadeus Hartmann, um Anschluss an die Neue Musik zu suchen, die während des Dritten Reiches unterdrückt und verdammt worden war.<sup>35</sup> Abgesehen vom RSB, das bereits zehn Tage nach Kriegsende schon wieder Konzerte gab<sup>36</sup> und direkt in die Trägerschaft des Rundfunks der zukünftigen DDR übergang, erfolgte in allen vier Besatzungszonen und Berlin eine flächendeckende Gründungswelle und Restrukturierung der Rundfunkanstalten sowie deren Klangkörpern, die schnell eine

---

<sup>30</sup> Mehner, 1989, S. 126.

<sup>31</sup> Vgl. Thrun, 1995, S. 482.

<sup>32</sup> Vgl. Ross, 2009, S. 351f; Petrik, 2008, S. 122; Mertens, 2008, S. 27.

<sup>33</sup> Ross, 2009, S. 386.

<sup>34</sup> Ab 1949 Darmstädter Ferienkurse.

<sup>35</sup> Vgl. Petrik, 2008, S. 123.

<sup>36</sup> Es hatte bis zuletzt, also während der kompletten Kriegszeit, produziert und war daher unmittelbar nach der Kapitulation in der Lage, seine Arbeit wieder aufzunehmen. (Vgl. Mertens, 2008, S. 28).

enorme Qualität erreichten. Neue Musik gehörte dort „zu den selbstverständlichen kultur- und bildungspolitischen Aufgaben“<sup>37</sup>, wie auch Traber zum Ausdruck bringt. In Berlin sah dies konkret wie folgt aus: 1946 wurde der „Rundfunk im amerikanischen Sektor“, kurz RIAS, gegründet und neun Monate danach das dazugehörige RIAS-Symphonie-Orchester, das heutige DSO. Ab 1956 beteiligte sich zusätzlich der Sender Freies Berlin (SFB) an dessen Finanzierung, sodass es fortan zwei Sendern zu dienen hatte.<sup>38</sup> Dort gab es bereits seit Oktober 1955 die Konzertreihe „Musik der Gegenwart“, in der nun neben Kammermusik vor allem Orchesterwerke zeitgenössischer Komponisten präsentiert wurden, z. T. auch Auftragskompositionen. Charakteristisch war der Rückgriff auf ältere Werke, um eine inhaltliche Verbindung herzustellen. Nach Weißbach sah der Redakteur Peter Bockelmann die Aufgabe der Reihe darin, „die neue Musik wieder in das normale Musikleben zu integrieren [anstatt] sie in ihrem viel beschworenen elfenbeinernen Turm [zu belassen]“<sup>39</sup>.

Abgesehen vom Engagement des Rundfunks und seiner Orchester lag das Zentrum der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings fernab von Berlin, insbesondere in Darmstadt. Dort entwickelten sich v. a. Schönberg und die Zweite Wiener Schule schnell zum leuchtenden Vorbild für junge Komponisten aus ganz Europa wie Pierre Boulez, Luigi Nono oder Karlheinz Stockhausen.<sup>40</sup> Sie waren geprägt durch die Kriegserfahrungen ihrer Jugend und versuchten daher, in ihren Kompositionen subjektive Gefühle und Intentionen weitestgehend auszuschalten und musikalische Parameter prädestinierten Zahlen- und Proportionsreihen unterzuordnen, was die serielle Musik auszeichnete.<sup>41</sup> In den folgenden Jahren spielte sich ein regelrechtes Tohuwabohu der Stile, Theorien, radikalen Entwicklungen und Allianzen ab, immer mit dem Ziel, vorwärtszuschreiten und nur nicht wieder zurückzugehen. Diese aufkeimende Ablehnung „gemäßigter“ Ansichten wurde noch unterstützt durch Adornos 1949 erschienene *Philosophie der neuen Musik*, in der er sich in den zwei Hauptteilen mit „Schönberg und de[m] Fortschritt“ und „Strawinsky und d[er] Restauration“ auseinandersetzte und so ein mehr oder weniger offizielles Verbot tonaler Kompositionen aussprach, weil veraltet, unzeitgemäß und schlichtweg falsch.<sup>42</sup>

Kritik und Zweifel an der völligen Durchstrukturierung, rationalen Kontrolle und Abstraktionslust führten schnell zu Gegenbewegungen à la Henze, der sich weiterhin tonalen Materials und „romantischer Texturen“<sup>43</sup> bediente, und Weiterentwicklungen wie der Aleatorik, mit ihrem Hauptvertreter John Cage. In den sechziger Jahren, der postseriellen Phase, grenzten sich einige Komponisten weiter ab und schufen Klangkompositionen wie Ligetis *Atmosphères*, arbeiteten mit Parodien, Collagen und Zitaten wie Penderecki in seiner *Lukaspassion* oder verschrieben sich der Minimal Music

---

<sup>37</sup> Traber, 1999b, S. 42.

<sup>38</sup> Vgl. Traber, 1999a, S. 14.

<sup>39</sup> Weißbach, 1986, S. 112.

<sup>40</sup> Vgl. Ross, 2009, S. 388; vgl. Flender, 2007, S. 18.

<sup>41</sup> Vgl. Wildhage, 2008, S. 14.

<sup>42</sup> Vgl. Adorno, 1975; vgl. Petrik, 2008, S. 124ff; vgl. Ross, 2009, S. 394.

<sup>43</sup> Ross, 2009, S. 434.

und meditativen Techniken wie Reich, Glass oder Young. Diese Art des Komponierens war für das breite Publikum leichter fassbar.<sup>44</sup>

Ab Mitte der siebziger Jahre, der Postmoderne, wuchs eine neue Komponistengeneration heran, die die Zeit reif für einen Umbruch befand und nicht länger die Avantgarde-Haltung der vergangenen Jahrzehnte teilte. Zu ihnen zählten u. a. Rihm und Trojahn. Ziel dieser „Neuen Einfachheit“, „Neuen Expressivität“ oder „Neuen Subjektivität“, wie die Entwicklungen zunächst titulierte wurden, war „der Versuch, die während der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts entstandene, als schmerzlich empfundene Kluft zwischen den Künstlern und dem Publikum zu schließen“<sup>45</sup>. Dabei war kein einheitlicher Stil zu erkennen, sondern eine Pluralisierung hin zu einer „Neuen Unübersichtlichkeit“, wie Habermas es ausdrückte.<sup>46</sup> Diese dauert bis heute an und ist dabei in ihrer Vielfältigkeit schwer zu greifen.

Berlin stand während dieser ganzen Zeit natürlich nicht still. Sowohl in historischer als auch in musikalischer Hinsicht ereigneten sich dort einschneidende Vorkommnisse. Durch den Mauerbau 1961 entwickelte sich fortan das Musikleben in den beiden Teilen der Stadt unabhängig voneinander, jedoch, wie Traber bemerkt, immer mit einer gewissen Durchlässigkeit.<sup>47</sup> Allerdings hatten Orchester wie die Staatskapelle oder das BSO von einem Tag auf den anderen mit einem Verlust von 60% ihrer Musiker zu kämpfen, die ihren Wohnsitz im Westen hatten, und mussten sich erst wieder neu organisieren.<sup>48</sup> West-Berlin verlor zwar politisch und ökonomisch an Bedeutung, war aber nach wie vor für internationale Künstler und Komponisten attraktiv, sodass das kulturelle Leben fortan das Image bestimmte. Zahlreiche Institutionen und ihre Kooperationen stärkten die Präsenz der Neuen Musik, wie beispielsweise die Akademie der Künste oder die 1951 gegründeten Berliner Festwochen, die Traditionsrepertoire mit Neuem verbanden, von Nono über Boulez und Stockhausen bis hin zu Henze, Rihm oder Ruzicka. Seit 1963 existierte das Künstlerprogramm des DAAD, auf dessen Einladung jährlich, auch heute noch, rund zwanzig Komponisten, Schriftsteller, bildende Künstler und Filmemacher für ein Jahr nach Berlin kamen, um dort zu wirken und sich im Rahmen zahlreicher Veranstaltungen und Festivals zu präsentieren. So konnten internationale Strömungen aufgefangen werden und sich gegenseitig beeinflussen. Einige dieser Komponisten wie Pärt oder Yun sind danach sogar in der Stadt geblieben.<sup>49</sup> Auch in Ost-Berlin fand ab 1967 regelmäßig, unter Federführung des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, ein Festival für zeitgenössische Musik statt, die Musik-Biennale. Allerdings diente

---

<sup>44</sup> Vgl. Wildhage, 2008, S. 17; vgl. Heß, 1994, S. 28ff.

<sup>45</sup> Floros, 2006, S. 199.

<sup>46</sup> Vgl. Heß, 1994, S. 41ff; vgl. Danuser, 2011, S. 204f.

<sup>47</sup> Vgl. Traber, 1999a, S. 12.

<sup>48</sup> Vgl. Interview mit Werner, Anhang, S. XVIII.

<sup>49</sup> Vgl. Barthelmes, 1994, S. 120ff.

sie mehr als „Leistungsschau für sozialistische Kulturinnovationen“<sup>50</sup>, wie Traber es ausdrückt.

In den achtziger Jahren kam es darüber hinaus in ganz Deutschland und speziell in Berlin zu einem regelrechten Gründungsboom freier Spezialensembles für Neue Musik. Da in den Orchestern nach wie vor das klassisch-romantische Repertoire dominierte und der Anteil zeitgenössischer Musik nur knapp über 10% lag<sup>51</sup>, bildete sich ein vom traditionellen Musikbetrieb weitgehend unabhängiger Nischenmarkt. Die Ensembles nahmen dabei durch ihre Qualität und engagierte Haltung „eine bedeutende Rolle in der Vermittlung zeitgenössischer Musik und in der Förderung junger Komponisten“<sup>52</sup> ein, wie das Kammerensemble Neue Musik Berlin. Sie boten damit auch den unzähligen Kompositionen mit außergewöhnlichen Besetzungen, die im 20. und 21. Jahrhundert entstanden, ein Podium.

Nach der Wiedervereinigung galt es, die Infrastrukturen von Ost- und West-Berlin sinnvoll zusammenzuführen und zu organisieren, sowohl im Orchester- und Opernbereich als auch in der Neue-Musik-Szene mit all ihren sich selbst organisierenden freien Gruppen, aber auch dem zentralistischen, dachverbandartigen Komponistenverband der DDR.<sup>53</sup>

Wie die Berliner Landschaft heute aussieht, wird im nächsten Kapitel dargelegt.

#### **2.1.4 Neue Musik im heutigen Berlin**

Die Neue-Musik-Szene im heutigen Berlin ist überaus vielfältig und weit verästelt. Ableger finden sich sogar in Kabarettanstalten, Musikschulen, Kirchengemeinden, Privatsalons und –schemen. Wie Traber anmerkt, würden „Soziologen [...] dies wohl als Indiz für gesellschaftliche Verankerung werten“<sup>54</sup>. Die Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten erfreut sich der lebendigen internationalen Kunstszenen in ihrer Stadt. Die Attraktivität und Umtriebigkeit liege v. a. an den niedrigen Lebenshaltungskosten, den Freiräumen, die die Stadt biete sowie der öffentlichen Kunst- und Kulturförderung.<sup>55</sup> Entsprechend anziehend wirkt sie dadurch insbesondere auch auf junge Komponisten aus den verschiedensten Ländern, die sich, so Traber, hören und sehen lassen könnten und so die Qualität Berlins in Sachen Neue Musik enorm steigerten.<sup>56</sup> Dass dazu auch ein entsprechend engagiertes und empfängliches Publikum

---

<sup>50</sup> Traber, 1999a, S. 11.

<sup>51</sup> Nach einer Untersuchung der bundesdeutschen Sinfoniekonzerte der achtziger Jahre. Vgl. Heß, 1994, S. 64.

<sup>52</sup> Wildhage, 2008, S. 28.

<sup>53</sup> Vgl. Barthelmes, 1994, S. 129.

<sup>54</sup> Traber, 1999a, S. 10.

<sup>55</sup> Aus einem Fördertopf für E- und U-Musik in Höhe von 842.000€ entfallen 542.000€ auf zeitgenössische Musik, mit Projekten, Kompositionsaufträgen, Stipendien etc. (Zahlen für 2011).

Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten. Musikförderung.  
<http://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/musik/index.de.html> [Stand: 10.08.2012].

<sup>56</sup> Vgl. Traber, 1999a, S. 15.

vonnöten ist, ist keine Frage. Andreas Richter, ehemaliger Orchesterdirektor des DSO, stellt fest, dass es „das“ Publikum in Berlin nicht gebe, aber dass die verschiedenen Publika „ungewöhnlich offen“ und „immer wieder zu begeistern“ seien.<sup>57</sup> Wie dies im Zusammenhang mit den Konzertorchestern aussieht, wird sich im Empirieteil ab Kapitel 3 zeigen.

Stellvertretend für die bunte Szene sollen nun einige wesentliche und wichtige Akteure aufgezeigt werden.

Sowohl Wildhage als auch Traber stellen die Bedeutung der etwa dreißig freien Ensembles für die Vorrangstellung Berlins im Sachen Neue Musik heraus. Sie tragen Musik aus den etablierten Institutionen in alternative Konzertsäle wie z.B. das Radialsystem V, gewinnen neue Publikumsschichten, schaffen Verbindungen zu anderen künstlerischen Bereichen und entwickeln kreative Konzepte – zumeist in engem Kontakt mit den Komponisten selbst.<sup>58</sup> Hierzu zählt das oben bereits erwähnte Kammerensemble Neue Musik Berlin. Es wurde 1987 von Studenten der Hochschule für Musik gegründet und konzentriert sich seither auf Avantgardistisches aus Europa und Amerika. Dabei „werden die Programme [getragen] von der Neugier auf das Unbekannte, von der Auseinandersetzung mit den wesentlichen Themen unserer Gegenwart“.<sup>59</sup> „unitedberlin“ ist ein weiteres Ensemble, das durch seine Entstehungsgeschichte im Jahr 1989 Sinnbild für die „wiedergewonnene Verbindung von Musik und Musikern in der lange geteilten Stadt“ ist. Neben enger Zusammenarbeit mit Komponisten wie Rihm, Kagel oder Kurtág zeichnet es sich durch eine spartenübergreifende Arbeit, z.B. zur Bildenden Kunst, aus.<sup>60</sup> Wie das Kammerensemble und weitere Ensembles wie „work in progress“ oder das „ensemble mosaik“ ist „unitedberlin“ regelmäßig auch im Konzerthaus zu Gast, wo in der Reihe „Zeitgenössisch“ ein Bogen vom etablierten „Kulturtempel“ zur freien Szene geschlagen wird.

Wichtige Institutionen wie die „Initiative Neue Musik e.V.“, eine 1991 gegründete Dachorganisation von Musikern, freien Gruppen, Komponisten und Einzelverbänden, oder die ebenfalls 1991 entstandene „Berliner Gesellschaft für Neue Musik e.V.“ (BGNM) unterstützen eben diese freie Szene und fungieren als ihr Sprachrohr. Erstere tut dies v. a., indem sie Gelder verwaltet und verteilt, die die Senatsverwaltung für Neue Musik bereitstellt. Zudem bündelt sie die verschiedenen Interessen und ist bestrebt, „Arbeits- und Produktionsbedingungen in Berlin zu sichern und zu verbessern“.<sup>61</sup> Die BGNM als Regionalgesellschaft der nationalen und internationalen Gesellschaft für Neue Musik sieht sich als „Kommunikationsplattform für Produzenten und Interessenten neuer Musik“ und führt als solche Diskussions- und kultur-

---

<sup>57</sup> Vgl. Tewinkel, 2007, S. 20.

<sup>58</sup> Vgl. Traber, 1999a, S. 12; vgl. Wildhage, 2008, S. 79ff.

<sup>59</sup> Kammerensemble Neue Musik Berlin. <http://www.kammerensemble.de/knm.php> [Stand: 10.08.2012].

<sup>60</sup> Vgl. ensemble unitedberlin. <http://www.unitedberlin.de/page10/page10.html> [Stand: 10.08.2012].

<sup>61</sup> Initiative Neue Musik Berlin e.V. <http://www.inm-berlin.de> [Stand: 10.08.2012].

politische Veranstaltungen sowie Gesprächskonzerte, Festivals und Konzertreihen zu „aktuellen Themen der zeitgenössischen Musik“ durch, um die verschiedenen „Generationen und Genres“ zusammenzubringen.<sup>62</sup>

Ein kurzes Wort muss über „KLANGZEITORT“ verloren werden, eine gemeinsame Einrichtung der Universität der Künste und der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“. Als „Laboratorium für musikalische Komposition und den reflektierenden Umgang mit zeitgenössischer Musik“ ist es sowohl ein Forum für Studierende und Lehrende als auch für weitere Interessierte an aktuellem musikalischem Schaffen.<sup>63</sup>

Zuletzt gibt es die großen und kleinen Festivals, die Neuer Musik in Berlin eine Plattform geben. Das 2005 aus den Berliner Festwochen entstandene Musikfest Berlin präsentiert Neue Musik v. a. im Orchesterkontext und schafft eine Verbindung von Innovation und Tradition. Die MaerzMusik, frühere Musik-Biennale, unter dem Dach der Berliner Festspiele, sowie das seit 1999 existierende Ultraschall-Festival von Deutschlandradio Kultur und dem Kulturradio des rbb, widmen sich explizit Neuer Musik und bringen etablierte Berliner Orchester mit freien Ensembles, internationalen Künstlern – jung wie alt, Klangkörpern und Ensembles zusammen. Dabei präsentieren sie ein breites und innovatives Programm mit „Klassikern der Avantgarde“, Musiktheater, zahlreichen Uraufführungen und Auftragskompositionen. So garantieren sie ein Voranschreiten der Musikentwicklung und rücken Berlin international ins Rampenlicht.<sup>64</sup>

Auch in den Orchestern hat sich, wie Wildhage bestätigt, in den letzten Jahren hinsichtlich Neuer Musik einiges getan. Eine neue Generation von Dirigenten, Dramaturgen und künstlerischen Leitern bringt „frischen Wind“ hinein.<sup>65</sup> Welche Rolle die Orchester aktuell im Berliner Neue-Musik-Gefüge spielen und wie sie hinsichtlich Neuer Musik aufgestellt sind, ist Gegenstand der Untersuchung im Kapitel 3.

## 2.2 Gesellschaftlicher Stellenwert und Rezeptionsverhalten Neuer Musik

Nachdem nun die wichtigsten Entwicklungsschritte Neuer Musik und ihre Situation in Berlin dargestellt wurden, erfolgt in diesem Kapitel eine Erörterung des gesellschaftlichen Stellenwertes Neuer Musik, der in enger Beziehung zum Rezeptionsverhalten steht.

Bereits im Anfangsstadium waren Aufführungen Neuer Musik begleitet von Ablehnung, Schmähungen und Unverständnis. Die Akzeptanz in der breiten Bevölkerung

---

<sup>62</sup> Vgl. Berliner Gesellschaft für Neue Musik e.V. <http://www.bgnm.de/index.php/bgnm-die-gesellschaft.html> [Stand: 10.08.2012].

<sup>63</sup> Vgl. KLANGZEITORT – Institut für Neue Musik der UdK und HfM. <http://www.klangzeitort.de/index.php?page=ueberuns.html> [Stand: 11.08.2012].

<sup>64</sup> Vgl. MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik. [http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/ueber\\_festival\\_mm/allgemein\\_mm/allgemein\\_mm\\_1.php](http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/ueber_festival_mm/allgemein_mm/allgemein_mm_1.php) [Stand: 11.08.2012];

vgl. Ultraschall – Das Festival für Neue Musik. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/ultraschall/1622691/> [Stand: 11.08.2012].

<sup>65</sup> Vgl. Wildhage, 2008, S. 84.

und auch im Musikbetrieb fehlte, es entstand ein Bruch mit dem bürgerlichen Publikum. Als Konsequenz daraus erfolgte schon bald eine Sezession und Isolation vom etablierten Konzertleben hin zu einer Subkultur der Neuen Musik, in deren Rahmen eine Weiterentwicklung möglich war. Ein Extrembeispiel stellt Schönbergs 1918 gegründeter „Verein für musikalische Privataufführungen“ dar, dessen ausgesuchten Mitgliedern ihr Rezeptionsverhalten in einer Satzung vorgeschrieben wurde. Ganz der Musik untergeordnet, war es nicht erlaubt, irgendeine Art der Urteilsbekundung wie Beifall oder Kritik zu äußern.<sup>66</sup> Hatte das Gros des Publikums kein Interesse an Neuer Musik, „sollte der ernsthafte Künstler [...] sich stattdessen in die prinzipienfeste Abgeschiedenheit zurückziehen“<sup>67</sup>, so Schönbergs Auffassung. Auch auf den zahlreichen Spezialfestivals wie z.B. den Donaueschinger Musiktagen tummelten sich allerhand Spezialisten, fernab jeder Alltagswirklichkeit. An diesen abgeschiedenen Zirkeln war es Laien, wenn überhaupt, nur erschwert möglich, teilzuhaben. Und fand ein Neue-Musik-Stück den Weg ins Abonnementkonzert eines Orchesters wie den Berliner Philharmonikern, so wurde es größtenteils abgelehnt, was einen Kritiker feststellen ließ, dass das Abonnementpublikum nicht mehr erziehbar sei. Es habe feste ästhetische Anschauungen, die es nicht revidieren wolle, entweder aufgrund seiner Unterhaltungssucht oder wegen des Verhaftetseins in der Vergangenheit.<sup>68</sup>

In den letzten dreißig Jahren etwa hat sich der institutionalisierte Musikbetrieb der Neuen Musik verstärkt zugewandt, die Publikumsnachfrage ist jedoch erheblich geringer als beispielsweise im Bereich der zeitgenössischen bildenden Kunst oder Literatur. Zwar haben gerade auch Spezialensembles und eigene Festivals weltweit die Präsenz und Konzertanzahl der Neuen Musik erhöht und versucht, sich dem Publikum zu öffnen, aber nach wie vor liegt die Szene am Rand der gesellschaftlichen Wahrnehmung.<sup>69</sup> Bei den Besuchern handelt es sich überwiegend um musikalisch und kulturell vorgebildete, mit den kompositorischen Entwicklungstendenzen vertraute und Experimentellem gegenüber aufgeschlossene Hörer, für die die Rezeption Neuer Musik Ausdruck eines bestimmten Lebensstils ist.<sup>70</sup>

Von Beginn an stellte sich also eine tiefgreifende Diskrepanz zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Komponisten und den Hörerwartungen des Publikums ein, das der rigoros veränderten Tonsprache nichts abgewinnen konnte. Die Annahme, sie sei ihrer Zeit voraus und werde von späteren Generationen geschätzt, hat sich nur bedingt erfüllt.<sup>71</sup>

Worin liegt nun dieses Missverhältnis begründet? Zum einen haben die Komponisten in ihrem ständigen Streben nach Innovation, nach neuen Klängen und Originalität,

---

<sup>66</sup> Vgl. Wildhage, 2008, S. 24; vgl. Kalbhenn, 2011, S. 120f.

<sup>67</sup> Ross, 2009, S. 56.

<sup>68</sup> Vgl. Thrun, 1995, S. 541.

<sup>69</sup> Vgl. Wildhage, 2008, S. 30.

<sup>70</sup> Vgl. Zehme, 2005, S. 65; S. 152; vgl. Heß, 1994, S. 54f.

<sup>71</sup> Vgl. Petrik, 2008, S. 8; S. 46ff; vgl. Ross, 2009, S. 131.

das breite Publikum abgehängt. Gerade manch experimentelle Richtung, so Floros Meinung, habe mit der totalen Verwissenschaftlichung der Musik und der ausschließlichen Orientierung an der Technologie das Humane bewusst ausgegrenzt und so eine schwere Krise herbeigeführt.<sup>72</sup> Auch Boulez gesteht ein, dass in den Werken der Fünziger und Sechziger nicht genügend berücksichtigt worden sei, „wie die Musik von den Hörern wahrgenommen wird“<sup>73</sup>. Seit Mitte der sechziger Jahre und v. a. auch heute bemühen sich die Komponisten wieder aktiv um Kontakt zum Publikum und um Verständlichkeit ihrer Werke. Aber nach wie vor orientiert sich die dominierende Hörerfahrung am tonal gebundenen klassisch-romantischen Musikverständnis. Der durchschnittliche Hörer ist mit den komplexen und neuartigen Strukturen, der Rhythmik, der Melodik, der mangelnden Wiederholung überfordert, sie erscheinen ihm fremd, seine Reaktion ist Ablehnung, zumal er häufig durch Vorurteile noch zusätzlich gehemmt ist. Die Sprache der Neuen Musik ist oft so individualisiert, dass sie ohne theoretische Kenntnisse sehr schwer fassbar ist.<sup>74</sup>

Dies ist insbesondere dem Gehirn und seiner Funktionsweise geschuldet. Bei der Musikrezeption, wie bei jeder Art der Rezeption, werden neue Informationen antizipiert, in bereits bekannte Gedächtnisstrukturen eingeordnet und damit verglichen. Verstanden werden sie dann, wenn es schon ähnliche Vorerfahrungen gibt. Durch die fehlende Orientierung, das Unerwartete und die komplexe Beschaffenheit der Neuen Musik ist das Gedächtnis überfordert. Sie verlangt die Bereitschaft, sich aktiv und intensiv mit ihr auseinanderzusetzen, um ihre Strukturen zu verstehen. Mehrfaches Hören ist ein Weg, sich mit den Hauptmerkmalen eines Werkes vertraut zu machen, es dadurch besser zu begreifen und dann durchaus auch emotional berührt zu werden. Doch diese Bereitschaft wollen in einer schnelllebigen Gesellschaft, in der Musik omnipräsent ist und die einer enormen Reizüberflutung ausgesetzt ist, nur wenige aufbringen. Die Kunst des Zuhörens scheinen viele verlernt zu haben, sie streben vielmehr nach Entspannung und Unterhaltung. Hat sich einmal ein bestimmter Musikgeschmack herauskristallisiert, unternehmen die wenigsten Anstrengungen, diesen noch einmal zu verändern. Und das, obwohl die Nervenzellen und somit das Gehirn durchaus in der Lage sind, sich weiter zu verästeln und neue musikalische Bereiche zu erschließen.<sup>75</sup>

An dieser Stelle gilt es, als Programmplaner und Musikvermittler anzusetzen. Sowohl Floros als auch Zender verweisen darauf, wie wichtig es sei, eine neue Art des Hörens zu vermitteln, das Glück herauszustellen, noch so viel Neues entdecken zu können. Das bedeute Unvoreingenommenheit, Aufgeschlossenheit für Neues und Befreiung von lieb gewordenen Hörgewohnheiten.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Vgl. Floros, 2006, S. 208.

<sup>73</sup> Johnson, 2002, S. 20, zitiert nach: Ross, 2009, S. 578.

<sup>74</sup> Vgl. Warnke, 2000, S. 711; vgl. Hartmann, 1995, S. 268; vgl. Petrik, 2008, S. 88; vgl. Weißbach, 1986, S. 51.

<sup>75</sup> Vgl. Jourdain, 2001, S. 296, S. 304, S. 324ff; vgl. Zehme, 2005, S. 31f; Petrik, 2008, S. 152.

<sup>76</sup> Vgl. Floros, 2006, S. 208; vgl. Ulm, 1995, S. 318.

## 2.3 Programmgestaltung

Die Forderungen von Floros und Zender aus Kapitel 2.2 werden in diesem Abschnitt aufgegriffen. Nachdem die Bedeutung einer Programmdramaturgie, abgeleitet aus der historischen Entwicklung und den aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten, herausgestellt wurde, erfolgt die Untersuchung der wichtigen Parameter, die es bei der Programmgestaltung zu berücksichtigen gilt, und deren Anwendung auf beispielhafte Formate.

### 2.3.1 Bedeutung einer Programmdramaturgie

Das bürgerliche Konzertwesen wie wir es heute kennen, hatte seinen Höhepunkt etwa zwischen 1870 und 1910. In dieser Zeit erfolgte sowohl eine Standardisierung der Programmabfolge in die übliche rund neunzigminütige Trias von Ouvertüre, Solokonzert und Symphonie nach der Pause, als auch eine Historisierung und Repertoirebildung, einhergehend mit der zunehmenden Verdrängung zeitgenössischer Werke. Dies unterschied sich deutlich vom bisherigen Vorgehen, bei dem die jeweils aktuellen Werke ihrer Zeit die vorhergehenden aus den Programmen schoben und dabei vom Komponisten selbst dirigiert wurden. Eine erste Veränderung zeigte sich jedoch bereits nach Beethovens Tod und mit der Wiederentdeckung des Bach-Œuvres im Konzert, wo nun verstärkt auch ältere Werke präsentiert wurden. Bis etwa 1850 unterschieden diese Konzerte sich erheblich von dem, was wir heute darunter verstehen. Drei Stunden Dauer waren keine Seltenheit, Orchesterwerke wechselten sich mit Gesangseinlagen, einzelnen Sätzen aus Solokonzerten, Instrumentalstücken und Konversationspausen ab. Anschließend fand häufig noch ein Ball statt, um das gesellschaftliche Ereignis abzurunden.<sup>77</sup>

Für die gut einhundert Jahre, seit denen sich das Konzert in der uns bekannten Form zeigt, attestiert Ross ihm, es sei „übernatürlich wandlungsresistent“. Zwar durchringe die Musik des 20. Jahrhunderts allmählich die Programme, und mit Bartóks *Konzert für Orchester* oder Strawinskys *Sacre du Printemps* hätten sich auch einige Klassiker herausgebildet, lebende Komponisten seien jedoch extrem unterrepräsentiert.<sup>78</sup> Das dachte sich auch der Deutsche Musikrat, der sich seit Anfang der achtziger Jahre mit dem Förderprojekt „Konzert des Deutschen Musikrates“<sup>79</sup> für die Wiederaufführung zeitgenössischer Kompositionen einsetzte. Durch besondere finanzielle Anreize sollten Orchester dazu bewegt werden, nach 1945 entstandene Werke deutscher Komponisten in ihre regulären Programme zu integrieren. Kritik an dieser Idee kam jedoch schnell auf. Heß verweist z.B. darauf, dass es wichtiger sei, eine neue, tolerante und offene Hörhaltung beim Besucher zu fördern, anstatt lediglich den passiven Konsum durch den Aspekt des Wiedererkennens zu unterstützen.<sup>80</sup> Auch Werner merkt an,

---

<sup>77</sup> Vgl. Tröndle, 2003, S. 19ff; vgl. Vogt, 2008, S. 30f.

<sup>78</sup> Vgl. Ross, 2008, S. 566; vgl. Thrun, 1994, S. 69f.

<sup>79</sup> Das Projekt existiert noch heute, allerdings in anderer Form. Unterstützt werden v. a. Ensembles und innovative Ideen.

<sup>80</sup> Vgl. Heß, 1994, S. 219.

dass sich die Intention des Musikrates nicht wie gewünscht erfüllt habe. Es sei durchaus so gewesen, dass die Orchester diese Förderpolitik ausgenutzt und sich wenig Gedanken über eine gelungene Werkabfolge gemacht hätten. Aus dieser Zeit rührten auch die bekannten „Sandwich-Programme“, über deren Erscheinen man nicht glücklich sein könne. Avantgardistische Stücke seien so zusammenhangslos neben große klassisch-romantische Werke gestellt worden.<sup>81</sup>

Diese Erfahrung ist sicherlich ein Grund für die Bedeutungszunahme einer Programmdramaturgie. Viele Kompositionen Neuer Musik verlangen nach neuen Rezeptions- und Darbietungsformen und einer durchdachten Eingliederung ins Programm. Zudem stellt sich die Frage, ob das Konzert in seiner tradierten Form noch zeitgemäß ist. Unbestritten ist, dass das klassische Musikereignis an Relevanz verloren hat. In einer nach Abwechslung und Erlebnis strebenden, übersättigten Gesellschaft stehen Musikbetriebe in Konkurrenz zu anderen Unterhaltungsformen und dürfen ihre Anschlussfähigkeit nicht verlieren. Eine gelungene Programmdramaturgie dient dabei der Positionierung und Profilbildung des Orchesters, gerade auch in einer Großstadt wie Berlin, mit ihrem üppigen Kultur- und Freizeitangebot.<sup>82</sup> Eine weitere Herausforderung stellt das ansteigende Durchschnittsalter des Publikums dar sowie die Tatsache, dass immer weniger junge Menschen von sich aus den Weg ins Konzert finden. Dies hat v. a. auch mit der Sozialisation der jüngeren Generationen im Rock-/Pop-Bereich und dem damit verbundenen geringen Bezug zur klassischen Musik zu tun.<sup>83</sup>

Um einem heterogenen Publikum gerecht zu werden, gilt es, plurale Zugänge und Angebote bereitzustellen, um so Annäherung und Identifikation zu schaffen. Die Meinungen, wie dies gelingen könnte, gehen dabei weit auseinander. Während insbesondere Tröndle die Ansicht vertritt, das Konzert und seine Darbietungsform müssten sich den gesellschaftlichen Veränderungen anpassen, um bestehen zu bleiben<sup>84</sup>, sprechen sich z.B. Lieben-Seutter oder die befragten Orchesterdirektoren bzw. Dramaturgen dafür aus, dem Konzert zu vertrauen. Es biete ein kulturelles Gemeinschaftserlebnis und die Möglichkeit, sich auf etwas Unwiederholbares einzulassen. Nur hier sei die Pracht der Musik mit allen Sinnen erfassbar. Zwar sei es wichtig, sich über neue Formate Gedanken zu machen, jedoch ohne die bewährten dabei zu verwerfen.<sup>85</sup> Entscheidend ist sicherlich, dass hinter Konzertprogrammen ein schlüssiges Konzept steht und die einzelnen Werke nicht ohne erkennbare Verbindung auftauchen. Durch diese Art der Musikvermittlung lässt sich eine Brücke zum Zuhörer schlagen. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Kunst und die Suche nach Berüh-

---

<sup>81</sup> Vgl. Interview mit Werner, Anhang, S. XXVIII.

<sup>82</sup> Vgl. Tröndle, 2003, S. 27f.

<sup>83</sup> Vgl. Gembris, 2011, S. 66f.

<sup>84</sup> Vgl. Tröndle, 2011, S. 21.

<sup>85</sup> Vgl. Elbphilharmonie Hamburg. Vertrauen wir dem Konzert! <http://www.elbphilharmonie-erleben.de/de/aktuell-publikum/> [Stand: 30.07.2012].

rungspunkten zur Gegenwart und Gesellschaft bieten neue, kreative Impulse, die das Publikum ansprechen, wobei das Musikerlebnis immer im Zentrum sein sollte. Darüber hinaus helfen innovative und überraschend konzipierte Programme auch dabei, einen geeigneten Marketingansatz zur Besuchergenerierung und –bindung zu finden, mediale Aufmerksamkeit zu erlangen sowie die Tür für weitere finanzielle Mittel zu öffnen.<sup>86</sup>

### 2.3.2 Parameter und Formate

Die Relevanz einer gut überlegten Programmdramaturgie und –strategie ist aus den dargelegten Gründen gewiss. Welche Parameter und Kriterien sind nun aber dabei zu berücksichtigen?

Wie bereits angesprochen sieht sich ein Konzerthaus oder Orchester einer sehr heterogenen Gruppe von Hörern gegenübergestellt, die aus verschiedensten Beweggründen den Weg ins Konzert finden. Als Verantwortlicher ist es wichtig, sich deren divergierende Erwartungen an das Programm und ihre unterschiedliche Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit Musik bewusst zu machen. Die einen möchten gewisse ästhetische Bedürfnisse befriedigen, andere sich weiterbilden, wieder andere kommen der „bloßen“ Unterhaltung wegen oder auch, um Kontakte zu pflegen und eine Gruppenzugehörigkeit zu demonstrieren. Jeder bringt seine subjektive, stimmung- und biographieabhängige „Färbung“ mit, die für die Rezeption eine Rolle spielen.<sup>87</sup>

Bei der Entstehung eines Konzert- und Saisonprogramms sollten die Ideen, abgesehen von der Verfügbarkeit finanzieller Mittel und der gewünschten Künstler, immer auf die Fragen geprüft werden, welches Repertoire auf welche Weise in welchem Kontext präsentiert werden soll, um so Nachvollziehbarkeit und Schlüssigkeit zu gewähren. Dabei besteht die besondere Herausforderung darin, die künstlerischen Ziele mit den Bedürfnissen des Publikums in Einklang zu bringen. Scherz-Schade weist darauf hin, dass man den Besuchern durchaus etwas zutrauen dürfe. Viele seien neugierig und hätten oft weitaus höhere Erwartungen, als „nur“ die Wiener Klassiker zu hören. Es sei gut, sich auf Erfahrungswerte zu stützen, aber auch wichtig, sich auf Ungewisses einzulassen, Aufbrechungen zu wagen und eine Weiterentwicklung anzubieten.<sup>88</sup> Dies gilt insbesondere auch für Neue Musik oder unbekannte Werke.

Zwei Aspekte sind hierbei relevant: Bei Lieben-Seutter und Ausländer wird deutlich, wie wichtig es ist, mit dem Publikum in Kontakt zu stehen, es einzubinden und einen Austausch zu ermöglichen– auch mit den Künstlern – um Vorbehalte abzubauen.<sup>89</sup> Eine zweite Gruppe, die mit ins Boot geholt werden muss, sind die Musiker. Sie

---

<sup>86</sup> Vgl. Fein, 2011, S. 242f; vgl. Kalbhenn, 2011, S. 21, vgl. Theede, 2007, S. 170f, S. 183.

<sup>87</sup> Vgl. Zehme, 2005, S. 185; Heß, 1994, S. 54f.

<sup>88</sup> Vgl. Scherz-Schade, 2008a, S. 10ff.

<sup>89</sup> Vgl. Ausländer, 2006, S. 175; vgl. Elbphilharmonie Hamburg. Vertrauen wir dem Konzert! <http://www.elbphilharmonie-erleben.de/de/aktuell-publikum/> [Stand: 30.07.2012].

müssen sich mit den Programmen und Werken identifizieren, die sie in jedem Konzert zu Gehör bringen. Durch dieses „Herzblut“ entsteht Begeisterung, die auch auf die Zuhörer überschlägt; Begeisterung für „die Idee des Entdeckens und Vermittelns“<sup>90</sup>, denn gerade als Vermittler Neuer Musik erlangen Interpreten immer mehr Bedeutung. Auch in Künstlergesprächen oder Werkstattkonzerten können sie z.B. die Besucher an ihren Eindrücken und Erfahrungen mit den Werken teilhaben lassen. Versprachlichung ist auf jeden Fall ein Weg, Berührungspunkte ab- und Verständnis aufzubauen, sei es in schriftlicher Form durch Programmhefte oder Texte auf der Homepage, oder mündlich in Einführungsvorträgen oder Moderationsformaten. So lassen sich biographische, kompositorische und zeitgeschichtliche Informationen anschaulich übermitteln. Wie Theede anmerkt, wachse die Freude an Musik, je mehr Wissen man über sie habe.<sup>91</sup> Jedoch käme es nicht auf die bloße, oft sehr hochtrabende und sperrige Wissensvermittlung an, sondern darauf, das Musikerlebnis zu intensivieren, so fein.<sup>92</sup> Es gilt, über Sinn und Ausmaß immer situativ zu entscheiden, denn: „Je mehr Sie verbalisieren, desto mehr ersticken Sie die Phantasie des Zuhörers“<sup>93</sup>. Ein gelungenes und sehr erfolgreiches Format, das Hören und Wissen verbindet, ist „2x hören“ im Körper-Forum in Hamburg und auch im Konzerthaus Berlin. Zunächst lauscht das Publikum völlig unvoreingenommen einem Werk Neuer Musik. Im Anschluss beleuchten Moderator und Künstler Details genauer, bevor es dann ein weiteres Mal vorgetragen wird.

Eine gute Möglichkeit, die Höroutine aufzubrechen, sind Programme, die auf Gegensätzen aufbauen, die Alt und Neu kombinieren. Neue Musik profitiert dann vom Kontext, der geschaffen wird und Beziehungen aufzeigt, ältere Werke erscheinen in neuem Licht und zeigen vielleicht unbekannte Facetten. Denn selbst bei Schubert oder Brahms lasse sich immer wieder etwas Neues finden, je nachdem, in welcher Umgebung man sie präsentiere, so Sokhiev<sup>94</sup>. Die Dramaturgie lässt sich zudem durch Kammermusikeinlagen aufbrechen, durch verschiedene Orchesterbesetzungen oder, je nach Werk, auch durch Verknüpfungen mit anderen Genres wie Literatur, Tanz oder Film. Ein spannendes Programm präsentierte das NDR Sinfonieorchester 2012 in Hamburg, wo es ein neues Werk von Widmann mit Purcell und Schumann kombinierte. Die verschiedenen Epochen und Besetzungen wirkten sich sehr positiv und inspirierend auf das Hörerlebnis aus. Ein kreatives Projekt, das nach anfänglicher Skepsis begeistert aufgenommen wurde, realisierte das DSO unter Nagano, bei dem zwischen den einzelnen Sätzen des Brahms-Requiems eigens dafür komponierte Orchesterintermezzi von Rihm erklangen.<sup>95</sup>

Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, solange die Musik im Zentrum steht!

---

<sup>90</sup> Helmut Lachenmann in einem Grußwort zu Flender, 2007, S. 7.

<sup>91</sup> Vgl. Theede, 2007, S. 235.

<sup>92</sup> Vgl. Scherz-Schade, 2008c, S. 29.

<sup>93</sup> Gielen im Interview mit Frauke Heß, Heß, 1994, S. 235.

<sup>94</sup> Vgl. DSO, Saisonvorschau 2012/2013, S. 48.

<sup>95</sup> Vgl. Frei, 2008, S. 14.

### **3 Untersuchung der Berliner Orchester – Bestandsaufnahme und Auswertung**

Die theoretischen Grundlagen haben gezeigt, dass Berlin im Bereich Neue Musik schon immer eine bedeutende Rolle gespielt hat und auch heute noch bzw. wieder Anziehungspunkt für Künstler und Komponisten aus aller Welt ist. Freie Ensembles und zahlreiche Initiativen tragen zu einer bunten und kreativen Szene bei, das Publikum scheint offen und empfänglich zu sein. Gesamtgesellschaftlich betrachtet hat Neue Musik jedoch nach wie vor einen schweren Stand und erholt sich nur langsam von ihrem isolierten Dasein und der ihr entgegengebrachten Vorbehalte. Einen wichtigen Beitrag zur Eingliederung ins öffentliche Leben und Bewusstsein können Orchester und Konzerthäuser mit kluger Programmgestaltung und Vermittlungsarbeit leisten. Welche Bedeutung Neue Musik für fünf ausgewählte Berliner Orchester hat, wie sie diese in ihr Programm integrieren und sich dementsprechend positionieren, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung und Auswertung. Aus den Ergebnissen sollen zudem Potentiale und Grenzen für die Zukunft abgeleitet werden.

#### **3.1 Untersuchungsgegenstand und Verfahren**

Neue Musik im Orchester: Eine Einbeziehung aller professioneller, öffentlich finanzierter Orchester Deutschlands hätte den Rahmen der Arbeit maßlos gesprengt, denn die deutsche Orchesterlandschaft ist nach wie vor die vielfältigste weltweit. Gegenwärtig listet die Deutsche Orchestervereinigung 132 Kulturorchester auf, davon 84 Theaterorchester, 29 Konzertorchester, 7 Kammerorchester sowie 12 Rundfunk- und Rundfunksinfonieorchester.<sup>96</sup> Es galt also, für die Untersuchung eine sinnvolle Auswahl und Eingrenzung zu treffen. Die Entscheidung viel dabei aus mehrerer Gründe auf Berlin. Einerseits stellt die Stadt eines der Zentren in der Entwicklungsgeschichte der Neuen Musik dar und ist heute wie in den zwanziger Jahren ein großer kultureller Anziehungspunkt mit stetig wachsender internationaler Bedeutung. Darüber hinaus verfügt Berlin über eine reiche und qualitativ hochwertige Orchesterlandschaft mit sieben Konzert- und Opernorchestern, weshalb es möglich ist, verschiedene Klangkörper mit ähnlichen Rahmenbedingungen vergleichend zu betrachten. Aus diesen sieben wurden die fünf großen Orchester ausgewählt, deren Hauptaugenmerk auf der Veranstaltung von Konzerten liegt, wobei das Ziel keinesfalls die Erstellung einer „Rangliste“ oder ähnliches sein soll, sondern das Aufzeigen diverser Ansätze und Ausrichtungen im Bezug auf Neue Musik. Die ausgewählten Orchester sind das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, das Deutsche Symphonie-Orchester

---

<sup>96</sup> Stand 2012 – DOV. Orchesterlandschaft. <http://www.dov.org/Orchesterlandschaft.html> [Stand: 25.07.2012].

Berlin, das Konzerthausorchester Berlin, die Berliner Philharmoniker sowie die Staatskapelle Berlin. Letztere nimmt zwar eine Doppelrolle als Konzert- und Opernorchester ein, aber ihre lange Tradition und das weltweite Renommee durch zahlreiche Tourneen rechtfertigen ihre Betrachtung. Auf weitere Spezifika der einzelnen Orchester wird in kurzen Porträts unter Kapitel 3.2 eingegangen.

In einem ersten Schritt erfolgte eine quantitative Bestandsaufnahme und Analyse der Orchesterprogramme seit der Saison 2009/2010. In mehreren Statistiken und Tabellen wurde untersucht, wie hoch der Anteil an Programmen mit Neuer Musik im Bezug auf alle Programme ist sowie der Anteil an Werken Neuer Musik im Bezug auf alle aufgeführten Werke. Diese wurden nach ihrer Entstehungszeit unterschieden in „bis 1945, 1946-1975, 1976-2000 und nach 2000“.<sup>97</sup> Weitere Aspekte waren z.B. die Werkanzahl pro Konzert mit Neuer Musik sowie die Aufführungshäufigkeit der Komponisten Neuer Musik, um Aussagen über Schwerpunkte treffen zu können. Untersucht wurden die in Berlin stattfindenden Sinfoniekonzerte, also insbesondere Abonnementkonzerte plus einzelne Sonderveranstaltungen, wobei mehrfache Aufführungen gleicher Programme keine Berücksichtigung fanden.

Ergänzend zu dieser überwiegend quantitativen Analyse wurden Leitfadenterviews mit Experten der Orchester geführt, die als „Quelle von Spezialwissen über die zu erforschenden sozialen Sachverhalte“<sup>98</sup> fungierten. So konnte ein tieferer Einblick ins Innenleben der Institutionen gewonnen werden. Ein eigens entwickelter Leitfaden enthielt Fragen, die in jedem Interview beantwortet werden mussten. Dabei waren jedoch Formulierung und Reihenfolge nicht verbindlich, sondern dienten lediglich als Richtschnur, sodass Raum für flexibles Reagieren, Nachfragen und individuelle Ergänzungen je nach Orchester blieb.<sup>99</sup> Interviewpartner waren Herr Georgi, Dramaturg des RSB, Herr Steinbeis, Orchesterdirektor des DSO, Herr Werner, Programm- und Orchesterdirektor des Konzerthausorchesters sowie Frau Werkmeister, Konzertdirektorin und persönliche Referentin des GMD der Staatskapelle. Während sich die Zusammenarbeit mit den genannten Personen und Orchestern sehr freundlich und kooperativ gestaltete, zeigten sich die Berliner Philharmoniker bedauerlicherweise nicht bereit für ein Interview und stellten auch keine Programmhefte der abgelaufenen Saisons zur Verfügung, weshalb ausschließlich auf online erschienene Informationen zurückgegriffen werden konnte. Der Konzertrückblick auf der Orchester-Homepage reichte allerdings nur bis zur Saison 2010/2011 zurück, sodass die vorangegangene Saison nicht in die Analyse miteinbezogen werden konnte. Aufgrund der nationalen und internationalen Relevanz der Berliner Philharmoniker entschied die Verfasserin sich trotz des lückenhaften Datenmaterials dazu, diese in die Arbeit mit aufzunehmen.

---

<sup>97</sup> Es handelt sich lediglich um eine grobe Einteilung in wichtige Abschnitte: Vor dem Zweiten Weltkrieg, bis zum ungefähren Beginn der Postmoderne, bis zur Jahrtausendwende und aktuell. Einzelne parallel verlaufende Strömungen konnten aus Platz- und Zeitgründen nicht einzeln erfasst werden.

<sup>98</sup> Gläser/Laudel, 2009, S. 12.

<sup>99</sup> Vgl. ebd. S. 42.

## **3.2 Kurzporträts der ausgewählten Orchester**

### **3.2.1 Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin<sup>100</sup>**

Seit der ersten musikalischen Funkstunde des deutschen Rundfunks im Oktober 1923 existierend, ist das RSB das älteste Rundfunkorchester Deutschlands und Europas. Gerade durch seine Verbindung zum Rundfunk setzte es sich immer schon intensiv mit Neuer Musik auseinander, verbunden mit einer regen Zusammenarbeit mit jeweils zeitgenössischen Komponisten, die ihre Werke selbst dirigierten oder als Solisten wirkten. Hierzu zählen u. a. Hindemith, Strauss, Prokofjew, Schönberg, Stravinsky, Penderecki oder Goldmann und in der jüngeren Generation Matthus, Ruzicka, Holliger, Pintscher oder Widmann. Nach dem Zweiten Weltkrieg im geteilten Berlin fungierte das RSB als Orchester des Rundfunks der DDR. Seit 1994 gehört es zur roc berlin, einem Verbund der vier hauptstädtischen Rundfunkklangkörper RIAS Kammerchor, Rundfunkchor Berlin, DSO und RSB, der zu 40% vom Deutschlandradio, zu 35% von der Bundesrepublik Deutschland, zu 20% vom Land Berlin und zu 5% vom RBB getragen wird und als GmbH organisiert ist. Wichtige Chefdirigenten waren z.B. Sergiu Celibidache oder Rafael Frühbeck de Burgos. Dem aktuellen Künstlerischen Leiter Marek Janowski, seit 2002 im Amt, wurde im Herbst 2008 von den Musikern sogar die Position des Chefdirigenten auf Lebenszeit angetragen.

Die Rolle und die Aufgaben des Orchesters haben sich seit seinen Anfangstagen stark gewandelt. Zu Beginn war es v. a. mit Live-Konzerten im Radio und Studioproduktionen befasst. Doch seit die Archive gefüllt sind, haben öffentliche Konzerte eine wachsende Bedeutung. Neben den Abonnement-, Kammer- und Sonderkonzerten<sup>101</sup> und weiteren Formaten, auf die später noch eingegangen wird, verfügt das RSB über ein eigenes Education-Programm, spielt CDs ein, ist regelmäßiger Gast auf deutschen und europäischen Festivals und unternimmt Tourneen, z.B. im nächsten Jahr nach Spanien. Das Verhältnis zum Rundfunk, also zum RBB und Deutschlandradio, ist nach wie vor sehr eng. So wird ein Großteil der Konzerte live oder zeitversetzt ausgestrahlt, und das Orchester ist wichtiger Bestandteil von Ultraschall, dem Festival für Neue Musik der beiden Sender.

Aktuell verfügt das RSB über 114 Planstellen<sup>102</sup> und bildet seit 2002 in der Orchesterakademie den musikalischen Nachwuchs aus.

Über sein eigenes Profil sagt das RSB:

„Wie bei jedem vollgültigen Sinfonieorchester steht die sinfonische Musik aller Epochen von der Vorklassik bis hin zur Moderne im Mittelpunkt der Arbeit. Das RSB ist seit seiner Gründung speziell mit der zeitgenössischen Musik vertraut.“

---

<sup>100</sup> Informationen dieses Kapitels entstammen, wenn nicht anders angegeben, der Homepage des Orchesters. [http://www.rsb-online.de/content/e20243/e39401/index\\_ger.html](http://www.rsb-online.de/content/e20243/e39401/index_ger.html) [Stand: 25.07.2012].

<sup>101</sup> Hauptspielstätten der großen Konzerte sind Philharmonie und Konzerthaus. Kammerkonzerte finden u. a. in den Nordischen Botschaften, im Großen Sendesaal, im Neuen Museum oder im Deutschen Historischen Museum statt.

<sup>102</sup> Vgl. Deutsche Orchestervereinigung. Planstellen. [http://sub1.dov.org/tl\\_files/pdf/Infos%20&%20Publikationen/Einstufung%202012.pdf](http://sub1.dov.org/tl_files/pdf/Infos%20&%20Publikationen/Einstufung%202012.pdf) [Stand: 25.07.2012].

### 3.2.2 Deutsches Symphonie-Orchester Berlin<sup>103</sup>

Wie das RSB hat auch das DSO seine Ursprünge dem Rundfunk zu verdanken und auch sonst viele Parallelen aufzuweisen. 1946 wurde es als RIAS Symphonie-Orchester vom Rundfunk im amerikanischen Sektor (RIAS) gegründet. 1956 kam der Sender Freies Berlin als zweiter Träger hinzu, woraufhin das Orchester seinen Namen in Radio-Symphonie-Orchester umänderte. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993, nachdem es im Zuge der Wiedervereinigung zu Umstrukturierungen in der Berliner Rundfunk- und Musiklandschaft kam. So sollten Verwechslungen mit dem RSB umgangen werden. Seit 1994 ist es ebenfalls Teil der roc Berlin GmbH, die in Kapitel 3.2.1 bereits näher beschrieben wurde. Mit 114 Planstellen ist das DSO genauso groß wie das RSB, wird aber von der DOV nicht unter Rundfunk- sondern Konzertorchestern aufgeführt.<sup>104</sup>

Auch beim DSO machte Musik des 20. Jahrhunderts von Anfang an einen gewichtigen Teil in der Programmgestaltung aus und wurde mit bedeutenden Chefdirigenten wie Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy oder Kent Nagano erarbeitet. Dieser und v. a. auch sein Nachfolger Ingo Metzmacher brachten neue Ideen mit und entwickelten innovative Formate, die bis heute bestehen und daher an späterer Stelle näher beleuchtet werden. Seit der aktuellen Saison 2012/2013 ist Tugan Sokhiev als siebter Chefdirigent und Künstlerischer Leiter im Amt. Auch mit ihm setzt das DSO seine enge Zusammenarbeit mit dem Rundfunk fort. Hierzu zählen die Kulturradio-Kinderkonzerte, die Konzerte „Debüt im Deutschlandradio“, bei denen Nachwuchssolisten und –dirigenten präsentiert werden oder die Mitwirkung beim Ultraschall-Festival. Abonnementkonzerte, zumeist veranstaltet in der Philharmonie, werden von Deutschlandradio und RBB aufgezeichnet und übertragen, regelmäßig auch in ganz Europa. Sowieso ist das Orchester sehr international ausgerichtet und trat im Rahmen zahlreicher Tourneen bereits in Japan, Brasilien, Argentinien und ganz Europa auf. Gern gesehen und gehört wird es auch auf vielen Festivals wie den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, dem Rheingau Musik Festival, den Salzburger Festspielen oder den BBC Proms.

Der Nachwuchs liegt dem DSO besonders am Herzen, sowohl im breiten Education-Programm, wo das junge Publikum sein Zuhause hat, als auch in der Fricsay-Orchesterakademie, die seit 1992 existiert. Hier erhalten junge Musiker die Möglichkeit, sich auf eine professionelle Laufbahn im Orchester vorzubereiten.

Eine einzigartige Einrichtung ist das 2003 gegründete Abonnentenorchester, in dem ambitionierte Abonnenten und Freunde des DSO mitwirken. Regelmäßig sind in den Proben auch dessen Mitglieder anwesend, sodass ein intensiver Austausch zwischen Musikern und „Fans“ erfolgt, von dem beide Seiten profitieren.

---

<sup>103</sup> Informationen dieses Kapitels entstammen, wenn nicht anders angegeben, der Homepage des Orchesters. [http://www.dso-berlin.de/content/index\\_ger.html](http://www.dso-berlin.de/content/index_ger.html) [Stand: 26.07.2012].

<sup>104</sup> Vgl. Deutsche Orchestervereinigung. Planstellen; Orchesterlandschaft. [Stand: 25.07.2012].

### 3.2.3 Konzerthausorchester Berlin<sup>105</sup>

Das Konzerthausorchester wurde 1952 unter dem Namen Berliner Sinfonie-Orchester als städtische Einrichtung gegründet und ist somit das jüngste der für die Arbeit untersuchten Orchester. Kurt Sanderling schärfte als langjähriger Chefdirigent in den sechziger und siebziger Jahren maßgeblich dessen Profil und legte den Grundstein dafür, dass das Konzerthausorchester mit seinen heute rund 12.000 Abonnenten zu den Ensembles mit der größten Stammhörerschaft in Deutschland zählt. Mit dem Wiederaufbau und der Wiedereröffnung des Hauses am Gendarmenmarkt 1984 als „Ost-Pendant“ der Philharmonie verfügte das Orchester endlich über eine feste Spielstätte und erlangte 1994 offiziell den Status des Hausorchesters. Während der Zeit Lothar Zagroseks als Chefdirigent von 2006 bis 2011 erweiterte sich das Repertoire- und Programmspektrum deutlich und spannte sich vom Frühbarock bis zu zeitgenössischen Werken. Zu Beginn seiner Amtszeit erfolgte die Namensänderung von BSO in Konzerthausorchester, die die starke Verbindung zwischen Haus und Klangkörper symbolisiert und Identität und Orientierung stiftet, wie auch Werner bekräftigt.<sup>106</sup> Diese Einheit zeigt sich insbesondere darin, dass das Orchester zwar seine eigene Programmierung vornimmt, allerdings nicht „nur“ Abonnementkonzerte veranstaltet, sondern darüber hinaus stark in die gesamte Programmstruktur des Hauses integriert ist. So lassen sich Schwerpunkte und Synergien bilden, wovon zahlreiche interessante Formate zeugen, auf die teilweise gesondert eingegangen wird. Zudem verfügen beide über einen gemeinsamen Etat und eine enge Verzahnung der personellen Ressourcen. Der Intendant, aktuell Prof. Sebastian Nordmann, ist für Haus und Orchester gleichermaßen verantwortlich, und Iván Fischer als neuer Chefdirigent bekleidet parallel das Amt des Musikdirektors des Konzerthauses. Auch Programm- und Orchesterdirektor Ulf Werner nimmt eine wichtige Schnittstellenfunktion ein und fügt die Fäden beider Partner zusammen.<sup>107</sup>

Mit der 2010 ins Leben gerufenen Orchesterakademie und einem breiten Education-Programm, zu dem auch diverse Schulpatenschaften gehören, übernimmt der Klangkörper Verantwortung für den musikalischen Nachwuchs und die Konzertbesucher von morgen.

Neben den rund 95 Konzerten, die das Orchester jährlich in Berlin gibt, auch im Rahmen von MaerzMusik oder dem Musikfest Berlin, führten große Tourneen bereits nach Japan, Spanien, China und Korea. Eine langjährige und erfolgreiche Verbindung besteht auch zu den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, die pro Saison mindestens ein Konzert mit dem Orchester veranstalten. Den Antrieb für ihre Arbeit nehmen Haus und Orchester aus dem Motto: „Menschen und Musik bewegen und zusammenbringen“.

---

<sup>105</sup> Informationen dieses Kapitels entstammen, wenn nicht anders angegeben, der Homepage des Orchesters. <http://www.konzerthaus.de/konzerthausorchester-berlin> [Stand: 27.07.2012].

<sup>106</sup> Vgl. Interview mit Werner, Anhang, S. XVII.

<sup>107</sup> Vgl. ebd. S. 2f; vgl. Scherz-Schade, 2008b, S. 15.

### 3.2.4 Staatskapelle Berlin<sup>108</sup>

Die Staatskapelle Berlin mit aktuell 112 Planstellen<sup>109</sup> hat die wechselvolle Geschichte Deutschlands und Berlins zwischen Kaiserreich, mehreren Kriegen, geteilter Stadt mit Sozialismus und Wiedervereinigung über Jahrhunderte hinweg hautnah miterlebt. Bereits 1570 wurde durch die erste Kapellordnung für die kurbrandenburgische Hofkapelle der Grundstein für eines der weltweit ältesten Orchester gelegt. Als Friedrich der Große 1742 die Königliche Hofoper, die heutige Staatsoper, gründete, erweiterte sich der Wirkungskreis des Orchesters deutlich, verbunden mit zahlreichen öffentlichen Auftritten. 1842 stellte die erste „Symphonie-Soiree“ den Beginn der regelmäßigen Abonnementkonzertreihe dar, die 2012 bereits in ihre 171. Saison geht. Seit jener Zeit erfüllt die Staatskapelle somit die Doppelrolle von Opern- und Konzertorchester, die Einfluss auf Programmgestaltung und Arbeitsweise des Orchesters hat. Ihren heutigen Namen trägt sie seit 1918 nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches.

Große Dirigenten prägten schon immer das Profil des Orchesters, viele auch mit ihren eigenen Werken, z.B. Mendelssohn, Wagner, Strauss, Furtwängler, Kleiber, Klemperer oder Suitner. Ein weiterer Großer lenkt die Geschicke seit 1992 und wurde 2000 auf Lebenszeit an Haus und Orchester gebunden – Daniel Barenboim. Mit ihm hat sich die Staatskapelle, auch unabhängig vom Opernhaus, international einen hervorragenden Ruf erspielt, mit Tourneen auf allen Kontinenten und Konzerten in den Musikzentren Europas. Auch zahlreiche Auszeichnungen und preisgekrönte Aufnahmen belegen dies. Dabei bilden Wagner, Strauss und die Beethoven- Symphonien traditionell die Stützpfeiler des Repertoires, die nach wie vor sehr gepflegt werden, doch, wie in der Saisonvorschau 2011/2012 ausgedrückt, inzwischen auch Werken aus Renaissance, Barock sowie dem 20. und 21. Jahrhundert ausreichend Platz machen.<sup>110</sup> Diese Ausweitung sei Barenboim ein wichtiges Anliegen, um den Konzertbereich zu stärken, der natürlich aufgrund der Doppelfunktion nicht den Raum einnehmen könne wie bei anderen Berliner Orchestern, so Werkmeister. Interessant sei, dass Konzert- und Opernpublikum nicht identisch seien. Deshalb gelte es auch für die Staatskapelle, besonders das Konzertpublikum zu pflegen.<sup>111</sup>

Neben acht Abonnementprogrammen mit jeweils zwei Konzerten und verschiedenen Kammermusikreihen tragen weitere Formate zu einer regen Konzerttätigkeit bei. Sie erstrecken sich von „Preussens Hofmusik“, wo die Herkunft des Orchesters gepflegt und aufgezeigt wird, über den Barenboim-Zyklus bis hin zu Open-Air-Konzerten und den österlichen „Festtagen“. Mit Philharmonie, Konzerthaus, Rotem Rathaus und Bode-Museum verteilen sich die Spielstätten dabei über die ganze Stadt.

---

<sup>108</sup> Informationen dieses Kapitels entstammen, wenn nicht anders angegeben, der Homepage des Orchesters. [http://www.staatsoper-berlin.de/de\\_DE/orchestra\\_concerts](http://www.staatsoper-berlin.de/de_DE/orchestra_concerts) [Stand: 27.07.2012].

<sup>109</sup> Vgl. Deutsche Orchestervereinigung. Planstellen; Orchesterlandschaft. [Stand: 25.07.2012].

<sup>110</sup> Vgl. Saisonvorschau 2011/2012, Vorwort.

<sup>111</sup> Vgl. Interview mit Werkmeister, Anhang, S. XXIX.

### 3.2.5 Berliner Philharmoniker<sup>112</sup>

Die Berliner Philharmoniker blicken auf eine lange Tradition zurück und begehen in diesem Jahr ihr 130-jähriges Jubiläum. Im Frühjahr 1882 machten sich 50 Musiker aus der Kapelle von Benjamin Bilse selbstständig, da sie mit der Bezahlung unzufrieden waren. Als „Berliner Philharmonisches Orchester“ wurden sie von dem Berliner Konzertagenten Hermann Wolff unterstützt, der ihnen eigene Räumlichkeiten sowie Konzerte mit den besten Dirigenten in seiner Abonnementreihe verschaffte. In den folgenden Jahren und Jahrzehnten prägten Namen wie Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler die Entwicklung und Positionierung des Orchesters und verschafften ihm auch international Ansehen. Während des Zweiten Weltkriegs gerieten die Philharmoniker aufgrund ihrer Funktion als offizielles Reichsorchester zunehmend in Isolation, setzten jedoch vor allem mit Beginn der Ära Karajan 1954 ihren „internationalen Siegeszug“ mit unzähligen Tourneen und Schallplattenaufnahmen weiter fort. In seine Zeit fielen auch der Bau der Philharmonie 1963 und Innovationen wie die Salzburger Osterfestspiele oder die Gründung der Orchesterakademie.

Wurden die Programme bis dahin von den Klassikern Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert, Mahler oder Bruckner dominiert, hielt nach Karajans Tod unter seinem Nachfolger Abbado die Gegenwart verstärkt Einzug ins Konzert. Durch Zyklen, Themenschwerpunkte, die Einbeziehung weiterer Kunstsparten oder auch den „Composer in Residence“ (u. a. Henze, Kurtág, Rihm) erfolgte eine konzeptionelle Modernisierung. Seit Rattles Amtsantritt 2002 gewinnt das Repertoire weiter an Vielseitigkeit und Umfang, neben „Altmeistern“ wie Henze, Dutilleux oder Gubaidulina präsentieren sich auch jüngere Komponisten wie Pintscher, Adès oder Lindberg. Anstelle von Aufführungshäufigkeit komme es nun auf Aufführungstradition und Repertoireerweiterung an, so Tarnow.<sup>113</sup>

Unter Rattle erfolgten weitere einschneidende Veränderungen und Neuerungen wie die Umwandlung des Orchesters in die öffentlich-rechtliche Stiftung Berliner Philharmoniker im Januar 2002. War die Deutsche Bank bereits vorher großzügiger Förderer, wurde sie nun zum Exklusivsponsor, mit dessen Unterstützung wichtige Innovationen aufgebaut werden konnten und können. Hierzu zählen das 2002 entstandene Education-Programm „Zukunft@BPhil“, dessen Vision es ist, Menschen aller Altersstufen „für eine aktive und schöpferische Auseinandersetzung mit Musik“ zu begeistern, und die Digital Concert Hall, in der seit 2009 pro Jahr rund dreißig Konzerte live im Internet übertragen werden und die über ein umfangreiches Archiv verfügt, sodass Menschen weltweit in den Genuss der Berliner Philharmoniker kommen.

Dies sind nur einige Beispiele, die das 128-köpfige Orchester zu einem der renommiertesten Klangkörper weltweit machen.

---

<sup>112</sup> Informationen dieses Kapitels entstammen, wenn nicht anders angegeben, der Homepage des Orchesters. <http://www.berliner-philharmoniker.de/> [Stand: 27.07.2012].

<sup>113</sup> Vgl. Tarnow, 2007, S. 319ff.

### **3.3 Auswertung der Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013**

An dieser Stelle erfolgt die Darlegung der Ergebnisse aus der Analyse der Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013 der fünf Orchester. Wie bereits erwähnt findet die Saison 2009/2010 der Berliner Philharmoniker aufgrund fehlenden Datenmaterials keinen Eingang in die Auswertung. Der untersuchte Zeitraum erlaubt, da er zu kurz ist, keine Aussagen über Tendenzen und größere Entwicklungen. Es ist jedoch möglich, den Ist-Zustand zu beschreiben und die Situation der einzelnen Orchester zu vergleichen. In Kapitel 3.3.1 steht der Anteil Neuer Musik im Gesamtprogramm der jeweiligen Orchester und seine Zusammensetzung im Fokus, während in Kapitel 3.3.2 und 3.3.3 die Programme mit Werken Neuer Musik, insbesondere deren Struktur, unter Hinzuziehung anschaulicher Beispiele genauer beleuchtet wird. In diesem Zusammenhang wird auch auf weitere Formate und Vermittlungsansätze eingegangen und abschließend ein Zwischenfazit zum Stellenwert Neuer Musik in den einzelnen Orchestern gezogen. Neben einigen Abbildungen im Text finden sich alle Ergebnisse der Auswertung detailliert im Anhang.

#### **3.3.1 Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm**

Die Auswertung aller Saisonprogramme der fünf Orchester ergibt folgendes Ergebnis für den Anteil Neuer Musik in Abonnement- und ausgewählten Sonderkonzerten:

- Das RSB führte insgesamt 79 verschiedene Programme auf, wovon 39 mindestens ein Werk Neuer Musik enthielten, was einem Anteil von 51,3% entspricht.
- Das DSO führte insgesamt 115 verschiedene Programme auf, wovon 74 mindestens ein Werk Neuer Musik enthielten, was einem Anteil von 64,3% entspricht.
- Das Konzerthausorchester führte insgesamt 111 verschiedene Programme auf, wovon 67 mindestens ein Werk Neuer Musik enthielten, was einem Anteil von 60,4% entspricht.
- Die Staatskapelle führte insgesamt 39 verschiedene Programme auf, wovon 26 mindestens ein Werk Neuer Musik enthielten, was einem Anteil von 66,7% entspricht.
- Die Berliner Philharmoniker führten in drei Saisons insgesamt 92 verschiedene Programme auf, wovon 54 mindestens ein Werk Neuer Musik enthielten, was einem Anteil von 58,7% entspricht.

Auf eine Gesamtdarstellung aller Programme der fünf Orchester insgesamt wird verzichtet, da einerseits die Berliner Philharmoniker nicht vollständig ausgewertet werden konnten, und andererseits das Ziel ein Vergleich der einzelnen Klangkörper ist. Die Ergebnisse zeigen, dass in über die Hälfte aller Programme Neue Musik integriert ist. Dabei gibt es zwar von Saison zu Saison leichte Schwankungen, die auch durch unterschiedliche Schwerpunkte und Themen bedingt sind, sie ändern allerdings am Gesamtergebnis nicht allzu viel. Ein eklatanter Unterschied fällt lediglich beim Konzerthausorchester auf, dessen Anteil in den ersten drei Jahren bei 63% -

73% liegt und in der aktuellen Saison auf nur noch 35,7% absinkt. Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich auch bei der Auswertung der Werke Neuer Musik im Vergleich zu allen gespielten Werken. Lag dieser Wert 2009 bis 2011 bei 32% bzw. 40% hat er sich 2012 auf 14,6% reduziert. Eine Erklärung für diesen enormen Rückgang könnte der neue Chefdirigent Iván Fischer sein, der seit dieser Saison im Amt ist. Daraus zu schließen, Neue Musik spiele für ihn eine weniger wichtige Rolle als für seinen Vorgänger Lothar Zagrosek, wäre sicherlich verfrüht. Fest steht jedoch, dass seine Prioritäten in der Saison 2012/2013 in anderen Bereichen liegen.

	<b>RSB</b>	<b>DSO</b>	<b>Konzerthauso.</b>	<b>Staatskapelle</b>	<b>BPhil</b>
Anteil Programme mit Neuer Musik am Gesamtprogramm	51,3%	64,3%	60,4%	66,7%	58,7%
Anteil Werke Neuer Musik an Gesamtanzahl aller gespielten Werke	30,8%	39,0%	32,1%	32,4%	32,3%
Anteil Werke bis 1945 an Gesamtanzahl Werke Neuer Musik	51,5%	38,4%	42,6%	44,4%	47,5%
Anteil Werke 1946-1975 an Gesamtanzahl Werke Neuer Musik	19,1%	23,9%	23,8%	16,7%	25,0%
Anteil Werke 1976-2000 an Gesamtanzahl Werke Neuer Musik	5,9%	9,4%	15,8%	25,0%	16,3%
Anteil Werke nach 2000 an Gesamtanzahl Werke Neuer Musik	23,5%	28,3%	17,8%	13,9%	11,3%
Anteil Werke lebender Komponisten an Gesamtanzahl aller gespielten Werke	10,0%	12,4%	9,5%	9,9%	6,1%
Anteil Werke lebender Komponisten an Gesamtanzahl Werke Neuer Musik	32,4%	31,9%	29,7%	30,6%	18,8%

Abb. 1: Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm, Durchschnittswerte aller Saisons

Abbildung 1, die Auskunft über Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm der fünf Orchester gibt, zeigt, dass die Staatskapelle im Vergleich zu den anderen Orchestern die höchste Quote an Neue-Musik-Programmen aufweist. 2010/2011 beispielsweise erklang in sieben von acht Abonnementkonzerten mindestens ein Werk Neuer Musik. Bei der geringen Anzahl an Konzerten, die neben dem Opernbetrieb veranstaltet werden, erscheint dies erstaunlich. Das DSO hingegen liegt beim Anteil Neuer Werke an der Gesamtanzahl aller gespielten Werke deutlich vorne. Das bedeutet, dass zwar, z.B. in Relation zur Staatskapelle, verhältnismäßig weniger Programme Neue Musik enthalten, in diesen jedoch oft mehrere Neue-Musik-Stücke gespielt werden. Dies verdeutlicht auch der Quotient aus allen Werken Neuer Musik gerechnet auf die Gesamtprogramme. Dort ergibt sich für das DSO ein Wert von 1,2, während die vier anderen Orchester sich im Bereich um 0,9 bewegen.

Bei allen untersuchten Orchestern zeigt sich, dass die Werke Neuer Musik rund ein Drittel aller gespielten Werke ausmachen, was bedeutet, dass sie ihren Platz neben dem klassisch-romantischen Repertoire gefunden haben. Bei der Betrachtung der einzelnen Zeitabschnitte relativiert sich das Bild allerdings, denn Werke, die bis 1945 komponiert wurden, spielen dort die größte Rolle. Dies zeigt auch ein Blick auf den Anteil der Werke noch lebender Komponisten, der nur etwa 30% ausmacht, bei den Philharmonikern sogar nur 19%. Im Umkehrschluss stammen also ca. 70% aller Werke Neuer Musik von bereits verstorbenen Komponisten, im gesamten Repertoire sogar rund 90%. Auf diesen Sachverhalt wird im nächsten Abschnitt noch genauer eingegangen.

Gerade für die zwei Rundfunkklangkörper RSB und DSO folgt jedoch an zweiter Stelle die Musik, die seit 2000 entstanden ist, was sicherlich auch an ihrer Mitwirkung beim Ultraschall-Festival liegt. Doch gerade weil dort ein anderes Publikum angetroffen wird, muss man festhalten, dass die Besucher eines Abonnementkonzertes wohl weniger häufig in den Genuss ganz aktueller Werke kommen, und daher dieser Wert mit Vorsicht gesehen werden muss. Konzerthausorchester und Philharmoniker konzentrieren sich als zweites auf die Werke, die zwischen 1946 und 1975 entstanden, die Staatskapelle auf die zwischen 1976 und 2000. Auch wenn Werke nach 2000 bei den drei letztgenannten Orchestern einen geringeren Stellenwert haben, ist dieser Zeitabschnitt auch für sie relevant. Das verdeutlicht die Zahl der Ur- und (deutschen) Erstaufführungen sowie der Auftragswerke, was in Abbildung 2 zu sehen ist.

	<b>RSB</b>	<b>DSO</b>	<b>Konzerthauso.</b>	<b>Staatskapelle</b>	<b>Philharmoniker</b>
Uraufführungen	2	2	6	2	6 *
Erstaufführungen	5	1	-	1	2 *
Auftragswerke	-	-	3	-	4 *

Abb. 2: Zahl der Ur- und Erstaufführungen sowie der Auftragswerke im Gesamtzeitraum der Untersuchung (\* ohne 2009/2010)

Bisher hat sich gezeigt wie hoch der Anteil an Neuer Musik insgesamt bei den einzelnen Orchestern ist und auf welche Entstehungsabschnitte diese sich wie verteilt. Im nächsten Schritt wird ein Blick auf die Komponisten Neuer Musik geworfen. Abb. 3 verdeutlicht den Anteil der Komponisten Neuer Musik an den aufgeführten Werken Neuer Musik insgesamt für alle Orchester im untersuchten Zeitraum. Auffällig ist dabei, dass wenigen Komponisten mit vielen Aufführungen viele Komponisten mit wenigen Aufführungen gegenüberstehen. Ausgegangen wird von 415 Aufführungen Neuer Musik durch fünf Orchester in insgesamt 19 Saisons. Um extra im Diagramm aufgelistet zu werden, mussten mindestens fünfmal Werke eines Komponisten aufgeführt werden, was dann einem Wert von 1,20% entspricht. Die meistgespielten Komponisten Strawinsky und Schostakowitsch kommen auf 33 bzw. 32

Aufführungen in 19 ausgewerteten Spielzeiten. Unter den 129 Komponisten unter 1%, die sich ein großes „Tortenstück“ teilen, sind viele anzutreffen, die nur einmal ins Programm aufgenommen wurden. Einerseits zeigt dies eine große Bandbreite an Programmen, Komponisten und verschiedenartigen Werken, andererseits bekräftigt es aber auch die Vermutung, dass es viele Komponisten schwer haben, sich durchzusetzen und fester Bestandteil des Repertoires zu werden. Natürlich muss berücksichtigt werden, dass es sich bei der Untersuchung um einen recht kurzen Zeitraum handelt, aber die Tendenz ist klar erkennbar. Zumal Heß diese Erkenntnisse bei ihrer Auswertung der Programme der achtziger Jahre ebenfalls gewonnen hat. In dieser Hinsicht scheint sich also nicht viel verändert zu haben.<sup>114</sup> Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, auf einzelne Werke genauer einzugehen. Jedoch ist bei den dominierenden Komponisten auffällig, dass auch hier nur ein begrenzter Teil ihres Schaffens – also wenige Werke, dafür umso häufiger – vorgetragen wird. Bei Strawinsky beschränkt sich dies mit Ausnahme der Psalmensinfonie oder seines Violinkonzertes auf die Ballette, allen voran *Le Sacre du Printemps* und *Petruschka*. Schostakowitsch ist v. a. mit seinen Symphonien und dem Cellokonzert Nr. 2 zu hören, und von Alban Berg findet sich überwiegend sein Violinkonzert mit dem Beinamen „Dem Andenken eines Engels“ in den Programmen. Dieses wurde allein in der Saison 2009/2010 von vier verschiedenen Orchestern aufgeführt und von DSO und Konzerthausorchester in der folgenden Saison gleich noch einmal.

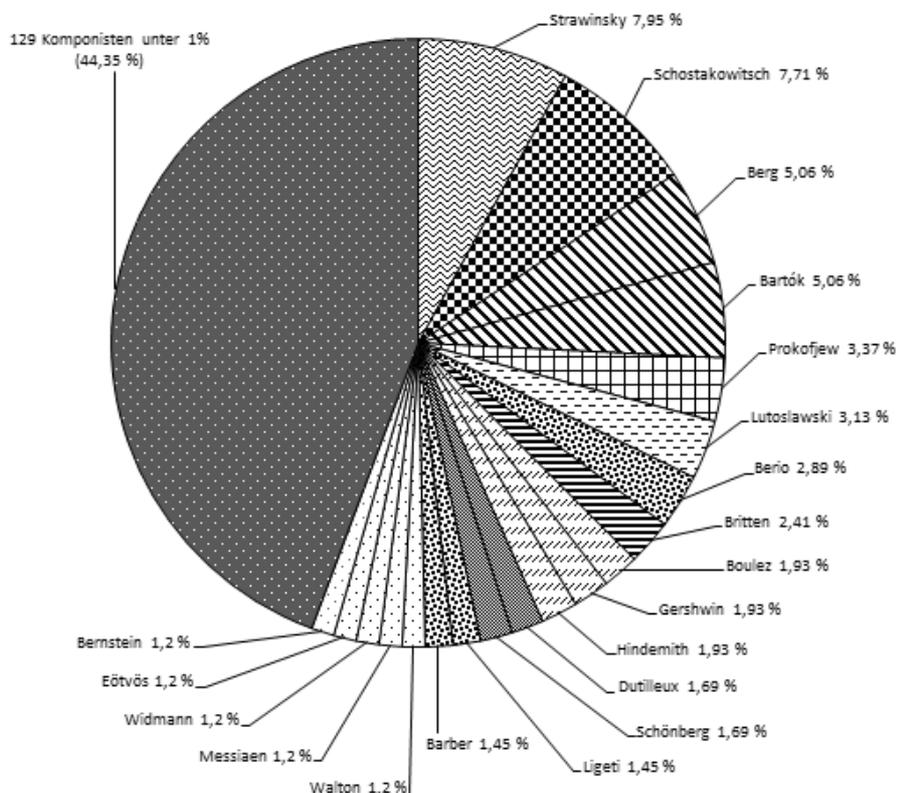


Abb. 3: Anteil Komponisten Neuer Musik an aufgeführten Werken Neuer Musik (alle Orchester 2009/2010 – 2012/2013)

<sup>114</sup> Vgl. Heß, 1994, S. 78f.

Ein zweiter Aspekt sticht bei der Betrachtung von Abb. 3 ins Auge. Unter den zwanzig einzeln dargestellten Komponisten befinden sich nur vier lebende, was bedeutet, dass sechzehn der am häufigsten aufgeführten Komponisten bereits tot sind – gerade Bartók oder Berg auch schon recht lange. Es dominieren also ältere, etablierte Komponisten, was folgende Zahlen noch weiter verdeutlichen: Von 415 Aufführungen entfallen lediglich 122 auf lebende Komponisten, also 29,3%, und diese zumeist auf die 129 ungenannten. Dies zeigt auch der Quotient von 1,53 Aufführungen je lebender Komponist (122:80), verglichen mit 4,25 Aufführungen pro toten Komponisten (293:69).

Für die einzelnen Orchester ergibt sich ein ähnliches Bild. Die in Abb. 4 dargestellten meistaufgeführten Komponisten decken sich überwiegend mit den allgemeinen Ergebnissen, also v. a. Strawinsky, Schostakowitsch, Bartók und zumeist bereits verstorben. Ihre Werke haben sich etabliert, unabhängig von etwaigen Schwerpunkten oder Saisonthemen. Sie bilden eine Konstante in allen Programmen über alle Orchester hinweg.

RSB	DSO	Konzerthauso.	Staatskapelle	Philharmoniker
Bartók, Schostakowitsch (8,82%)	Strawinsky (6,77%)	Schostakowitsch, Strawinsky (10,10%)	Berg, Boulez, Schostakowitsch (11,11%)	Berio (11,39%)
Strawinsky (5,88%)	Bartók, Berg, Prokofjew, Schostakowitsch (5,26%)	Britten (5,05%)	Bartók, Carter (8,33%)	Strawinsky (10,13%)
Gershwin, Hindemith, Pärt, Prokofjew (4,41%)	Barber (3,01%)	Bartók, Berg, Lutoslawski (3,03%)	Nono, Schönberg, Strawinsky, Webern (5,56%)	Berg, Lutoslawski, Schostakowitsch (6,33%)
Dutilleux, Henze, Lutoslawski, Schönberg (2,94%)	Eötvös, Hindemith, Ligeti, Lutoslawski, Widmann (2,26%)	Abrahamsen Gershwin, Lindberg, Martinü, Schönberg, Walton (2,02%)		Dutilleux, Messiaen, Prokofjew (3,80%)
Darunter 3 lebende Komponisten	Darunter 2 lebende Komponisten	Darunter 2 lebende Komponisten	Darunter 2 lebende Komponisten	Darunter 1 lebender Komponist

Abb. 4: Am häufigsten aufgeführte Komponisten der jeweiligen Orchester im Bezug auf Werke Neuer Musik

Darüber hinaus gibt es bei allen fünf Orchestern einige Besonderheiten. Bei der Staatskapelle fällt auf, dass in den oberen beiden Zellen zwei lebende Komponisten angeführt sind. Dies hat mit der engen Beziehung zu tun, die Barenboim zu Boulez und Carter pflegt, wie auch Werkmeister bestätigt.<sup>115</sup> Daher nimmt er gerne ihre Werke in die Programme mit auf. Janowski setzt sich seit seiner Pariser Zeit sehr für Dutilleux ein und tut dies auch mit dem RSB. Zudem gab es 2009/2010 einen Schwerpunkt „Vive la France“, innerhalb dessen verstärkt seine Werke erklangen.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Vgl. Interview mit Werkmeister, Anhang, S. XXX.

<sup>116</sup> Vgl. Interview mit Georgi, Anhang, S. I.

Die Bedeutung von Henze erklärt sich durch die Gesamteinspielung seiner Symphonien, die das RSB seit mehreren Jahren vornimmt. Einige davon werden dann auch in Abonnementkonzerten aufgeführt. Berios Spitzenposition bei den Philharmonikern liegt in der Saison 2012/2013 begründet, in der allein acht seiner *Sequenza* im Rahmen der Orchesterkonzerte aufgeführt werden, mit dem Ziel, einzelne Solisten und deren Instrumente vorzustellen. Barber und Lutoslawski beispielsweise wären 2010 bzw. 2013 einhundert Jahre alt geworden, weshalb ihre Werke in diesen Saisons verstärkt gespielt werden. Es lässt sich nicht sagen, ob ihr Anteil auch ohne dieses Jubiläum so hoch wäre.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es neben den Konstanten Strawinsky, Schönberg, etc. zum einen Jubiläen sind, die dafür sorgen, dass bestimmte Komponisten häufiger aufgeführt werden als vielleicht sonst. Ferner hat natürlich der Dirigent maßgeblichen Einfluss auf das Programm, weshalb in bestimmten Jahren gewisse Themen- oder Komponistenschwerpunkte gesetzt werden, oder auch Freundschaften und persönliche Vorlieben eine Rolle spielen.

### **3.3.2 Programmaufbau von Konzerten mit Neuer Musik**

In diesem Kapitel werden ausschließlich die Programme betrachtet, die Neue Musik beinhalten. Es sollen Schwerpunkte aufgezeigt und versucht werden, allgemein geltende Grundsätze daraus abzuleiten. Konkrete Praxisbeispiele dienen der Veranschaulichung.

Der Programmaufbau der Abonnementkonzerte ist bei allen Orchestern größtenteils sehr „traditionell“ gehalten, was bedeutet, dass Programme mit drei Werken dominieren, häufig auch mit der typischen Struktur Eröffnungswerk – Solokonzert – großes Orchesterwerk nach der Pause. In wenigen Fällen erklingt das Solokonzert erst nach der Pause. Gemeinhin ist diese Trias auch die übliche Anordnung für ein „Sandwich“ oder war es früher gerne. Im Einzelnen lässt sich nicht immer prüfen und nachvollziehen, welche Gedanken hinter jedem Programm stecken. Doch im weiteren Verlauf des Kapitels werden Ansätze und konkrete Beispiele gezeigt, die darauf hindeuten, dass sich die untersuchten Orchester um eine kluge Einbeziehung Neuer Musik bemühen. Bei RSB, DSO und Konzerthausorchester folgen an zweiter Stelle Konzerte mit vier Werken und dann solche mit zwei, bei Staatskapelle und Philharmonikern ist es umgekehrt. Vereinzelt werden in einem Konzert auch nur eines oder gar fünf Werke gespielt, dies sind jedoch Ausnahmen. Zwei Werke zeigen Gleichberechtigung im Programm und ermöglichen eine Gegenüberstellung wie dies z.B. Nagano 2010/2011 beim DSO machte. In drei Konzerten wurde je einer Bruckner-Symphonie ein Werk Neuer Musik in der ersten Hälfte vorangestellt (Widmann, Rihm, Zimmermann), was beide Stücke in einem besonderen Licht zeigte.

Im Hinblick auf den Programmaufbau wurde untersucht, mit Werken welcher Epoche Neue Musik bevorzugt kombiniert wird. Die Ergebnisse sind in Abb. 5 veranschaulicht.

	<b>RSB</b>	<b>DSO</b>	<b>Konzerthauso.</b>	<b>Staatskapelle</b>	<b>Philharmoniker</b>
Barock – Neue Musik	-	1,4%	1,5%	-	-
Klassik – Neue Musik	7,7%	9,5%	13,4%	27,0%	5,6%
Romantik – Neue Musik	33,3%	36,5%	58,2%	42,3%	44,4%
Impressionismus – Neue Musik	2,6%	6,8%	4,5%	-	1,9%
20. Jh. (gemäßigt oder früh) – Neue Musik	20,5%	6,8%	6,0%	7,7%	7,4%
Barock – Klassik – Neue Musik	-	-	1,5%	-	-
Barock – Romantik – Neue Musik	-	1,4%	-	-	1,9%
Klassik – Romantik – Neue Musik	12,8%	10,8%	7,5%	11,5%	7,4%
Klassik – Impressionismus – Neue Musik	-	1,4%	-	-	-
Romantik – Impressionismus – Neue Musik	-	5,4%	-	-	11,1%
Ausschließlich Neue Musik	23,1%	20,3%	7,5%	11,5%	20,4%

Abb. 5: Programmzusammenstellung aller Programme mit Neuer Musik (alle Saisons)

Zwei Dinge fallen bei der Betrachtung direkt auf. Erstens verzichten alle Orchester weitestgehend darauf, Neue Musik und barocke Werke zusammen zu programmieren. Dies liegt sicher auch darin begründet, dass Barockmusik allgemein eher eine untergeordnete Rolle im Repertoire eines Symphonieorchesters spielt. Vielleicht wird auch der enorme zeitliche Kontrast gescheut, was jedoch durchaus reizvolle Hörerfahrungen bieten kann. An der Dominanz „Romantik – Neue Musik“ zeigt sich, in welcher Epoche sich Orchester traditionell „zu Hause“ fühlen.

Im Einzelnen sehen die Programmkonzeptionen wie folgt aus: Das RSB hat im Vergleich zu den anderen Orchestern die meisten Programme ausschließlich mit Neuer Musik. Etwa ein Drittel davon findet im Rahmen von Ultraschall statt, der Rest im Abonnement-Kontext. Neben der erwähnten Dominanz der Romantik werden häufig auch Werke Neuer Musik mit Werken des frühen 20. Jahrhunderts kombiniert, z.B. Schönberg vor seinem „Umbruch“ oder mit gemäßigten Werken des 20. Jahrhunderts, insbesondere Rachmaninow, die nicht in die Kategorie „Neue Musik“ fallen. Beim DSO fällt der Variantenreichtum verschiedener Verbindungen auf, wobei Pro-

gramme „Romantik – Neue Musik“ und „ausschließlich Neue Musik“ auch hier vorherrschend sind, ebenfalls mitbegründet durch das Ultraschall-Festival. Darüber hinaus taucht aber auch das ein oder andere barocke oder impressionistische Werk auf, was beim RSB beispielsweise nicht der Fall ist. Das Konzerthausorchester verzeichnet von allen den größten Anteil an der Werkkombination „Romantik – Neue Musik“. Reine Neue-Musik-Programme erklingen in der Regel im Kontext von Maerz-Musik und selten im Abonnementkonzert. Weiter fällt auf, dass Werke Neuer Musik zumeist mit Werken nur einer weiteren Epoche gekoppelt werden, die Zeiteinsparungen also nicht zu gewagt sind. Aufgrund der vergleichsweise geringen Konzertanzahl weist die Staatskapelle nicht viele Kombinationsvarianten auf. Es dominieren deutlich die beiden Gruppen „Romantik – Neue Musik“ und „Klassik – Neue Musik“, aber auch Programme ausschließlich mit Neuer Musik werden gespielt. Die Philharmoniker schließlich stehen sowohl was „Romantik – Neue Musik“ betrifft als auch bei reinen Neue-Musik-Programmen an zweiter Stelle. Häufig ist auch die Kombination von Werken der Romantik, des Impressionismus und Neuer Musik, wo verschiedene Klangfarben in Erscheinung treten, insbesondere durch Ravel und Debussy.

### 3.3.3 Programmkonzepte

Nach der Betrachtung der allgemeinen Programmstrukturen wird nun versucht, Programmkonzepte mit konkreten Beispielen zu verdeutlichen und daraus gemeinsame Merkmale abzuleiten. Sehr viele, jedoch nicht alle Programme, lassen sich nach einer dahinter stehenden Idee oder einem roten Faden kategorisieren, der den Hörer auch anleitet und vermittelnde Wirkung hat. Manchmal ist diese Idee sehr offensichtlich, manchmal auch eher versteckt, und manchmal geht es den Programmachern einfach darum, Kontraste aufzuzeigen oder Werke ohne besondere Begründung in neue Zusammenhänge zu stellen. Die Beispiele wurden von der Verfasserin ausgewählt, weil sie verschiedene Konzepte und Bezüge aufzeigen und gelungen erscheinen. Bei der Untersuchung traten auffallend häufig Programme mit Neuer Musik auf, die ihren „inneren Konnex“, wie Kalbhenn es ausdrücken würde<sup>117</sup>, durch die folgenden verbindenden Aspekte erhalten. Neue Musik hat dabei einen gleichberechtigten und wichtigen Platz inne:

1. Komponistenporträt: In einigen Fällen wiesen Programme Neuer Musik Werke lediglich eines Komponisten auf. Beim RSB standen z.B. Schostakowitschs Cellokonzert Nr. 1 und seine Symphonie Nr. 8 auf dem Programm (2011/2012) oder beim DSO Bergs *Lyrische Suite*, *Der Wein*, *Altenberg-Lieder* und *Lulu-Suite* (2009/2010). Dieses Konzert bildete zugleich auch den Auftakt des Saison-Schwerpunktes „Versuchung“. Die Staatskapelle widmete Schönberg 2010 einen ganzen Abend mit *Peléeas und Mélisande*, *Verklärte Nacht* und den Variationen für Orchester op. 31. Diese

---

<sup>117</sup> Vgl. Kalbhenn, 2011, S. 227ff.

Fokussierung auf einen Komponisten gibt die Möglichkeit, einzelne Entwicklungsschritte und verschiedene Facetten seiner Arbeit zu zeigen und dem Hörer so ein breites Bild zu vermitteln. Das Porträt lässt sich auch auf zwei verschiedene Komponisten ausweiten, wie die Staatskapelle im April 2013 zeigt. Dort wechseln sich drei Werke von Mozart und zwei Werke von Carter<sup>118</sup>, zu dem Barenboim ein enges Verhältnis pflegt, ab. Abgesehen von den unterschiedlichen Schaffensperioden, die dargestellt werden, wirken die Stücke durch ihre Anordnung und Kombination mit dem jeweils anderen Komponisten auf völlig neue Art und Weise. Hinzu kommt, dass es sich bei einem der Werke Carters um eine Uraufführung handelt, ebenfalls ein besonderes Ereignis. Zudem werden verschiedene Orchesterbesetzungen und Solisten präsentiert.

Ein Komponistenporträt ist jedoch nicht nur innerhalb eines Konzertes möglich, sondern auch über eine Saison verteilt, wie dies bei den Philharmonikern der Fall ist, die acht *Sequenza* von Berio in verschiedenen Konzerten zur Aufführung bringen.

2. Porträt eines Landes/Kulturkreises: Neben dem Komponistenporträt lassen sich auch einzelne Länder oder Kulturkreise durch verschiedene Epochen und Komponisten darstellen. Dies gelingt beispielsweise dem RSB in einem bunten Programm aus spanischen und argentinischen Tänzen und Folklore mit Werken von Ravel, de Falla, Ginastera und nochmals de Falla (2012/2013). Abgesehen von den Rhythmen handelt es sich bei allen Stücken um Ballettmusik, ein weiteres verbindendes Element. Die Zusammenstellung verdeutlicht aber auch, wie unterschiedlich mit folkloristischem Material umgegangen werden kann. Das Konzerthausorchester porträtiert Ungarn mit drei Sätzen aus Liszts *Ungarische Bildnisse*, bearbeitet für Orchester von Veress, dessen Konzert für Klavier, Streichorchester und Schlagzeug sowie Bartóks Konzert für Orchester (2011/2012). Eine dramaturgische Linie ergibt sich dabei auch durch die Verbindung Liszt – Veress, sowie dessen Konzert und Bartóks Konzert für Orchester. Das „Geheimnis GB“ lüfteten Britten, Walton, Vaughan Williams und Elgar (ebenfalls 2011/2012). Auf ein besonderes Programm des DSO sei noch verwiesen, das im Oktober 2010 ganz auf Japan setzte. Der japanische Dirigent Yutaka Sado präsentierte Takemitsu, Hosokawa und Mayuzumi, kombiniert mit Auszügen aus Prokofjews *Romeo und Julia*. Das Solo-Instrument Sho, gespielt ebenfalls von einer Japanerin, erklang dabei einmal mit Orchester und mit Streichquartett, sodass unterschiedliche Besetzungen für zusätzlichen Facettenreichtum und Abwechslung sorgten.

Anhand mehrerer Komponisten lassen sich im Porträt Besonderheiten in der musikalischen Tradition eines Landes oder Kulturkreises zeigen.

3. Bezüge bzw. Verweise auf Ursprünge, Tradition und vergangene Epochen: Das im Februar 2011 veranstaltete Konzert des RSB weist zwei Besonderheiten auf. Die Bezüge zwischen den einzelnen Werken werden im Programmheft wie folgt be-

---

<sup>118</sup> Mozart Sinfonia concertante – Carter Concertino für Bassklarinette – Mozart Konzertarien – Carter *A Sunbeam's architecture* (UA) – Mozart *Haffnersinfonie*.

schrieben<sup>119</sup>: Vor der Pause ertönt der Geist Mozarts und Haydns, nämlich durch Prokofjews Symphonie Nr. 1, die sogenannte „Symphonie classique“ und das frühe, noch ganz im Stile der älteren Vorbilder komponierte Klavierkonzert Nr. 1 von Beethoven. Nach der Pause trägt seine Symphonie Nr. 6 nicht ohne Grund die Opuszahl 111, denn Prokofjew liebte die letzte Klaviersonate Beethovens und nahm ihre tragischen Elemente zum Vorbild für sein Werk. So entstehen ein Rahmen und eine Verklammerung der einzelnen Stücke des Konzerts. Ein weiteres Beispiel für die Bezugnahme auf Vergangenes liefert das DSO, mit einem Programm, dessen Genese ebenfalls in der Saisonvorschau (2012/2013) erläutert ist und zeigt, wie gewisse Konstellationen entstehen können. Das Zentrum bilden zwei Klavierwerke mit Orchester, Haydns Klavierkonzert D-Dur, das wegen seines Seltenheitswertes aufgenommen wurde, und Strawinskys Capriccio für Klavier und Orchester, das durch sein neoklassizistisches Wesen die Verbindung zu Haydn darstellt. Den Rahmen bilden einerseits Reimanns *Nahe Ferne*, dem ein Klavierstück Beethovens zugrunde liegt und Brahms' Symphonie Nr. 4. Diese scheint keinen direkten Zusammenhang zu den übrigen Werken zu haben, Sokhiev begründet seine Entscheidung jedoch damit, für das häufig gespielte Stück so einen anderen Rahmen und eine neue Umgebung schaffen zu wollen.<sup>120</sup>

4. Freundschaft, Verehrung, Beziehungen zwischen Komponisten: Dieser Aspekt ist dem vorangegangenen ähnlich, verweist aber auf zeitliche Nähe. Dies wird an einem Programm des RSB deutlich, das anlässlich des 100. Geburtstages von Lutoslawski im Januar 2013 aufgeführt wird. Dieser schrieb die *Musique funèbre* für Streichorchester in memoriam Béla Bartók, der zehn Jahre zuvor verstorben war, um ihm seine Anerkennung zu erweisen. Anschließend erklingt dessen Konzert für Klavier und Orchester und nach der Pause schließlich ein weiteres Werk von Lutoslawski, nämlich sein Konzert für Orchester. Dieses entstand zehn Jahre nach Bartóks gleichnamiger Komposition, enthält auch volksliedhafte Elemente, aber darüber hinaus viele überraschende Effekte. Das Programm würdigt also gleichermaßen Lutoslawski wie auch sein Vorbild Bartók.

5. Oberthema: Vielen Programmen liegt ein Motto oder Titel zugrunde, in das sich die einzelnen Werke einfügen. Der Phantasie scheinen dabei keine Grenzen gesetzt. Ein Beispiel des Konzerthausorchesters veranschaulicht diesen Aspekt gut. Das Konzert vom 11. Februar 2011 ist überschrieben mit „Blühende Landschaften“, was durchaus mehrdeutig zu verstehen ist. Neben einer Uraufführung, nämlich Günter Kochans Symphonie Nr. 6, wird Beethovens *Pastorale* gespielt. In Bezug auf diese scheint der Titel offensichtlich. Der Zusammenhang zu Kochan erklärt sich auf den zweiten Blick durch seine Biographie. Er war einer der meistgespielten Komponisten der DDR und dort im Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler engagiert. Nach der Wiedervereinigung gehörte er zu den Ost-Komponisten, die vom

---

<sup>119</sup> Vgl. RSB, Saisonprogramm 2010/2011, Informationen zum Konzert am 25.02.2011.

<sup>120</sup> Vgl. DSO, Saisonprogramm 2012/2013, S. 48.

Konzerthaus unterstützt und gefördert wurden, um weiterhin an Erfolge anknüpfen zu können. Die Uraufführung zeigt, dass die Verbindung bis heute und über seinen Tod besteht. Das DSO arbeitete unter Metzmacher mit Saisonschwerpunkten wie beispielsweise 2011/2012 dem Thema „Grenzwege“. Im Rahmen von sechs Konzerten wurden verschiedene Aspekte beleuchtet und erörtert. Besonders aussagekräftig erscheint dabei ein Programm mit Puccinis *Suor Angelica* in einer konzertanten Aufführung, Hindemiths *Sancta Susanna* in einer halbszenischen Aufführung sowie Skrjabins *Le poème de l'extase*. Neben den vielseitigen Aufführungsaspekten widmete sich das Konzert der Frage nach den Grenzwegen zwischen religiöser und erotischer Ekstase.<sup>121</sup>

Hier ließen sich zahlreiche gelungene Beispiele anführen, die jedoch den Rahmen sprengten. Mottos sind eine gute Möglichkeit, Programme und die Gedanken dahinter zu veranschaulichen. Häufig läuft man jedoch Gefahr, sich als Programmierer oder Interpret einzuengen oder auch den Hörer in seiner Phantasie zu begrenzen. Ein weiteres Risiko besteht darin, Werke in einen Zusammenhang pressen zu wollen, der vielleicht gar nicht besteht oder sehr gewollt aussieht. Ein Fall sei hier noch geschildert. Das Konzerthaus pflegte in den Saisons 2010/2011 und 2011/2012 jedem Konzert einen Titel zu geben. Manche erschienen sehr passend und drückten das aus, was sich auch dahinter verbarg. Andere wiederum erweckten einen falschen Eindruck oder waren schlichtweg ungeeignet wie z.B. ein mit „Matchball Mozart“ überschriebenes Programm, in dem Mozarts Klarinettenkonzert mit Sabine Meyer und Schostakowitschs Symphonie Nr. 10 erklangen. Die Frage stellt sich nun, was der Titel mit einer der beiden Konzerthälften zu tun hat.

6. Bestimmter Anlass: Ein letzter Bezug, der viele der untersuchten Programme verbindet, ist ein bestimmter Anlass. Exemplarisch seien hier zwei Konzerte des Konzerthausorchesters aufgeführt, was nicht bedeutet, dass bei anderen Orchestern dieser Aspekt nicht auftrat. Anlässlich des 25. Jubiläums des Hauses im Oktober 2009 schrieb Friedrich Goldmann das Auftragswerk *Quasi una sinfonia*, auf das Beethovens Symphonie Nr. 9 mit dem Schlusschor folgte. Diese Ode „An die Freude“ in Verbindung mit einem neuen Werk eines Berliner Komponisten zeigt Tradition und Selbstverständnis des Konzerthausorchesters.

Tradition wird im zweiten Beispiel ebenfalls gewahrt und mit Neuem verbunden. Zum 1. Advent 2009 kombinierte das Konzerthausorchester zwei Bach-Kantaten zum 1. Adventssonntag mit Bräutigams Magnificat für Sopran und Orchester und Zimmermanns *Te Deum* für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester, aufgeführt mit dem Thomanerchor. Neben der Verknüpfung von Barock und Neuer Musik schafft der Anlass eine Verbindung für das Programm.

Die sechs aufgezeigten Hauptbezüge, die sich aus der Betrachtung aller Programme herauskristallisiert haben und in jedem Orchester mehr oder weniger häufig zu finden

---

<sup>121</sup> Vgl. DSO, Saisonprogramm 2011/2012, S. 45.

sind, sowie die dazugehörigen Beispiele bekräftigen die Annahme, dass die fünf Orchester in den Programmen mit Neuer Musik einer schlüssigen Dramaturgie großen Wert beimessen und Sorgfalt bei der Zusammenstellung der Werke beweisen. Durch die Verbindung mit Werken verschiedener anderer Epochen oder auch die Konzentration auf ausschließlich Neue Musik geben sie dieser die Bedeutung, die sie verdient. Trotz allem muss angemerkt werden, dass nicht jedes Programm gelungen ist bzw. das Gelingen von einigen Faktoren abhängig ist, die bei der Auswertung der Interviews in Kapitel 3.4 zur Sprache kommen.

Neben den inhaltlichen Bezügen können einige Programme noch unter einer weiteren Kategorie subsumiert werden, für die sich auch Heß ausspricht, nämlich die des dirigierenden oder auch des solistisch auftretenden Komponisten. Ein Konzert, in dem dieser sein eigenes Werk interpretiert, gewinnt für das Publikum zusätzlich an Attraktivität, denn es vermittelt Überzeugung und Authentizität.<sup>122</sup> Die untersuchten Orchester gehen unterschiedlich mit diesem Thema um. Beim RSB war in keiner der vier Saisons ein solches Konzert zu finden, wohingegen beim DSO jedes Jahr mindestens ein dirigierender Komponist auftritt, namentlich zweimal Ruzicka, zweimal Pintscher und einmal Wigglesworth. Hinzu kommt einmal Jörg Widmann als Interpret seiner Werke für Klarinette. Bei den Philharmonikern war mit Boulez und Eöt-vös zweimal, beim Konzerthausorchester mit Ruzicka und bei der Staatskapelle mit Boulez jeweils einmal ein dirigierender Komponist zu Gast. Tatsächlich sind diese rar und lassen sich fast an einer Hand abzählen, sodass den Orchestern nicht viele Möglichkeiten bleiben. Der Mehrwert für das Publikum, auch hinsichtlich der Vermittlung ist jedoch groß, denn niemand versteht ein Werk besser als sein Urheber. Durch diese Verbindung gewinnen auch die anderen Stücke im Programm, denn zu ihnen hat der dirigierende Komponist zumeist ebenfalls einen engen Bezug.

### 3.3.4 Weitere Formate und Vermittlungsansätze

Vermittlung ist ein gutes Stichwort, um in dieses Kapitel überzuleiten. Im Theorieteil hat sich gezeigt, wie schwierig für viele der Zugang zu Neuer Musik ist, und mit welchem heterogenem Publikum es Orchester zu tun haben. Wie reagieren diese nun darauf? Beim Blick in die Saisonprogramme fällt auf, dass sie neben ihren Abonnementkonzerten weitere Veranstaltungs- und Vermittlungsformate anbieten, bei denen Neue Musik eine Rolle spielt, je nach ihren Möglichkeiten mehr oder weniger häufig und vielfältig.

In direktem Zusammenhang mit den Abonnementkonzerten bieten alle Orchester Einführungen an, um das Publikum mit den wesentlichen Elementen und Besonderheiten des Programms vertraut zu machen. Beim Konzerthausorchester gibt es im Anschluss an ausgewählte Konzerte zudem sogenannte „Nach(t)gespräche“, in denen

---

<sup>122</sup> Vgl. Heß, 1994, S. 74.

sich Publikum und Künstler in moderierter Form über ihre Eindrücke und Erfahrungen mit dem Programm austauschen und dieses Revue passieren lassen können. Dies ist eine gute Gelegenheit für die Konzertbesucher, die agierenden Musiker näher kennenzulernen und für Musiker und Orchester wiederum, ein Gespür für die Befindlichkeiten des Publikums zu erlangen.

In zahlreichen Kammermusikkonzerten aller Orchester erklingt ebenfalls Neue Musik, dabei in unterschiedlichsten Besetzungen und häufig von eher unbekanntem Komponisten oder solchen, die im Orchesterrepertoire keinen Platz finden. Das DSO drückt die Zielsetzung für seine Konzerte wie folgt aus: „Die Kammerkonzerte ergänzen, kommentieren, vertiefen die symphonischen Programme nicht nur durch andere Denk- und Darstellungsweisen der Musik, sondern auch durch andere Komponisten.“<sup>123</sup> In der Reihe „Notturmo“ wird das Ganze auf den späten Abend verlagert, um eine besondere Stimmung zu erzeugen und vielleicht neue Zielgruppen anzusprechen. Seit 2011/2012 haben auch die Philharmoniker ein spät abendliches Kammermusikformat etabliert, die „Philharmonie Late Night“. Dieses startet dreißig Minuten nach Ende einiger Abonnementkonzerte, richtet sich daher einerseits an dieses Publikum, ist aber auch für solche offen, die sich erst zu späterer Stunde dem Musikgenuss hingeben wollen. Die Programme erscheinen recht unkonventionell, oft mit vielen Miniaturen und kürzeren Stücken und dazu mit viel Neuer Musik, z.B. Ligeti, Berio und Chin oder Hindemith, Henze und Walton, auch versehen mit Kommentaren.

Unter Ingo Metzmacher hielten beim DSO die sehr erfolgreichen „Casual Concerts“ Einzug, einstündige Orchesterkonzerte in lockerer Atmosphäre, die häufig Werke aus den Abonnementkonzerten aufgreifen, wie z.B. aus dem bereits beschriebenen Programm mit Hindemiths *Sancta Susanna* und Skrjabin's *Le Poème de l'extase*. Auch Pintscher war schon mit einem eigenen Werk zu Gast. Das besondere an diesem Format ist neben dem ungezwungenen Rahmen mit anschließender Lounge die Vermittlung der Werke. Der Dirigent gibt zunächst auf unterhaltsame Art Einblicke in das Programm und die Stücke, die im Anschluss daran komplett vorgetragen werden. Moderierte Formate scheinen insgesamt ein beliebter Weg zu sein, dem Publikum Musik zugänglich zu machen, wie auch das RSB zeigt. In den „Konzerten für Neugierige“ führt Herbert Feuerstein auf humorvolle Art unter einem bestimmten Motto in Klassik ein, zum Teil auch mit Neuer Musik. Wie Georgi anmerkt, werde mit kurzen Stücken zwischen den Stilen und Epochen hin- und hergesprungen, um verschiedene Hörgewohnheiten zu bedienen, aber eben auch nicht zu überfordern. Das Format käme sehr gut an, es sei jedoch illusorisch zu glauben, dass diese Zuhörer sich am nächsten Tag eine Bruckner-Symphonie anhören würden.<sup>124</sup> Bei „Ganz neu – ganz nah“ steht jeweils explizit und ausschließlich ein Werk Neuer Musik auf dem Programm. Ziel ist es, einen lebenden Komponisten vorzustellen, der auch per-

---

<sup>123</sup> DSO, Saisonprogramm 2009/2010, S. 36.

<sup>124</sup> Vgl. Interview mit Georgi, Anhang, S. V.

sönlich anwesend ist, teilweise sogar selbst zum Instrument greift wie im Falle von Widmann oder Dean. Beteiligt sind darüber hinaus Gerd Albrecht, der moderiert und dirigiert sowie das RSB, das die Werke vorträgt. Das Format scheint ein gelungener Weg zu sein, sich auf Neue Musik einzulassen und gleichzeitig noch Informationen aus erster Hand vom Komponisten selbst zu erhalten. Trotzdem wurde es mit der aktuellen Saison 2012/2013 nach nur zwei Jahren mangels Interesses wieder abgesetzt, wie Georgi bedauert.<sup>125</sup> Über die Gründe könnte an dieser Stelle lediglich spekuliert werden, sie sind selbst dem Orchester nicht klar. Vielleicht lag es am Marketing, vielleicht an den Werken?

Weitaus erfolgreicher ist das Konzerthaus mit seinem Format „2x hören“ (s. Kapitel 2.3.2) aufgestellt, an dem jedoch das Konzerthausorchester nicht beteiligt ist. Es wird allerdings darüber nachgedacht, das Repertoire um symphonische Werke zu erweitern und den Klangkörper mit einzubinden, was Werner sehr am Herzen liegt.<sup>126</sup> Naturgemäß hat das Konzerthausorchester schon allein dadurch mehr Möglichkeiten, neue Formate zu entwickeln und sich auf Vermittlung zu konzentrieren, da es direkt an ein Haus angebunden ist. So lassen sich Synergien und Kooperationen mit anderen Partnern eingehen wie z.B. das Krének-Projekt aus der Saison 2009/2010 zeigt. Neben der im Mittelpunkt stehenden szenischen Aufführung seiner Oper *Orpheus und Eurydike* war den Programmachern daran gelegen, das Entwicklungsspektrum des Komponisten mit verschiedenen Facetten zu zeigen. Dazu gehörten u. a. Kammerkonzerte mit dem Krének-Ensemble aus Wien und orchestereigenen Ensembles sowie eine Ausstellung. Werner schätzt die Chance, abseits der Abonnementkonzerte Schwerpunkte zu bilden und so Haus und Orchester ein Gesicht zu verleihen.<sup>127</sup> Seit der aktuellen Saison hat Iván Fischer eine weitere Neuerung eingeführt und macht vor ausgewählten Konzerten öffentliche Generalproben, mit dem Ziel, dem Publikum die Werke schon vorab näher zu bringen und ihnen einen Einblick in den Orchester- und Probenalltag zu gewähren. Bedauerlich ist jedoch, dass unter den fünf Terminen für 2012/2013 kein einziges Programm mit Neuer Musik zu finden ist. Denn gerade das wäre eine Chance, die Werke von einer anderen Seite kennenzulernen, versehen mit Hinweisen des Dirigenten, sich schon einmal mit der Struktur und den Klängen auseinanderzusetzen.

Werkmeister verweist darauf, dass Barenboim versuche, dies direkt in die Abonnementkonzerte einzubauen. Wenn Neue Musik auf dem Programm stehe, setze er sich ans Klavier, veranschauliche und erkläre auf diese Weise einige Dinge, was beim Publikum sehr gut ankomme.<sup>128</sup>

Die Ausführungen zeigen, dass kein Orchester das Rad neu erfindet, jedoch anhand einiger veränderter Stellschrauben versucht, mit einfachen Mitteln neue und zusätzli-

---

<sup>125</sup> Vgl. Interview mit Georgi, Anhang, S. IV.

<sup>126</sup> Vgl. Interview mit Werner, Anhang, S. XX.

<sup>127</sup> Vgl. ebd. S. XVI.

<sup>128</sup> Vgl. Interview mit Werkmeister, Anhang, S. XXXI.

che Zugänge zu Neuer Musik zu schaffen. Den einen gelingt dies besser, andere wie das RSB scheinen sich eher schwer damit zu tun. Vor allem belegen die Beispiele jedoch, dass sich die Orchester mit der Realität auseinandersetzen, sich ihrer Verantwortung bewusst und bemüht sind, neben den Abonnementkonzerten, deren Programme im besten Falle durch kluge Konzeption Inhalte vermitteln, weitere Formate für ein heterogenes Publikum anzubieten.

### **3.3.5 Zwischenfazit**

Durch die Analyse der Saisonprogramme 2009/2010 bis 2012/2013 anhand objektiver Zahlen wurde deutlich, dass Neue Musik generell ihren Platz in den fünf untersuchten Orchestern hat. Bezüglich des Anteils sind jedoch einige Unterschiede festzustellen. Neue Musik kommt in mindestens 51% aller Programme vor, wobei die Staatskapelle mit 66,7% den höchsten und das RSB mit eben diesen 51,3% den niedrigsten Anteil aufweist. Ebenfalls an letzter Stelle findet sich das RSB beim Anteil von Werken Neuer Musik an der Gesamtzahl aller aufgeführten Werke mit 30,8%. Diese Zahlen verwundern etwas angesichts der Tatsache, dass es sich um ein Rundfunkorchester handelt. Die Annahme, dass diese bei der Aufführungshäufigkeit Neuer Musik führend sind, bestätigt sich in diesem Fall nicht. Das DSO führt bei den Werken Neuer Musik mit 39,0%. Berliner Philharmoniker und Konzerthausorchester bewegen sich im Mittelfeld zwischen diesen Werten, wobei mit dem neuen Chefdirigenten Iván Fischer zumindest in der aktuellen Saison ein enormer Einbruch festzustellen ist. Positiv ausgedrückt enthalten also über die Hälfte aller Programme der Abonnementkonzerte im Untersuchungszeitraum Neue Musik und mindestens 30% der aufgeführten Werke gehören der Neuen Musik an, eine beachtliche Zahl, angesichts des umfangreichen klassischen und romantischen Repertoires. Mit Abstand den größten Teil machen davon die Werke aus, die seit Aufkommen der Neuen Musik bis zum Kriegsende 1945 entstanden sind, wobei hier ebenfalls wieder Unterschiede zwischen den Orchestern auffallen. Auch hier führt das RSB mit 51,5%, weißt aber auch den zweitgrößten Anteil an Werken nach 2000 auf. Das DSO findet insgesamt die beste Balance zwischen den einzelnen Perioden und führt auch die Gruppe der nach 2000 entstandenen Werke an, was sicherlich einerseits mit „Ultraschall“ zusammenhängt, aber auch mit dem Interesse des Orchesters, mit dirigierenden Komponisten zu arbeiten, die ihre eigenen, häufig recht jungen Werke präsentieren.

Der enorme Anteil an Werken bis 1945 schlägt sich auch im Verhältnis der Komponisten Neuer Musik zu den aufgeführten Werken Neuer Musik nieder. Hier kann festgehalten werden, dass wenigen Komponisten mit vielen Aufführungen viele Komponisten mit wenigen Aufführungen gegenüberstehen, wobei sich unter den zwanzig am häufigsten genannten lediglich vier lebende befinden. Die Konstanten durch alle Programme aller Orchester hindurch sind dabei Strawinsky, Schostako-

witsch und Berg. Von der überwiegenden Zahl der 129 Komponisten mit einem Anteil an aufgeführten Werken unter 1% war in 19 Saisonprogrammen nur ein Werk zu finden. Einerseits zeigt dies ein breites Spektrum der Orchester, andererseits aber auch, dass viele Komponisten es schwer haben sich durchzusetzen, und die älteren, etablierten Komponisten im Repertoire dominieren, zumeist ebenfalls lediglich mit einem engen Ausschnitt ihres Schaffens. Zu diesen gesellen sich je nach Vorliebe der jeweiligen Dirigenten und je nach Saisonschwerpunkt bzw. etwaigem Jubiläum noch wenige weitere wie z.B. beim RSB Henze und Dutilleux, bei der Staatskapelle Carter und Boulez oder bei den Philharmonikern Berio. Die Dirigenten haben also einen entscheidenden Einfluss auf die Programmierung und Ausrichtung des Orchesters. Dies kann von Saison zu Saison variieren. Was hingegen weniger variiert, sind die Programmkonstellationen und –konzepte. In Programmen mit Neuer Musik werden zumeist drei Werke aus der Kategorie „Romantik – Neue Musik“ kombiniert, gefolgt von reinen Neue-Musik-Programmen oder „Klassik – Neue Musik“. Dies zieht sich über alle Orchester und Saisons hinweg. Zu vernachlässigen ist die Kombination „Barock – Neue Musik“, die fast nicht vorzufinden ist. Hier zeigt sich deutlich, dass die Repertoireschwerpunkte der großen Orchester nach wie vor im klassisch-romantischen Bereich liegen, aber mit einer Öffnung ins 20. und 21. Jahrhundert.

Auch wenn nicht alle Programme gleich gelungen und aussagekräftig sind und die Programmentwicklung von vielen einzelnen Faktoren abhängig ist, hat sich gezeigt, dass alle Orchester einer schlüssigen Konzeption einen hohen Stellenwert beimessen und sich der Wirkung und Bedeutung einer programmimmanenten Musikvermittlung bewusst sind. Neben Programmen, in denen es v. a. darum geht, Kontraste aufzuzeigen oder Werke in neue Zusammenhänge zu stellen, fanden sich in allen Orchestern Programme mit gemeinsamen Merkmalen und Bezügen zwischen den einzelnen Werken, wobei dies natürlich lediglich Orientierungspunkte sind. Zu den am häufigsten auftretenden gehören Komponisten- und Länderporträts, Programme mit Verweisen auf Traditionen und vergangene Epochen, Programme, die die Beziehung verschiedener Komponisten zueinander aufzeigen, Programme mit einem verbindenden Oberthema wie Natur, Religion oder den Saisonschwerpunkten des DSO (z.B. Nachtgestalten, Grenzwege) oder zuletzt solche, die zu einem bestimmten Anlass wie Advent, Weihnachten oder Ostern konzipiert werden.

Neben ihrem Kerngeschäft, den Abonnementkonzerten, haben die Orchester vielfältige weitere Formate entwickelt, im Rahmen derer Neue Musik aufgeführt und vermittelt wird, wobei gerade solche besonders authentisch sind, in denen die Komponisten selbst anwesend sind. Diese Formate sprechen unterschiedliche Zielgruppen an und werden damit der Forderung gerecht, plurale Zugänge zu schaffen. Es hat sich aber auch gezeigt, dass nicht alle in gleicher Weise erfolgreich sind – und dass es mit einem Werk, ein paar Musikern und einem Moderator noch nicht genug ist.

In der folgenden Auswertung der Interviews werden weitere Aspekte erörtert, die im Zusammenhang mit Neuer Musik im Orchester von Bedeutung sind.

### **3.4 Auswertung der Interviews und Verknüpfung der Ergebnisse**

Die Auswertung der Interviews mit Programmverantwortlichen des RSB, DSO, Konzerthausorchesters und der Staatskapelle gibt Auskunft darüber, wie die Orchester sich selbst sehen und wie sie sich in Bezug auf Neue Musik einordnen. Teilweise sind Überschneidungen mit den Ergebnissen der Programmauswertung zu erkennen oder diese werden durch die Ausführungen besser verständlich, zum Teil zeigen sich aber auch Abweichungen und Unterschiede. Zudem wird deutlich, welche Faktoren und Akteure Einfluss auf Programm und Entwicklung des Orchesters haben, welche Wege und Methoden den Verantwortlichen aus welchen Gründen sinnvoll erscheinen und wo Potentiale aber auch Grenzen liegen.

#### **3.4.1 Selbsteinschätzung der Orchester**

Häufig klaffen Selbsteinschätzung und objektive Tatsachen auseinander. Wie sieht es im Falle der Orchester in Bezug auf die Integration Neuer Musik in die Programme aus?

Georgi sieht das RSB gut aufgestellt, was die Musik des 20. Jahrhunderts betrifft. Eigene Zählungen hätten ergeben, dass diese über 50% des Programms ausmache, wobei er Werke von Mahler und anderen Komponisten zu Beginn des Jahrhunderts mit einrechnet, was das Bild im Hinblick auf Neue Musik verwässert. Übereinstimmend mit der Programmauswertung räumt er ein, dass die aufgeführten Werke vorwiegend aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammten, wenn aus der zweiten, dann v. a. von ausgewählten Komponisten wie Schostakowitsch oder Britten. Neue Stücke aus dem 21. Jahrhundert spielten, abgesehen vom Ultraschall-Festival, fast keine Rolle.<sup>129</sup> Gründe dafür sieht er in der Breite des Repertoires, die eine intensivere Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Werken nicht erlaube – zumal das RSB kein Rundfunkorchester im klassischen Sinne mit einer direkt zugeordneten Sendeanstalt sei – aber auch beim Publikum, worauf im nächsten Kapitel noch eingegangen wird.

Das DSO legt nach eigenen Angaben großen Wert darauf, die Musik des 20. Jahrhunderts und des heutigen Tages „prominent zu featuren“, misst ihr also einen hohen Stellenwert in der Programmgestaltung bei. Zeitgenössische Musik habe schon immer eine große Bedeutung für das Orchester gehabt und so wolle es auch weiterhin eine Vorreiterrolle einnehmen und sein Profil dadurch schärfen, so Steinbeis.<sup>130</sup> Ziel sei es, Repertoire zu entdecken, an der Entwicklung zeitgenössischer Musik teilzunehmen und Ermöglicher zu sein. Dabei sei die Selbstverständlichkeit, mit der Neue Musik im Orchester gespielt werde, relativ einzigartig. Abgesehen von Programmen, in denen Wert auf historische Aufführungspraxis gelegt werde, tauchten Komponisten wie Berg oder Hindemith in jedem Konzert auf.<sup>131</sup> Diese Einschätzung teilen die

---

<sup>129</sup> Vgl. Interview mit Georgi, Anhang, S. II.

<sup>130</sup> Vgl. Interview mit Steinbeis, Anhang, S. X.

<sup>131</sup> Vgl. ebd. S. XI.

Zahlen nicht ganz, die Auswertung hat aber gezeigt, dass das DSO die meisten Werke Neuer Musik aller Orchester aufführt und das beste Gleichgewicht zwischen den einzelnen Schaffensperioden findet.

Werner stellt das Interesse des Konzerthausorchesters heraus, den Bereich der zeitgenössischen Musik zu pflegen und diesen als ganz normalen Repertoireschwerpunkt zu sehen.<sup>132</sup> Das Orchester berufe sich einerseits auf seine Tradition, die maßgeblich von Sanderling geprägt worden sei, mit einem Fokus auf dem Schaffen von Schostakowitsch und Rachmaninow, pflege aber auch ein enges Verhältnis zu Komponisten aus der ehemaligen DDR. Diese habe es nach der Wende unterstützt und tue dies auch heute noch, wie am Auftragswerk Goldmanns zum 25-jährigen Jubiläum des Konzerthauses 2009 deutlich wird. Das Konzerthausorchester sehe seinen Auftrag aber auch im zeitgenössischen Musiktheater mit Produktionen von Krének oder in der aktuellen Saison Weinberg. Auch wenn es schwierig sei, dadurch ein eigenes Profil zu gewinnen, sei es doch ein Vorteil, direkt an ein Haus gebunden zu sein und so die Möglichkeit zu haben, Neue Musik über die Abonnementkonzerte hinaus zu denken, sie in Gesamtzusammenhänge zu bringen.<sup>133</sup> Diese Symbiose zeigt sich auch an den zahlreichen Formaten, die im vorigen Kapitel beleuchtet wurden.

Dank Barenboim fühle sich die Staatskapelle im Konzertbereich genauso zu Hause wie im Operngraben, bekräftigt Werkmeister. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire, das er gerne zyklisch aufführe, weil sowohl Musiker als auch Publikum dadurch gewöhnen, habe er großes Interesse an Neuer Musik. Der Kontakt auch zu deutschen Komponisten sei ihm wichtig.<sup>134</sup> Im Vergleich zu anderen Berliner Orchestern habe Neue Musik vielleicht sogar einen noch größeren Stellenwert, da die Staatskapelle insgesamt weniger Konzerte veranstalte.<sup>135</sup> Anhand der Zahlen, nach denen das Orchester in der Saison 2010/2011 beispielsweise in sieben von acht Abonnementkonzerten Neue Musik gespielt hat, lässt sich tatsächlich eine hohe Bedeutung in der Programmplanung ausmachen. Der Staatskapelle stehen wegen ihrer Doppelrolle weniger Gelegenheiten zur Verfügung, das umfangreiche symphonische Repertoire in Konzerten zu präsentieren. Daher ist der Anteil Neuer Musik besonders erfreulich.

Auch wenn kein Interview mit einem Vertreter der Berliner Philharmoniker möglich war, lässt sich anhand der Ausführungen von Vogt erkennen, dass beim Orchester ein Sinneswandel stattgefunden hat, infolge dessen die Werke des 20. Jahrhunderts seit der Jahrtausendwende an Bedeutung gewonnen haben.<sup>136</sup> Auch die Gegenwart hält insbesondere seit Rattles Amtseintritt Einzug in die Philharmonie, er legt Wert auf ein vielseitiges Repertoire.

---

<sup>132</sup> Vgl. Interview mit Werner, Anhang, S. XXVII.

<sup>133</sup> Vgl. ebd. S. XVI, S. XIX.

<sup>134</sup> Vgl. Interview mit Werkmeister, Anhang, S. XXIXf.

<sup>135</sup> Vgl. ebd. S. XXXII.

<sup>136</sup> Vgl. Vogt, 2002, S. 189.

### 3.4.2 Akteure - Publikum

Verschiedene Akteure und Beteiligte beeinflussen auf ihre Art und Weise das Programm bzw. das Geschehen im Orchester. Sie werden in diesem Kapitel mit ihrer Rolle, die sie im Bezug auf Neue Musik spielen, dargestellt.

Aus den Interviews wird deutlich, dass bei allen untersuchten Orchestern der Chefdirigent die treibende und entscheidende Kraft ist, was die Programmplanung betrifft. Je nach Größe des Klangkörpers sind darüber hinaus auf jeden Fall der Orchesterdirektor oder Intendant sowie, falls vorhanden, ein Dramaturg beteiligt. Dabei bringt jeder seine eigenen Erfahrungen mit ein, entwickelt über die Zeit gewisse Vorlieben und Schwerpunkte, die Programm und Orchesterausrichtung prägen. Wie bereits erwähnt pflegt z.B. Barenboim eine enge Beziehung zu Carter und Boulez oder Janowski zu Dutilleux und Messiaen. Diese hat er während seiner Zeit in Paris entwickelt und dann zum RSB mitgebracht.<sup>137</sup> Ferner bewahren die einzelnen Orchester ihrerseits Traditionen, die sich über Jahre gefestigt haben. Publikum und Musiker sind damit vertraut und daran gewöhnt. Kommt es zu einem Wechsel an der Spitze gilt es einerseits, an Bewährtem und Erfolgreichem festzuhalten, es ist jedoch nachvollziehbar, dass der neue Dirigent oder Intendant seine Vorstellungen ebenfalls umsetzen möchte. Der Stellenwert, den Neue Musik für ein Orchester hat und die Art ihrer Ausgestaltung, hängen also einerseits davon ab, woher dieses kommt und was es geprägt hat, andererseits auch von den Einflüssen und Impulsen der jeweiligen Hauptverantwortlichen. Beispielsweise aus ihrem Ursprung als Rundfunkorchester heraus haben RSB und DSO traditionell einen besonderen Zugang und Bezug zu Neuer Musik, wie Georgi und Steinbeis bestätigen.<sup>138</sup> Staatskapelle und Philharmoniker hingegen werden seit jeher eher mit dem klassisch-romantischen Repertoire in Verbindung gebracht, die großen Symphonien bilden wichtige Säulen. Dort haben Dirigenten wie Barenboim und Rattle durch ihr Interesse für Neue Musik neue Ideen eingebracht und die Programme maßgeblich verändert bzw. erweitert. Diese Aspekte der Tradition und des Neuen haben auch Auswirkungen auf weitere Akteure und Beteiligte am Orchestergefüge.

Hierzu zählen hauptsächlich die Musiker. Z.B. merkt Werkmeister an, Barenboim habe diese nach und nach für seine neue Linie gewinnen müssen, da sie anderes gewohnt gewesen wären. Inzwischen setzten sie sich aber gerne mit Neuer Musik auseinander.<sup>139</sup> Wie wichtig begeisterte Musiker, die sich mit dem Programm identifizieren, für eine erfolgreiche Vermittlung Neuer Musik sind, hat sich bereits in Kapitel 2.3.2 gezeigt und wird von Steinbeis und Werner ebenfalls untermauert. Sie müsse gut gespielt werden, mit Begeisterung, dann wirke sie authentisch.<sup>140</sup> Das Verhältnis vieler Orchestermitglieder zu Neuer Musik und in Folge dessen zu Programmverantwortlichen war jedoch nicht immer das beste, was insbesondere an den

---

<sup>137</sup> Vgl. Interview mit Georgi, S. I.

<sup>138</sup> Vgl. ebd. S. II; vgl. Interview mit Steinbeis, S. XIII.

<sup>139</sup> Vgl. Interview mit Werkmeister, S. XXXI.

<sup>140</sup> Vgl. Interview mit Steinbeis, S. XII; vgl. Interview mit Werner, S. XXVII.

hohen technischen Anforderungen sowie dem mangelnden Sinnzusammenhang für den einzelnen Musiker lag und mehr und intensiveres Proben bedeutete. Die Situation hat sich in den letzten Jahrzehnten entspannt, die Musiker sind vertrauter mit den Partituren und anerkennen die Bedeutung Neuer Musik für die Musikgeschichte.<sup>141</sup> Was Ruzicka 1997 zum Ausdruck brachte, spiegelt auch die Erfahrung der untersuchten Orchester wider. Auch wenn Werke wie z.B. die Symphonien von Hartmann höchst anspruchsvoll sind und viel Probenzeit benötigen, ist Neue Musik für die Musiker heutzutage größtenteils selbstverständlich. Eine junge, gut ausgebildete Generation ist offen und unvoreingenommen, hat die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Werken verstanden, findet diese spannend und erkennt, was Substanz hat.<sup>142</sup> Für Werner ist dafür v. a. ausschlaggebend, dass die Musiker mitgenommen werden und Einblick in die Planung erhalten. Nur so lasse sich die Motivation und Identifikation steigern.

Eine weitere wichtige Gruppe, die Einfluss auf das Geschehen im Orchester hat, ist das Publikum. An mehreren Stellen der Arbeit hat sich gezeigt, dass es „das“ Publikum nicht gibt, sondern dass es eine heterogene Mischung ist, die nicht pauschal beschrieben werden kann. Gerade im Abonnementkonzert treffen die unterschiedlichsten Menschen aufeinander, was auch bei der Programmierung bedacht werden muss. Es liegen keine genaueren Informationen zu den einzelnen Zielgruppen oder etwaige Besucherstatistiken vor, aus den Äußerungen der Interviewpartner kann jedoch geschlossen werden, dass jedes Orchester über sein spezielles Publikum verfügt, das unterschiedlich auf Neue Musik reagiert. Eben war die Rede von Tradition und Veränderungen und in diesem Zusammenhang von Rattle bei den Berliner Philharmonikern. Wie Otten bemerkt, „würden die Philharmoniker [mit Rattle] über eine Zukunft nachdenken, die vielen traditionellen Klassikfans in Deutschland als größter denkbarer Horror erschien“<sup>143</sup>, da plötzlich Wert auf ein vielseitiges, nach allen Epochen hin ausgeweitetes und ausgewogenes Repertoire gelegt wird. Auch das Publikum der Staatskapelle musste sich daran gewöhnen, dass Neue Musik mit Barenboim verstärkt fester Programmbestandteil wurde. Werkmeister stellt dabei fest, dass eine Entwicklung stattfindet, das Publikum nach und nach ein besseres Verständnis gewänne und dadurch mehr Akzeptanz aufbringe. Ein Carter-Zyklus 2008 zu dessen 100. Geburtstag sei für einige dann aber doch zu viel des Guten gewesen.<sup>144</sup> Interessanterweise sind Opern- und Konzertpublikum nicht identisch, sondern zwei nahezu unabhängige Gruppen.

Sokhiev erlebt das DSO-Publikum „offen, fordernd, selbstbewusst, gebildet und neugierig auf Neues“<sup>145</sup> Steinbeis geht sogar so weit zu sagen, dass die Zuhörer des-

---

<sup>141</sup> Vgl. Ruzicka, 1997, S. 22f.

<sup>142</sup> Vgl. Steinbeis, S. XIff; Werner, S. XXV; Georgi, S. VIff.

<sup>143</sup> Otten, 2007, S. 369.

<sup>144</sup> Vgl. Werkmeister, S. XXXI.

<sup>145</sup> Sokhiev in: DSO, Saisonprogramm 2012/2013, S. 22.

halb kämen, weil sie bestimmte Dinge hören könnten und wollten. Sie ließen sich gerne überraschen. Diese Einstellung sei mit ein Grund für die ambitionierten Programme des Orchesters. Es gäbe eine klar umrissene Zielgruppe, die das fordere.<sup>146</sup>

Zur Erinnerung: Die Programmauswertung hat gezeigt, dass das DSO die meisten Werke Neuer Musik aufführt, den höchsten Anteil an Neuer Musik nach 2000 sowie die größte Variantenvielfalt bei der Kombination verschiedener Epochen hat, und gerade auch durch Saisonschwerpunkte zum Nachdenken anregende Programme entwickelt. Hier offenbart sich also deutlich ein Zusammenhang zwischen neugierigem, forderndem Publikum und kreativen Programmkonzepten mit Neuer Musik. Das Orchester weiß anscheinend, für wen es programmiert und was der Anspruch dieser Zielgruppe ist.

Georgi merkt an, dass auch das RSB ein treues und enthusiastisches Publikum habe. Es vertraue auf die Qualität des Orchesters, was einiges in der Programmplanung ermögliche. Allerdings gibt er auch zu, dass nicht alle Konzerte gleich erfolgreich verlaufen. Eine Serie mit Hindemiths Kammermusiken und Symphonien von Haydn sei trotz hervorragender Solisten und einer interessanten Programmatik vom Publikum nicht angenommen worden.<sup>147</sup> An anderer Stelle wurde bereits vom Format „Ganz neu – ganz nah“ berichtet, das ebenfalls mangels Interesse abgesetzt werden musste. Wie es aussieht, gestaltet sich die Situation beim RSB schwieriger als beispielsweise beim DSO. Die „Mischung aus interessierten, kulturbeflissenen Menschen“, wie Georgi die Zielgruppe charakterisiert, und die Angebote des Orchesters scheinen nicht immer auf gegenseitiges Verständnis zu treffen. Die Verfasserin verfügt jedoch nicht über die nötigen Informationen zur genauen Publikumsstruktur oder den Marketingmaßnahmen, um Gründe dafür benennen zu können. Denn das Format „Ganz neu – ganz nah“ beispielsweise vereint viele Kriterien, die im Theorie- teil als hilfreich für die Vermittlung Neuer Musik identifiziert wurden. Georgi spekuliert, ob es „vielleicht [...] wirklich für ein Ensemble wie uns, das sich in erster Linie an das breite klassische Konzertpublikum wendet und wenden muss, einfach auch nicht der richtige Ort [ist], um solche speziellen Dinge ins Leben zu rufen“<sup>148</sup>. Aber dann sei die Frage erlaubt, wie das Orchester auf demographische Veränderungen oder den Bedarf an innovativen Vermittlungsformaten für Neue Musik reagieren will.

Für Werner ist es „völlig in Ordnung“, dass das Publikum so heterogen ist. Es berge aber auch die Schwierigkeit, die Interessenlagen im Abonnementkonzert auf einen Nenner zu bringen. So müsse das relativ traditionelle Publikum gleichermaßen bedient werden, wie auch der demographische Wandel berücksichtigt werden müsse. Bei der Planung sei es wichtig, die Konzertbesucher ernst zu nehmen, ihnen aber auch Neues zu präsentieren und in gesundem Maße etwas zuzumuten. Entscheidend

---

<sup>146</sup> Vgl. Steinbeis, S. Xf.

<sup>147</sup> Vgl. Georgi, S. IIIf.

<sup>148</sup> Ebd. S. IV.

sei dabei eine Brücke zu bauen und dem Publikum die Möglichkeit zu geben, einen Zugang zu Musik zu bekommen. In den seltensten Fällen werde es wohl so weit kommen, dass ein Besucher eines Abonnementkonzertes eine Veranstaltung der Reihe „Zeitgenössisch“ des Konzerthauses besucht.<sup>149</sup>

Verbindet man die Erkenntnisse aus der Auswertung der Programme und die Aussagen zu Publikum und Zielgruppe der Orchester, werden die Herausforderung und der Spagat deutlich, den diese machen müssen. Alle Befragten messen Neuer Musik einen hohen Stellenwert bei, nicht immer stößt diese jedoch auf die nötige Akzeptanz beim Publikum, zumindest nicht bei jedem Orchester.

Im nächsten Kapitel wird, ergänzend zu den bereits vorgestellten Programmansätzen und Vermittlungsformaten, aufgezeigt, worauf die einzelnen Orchester dabei Wert legen und welche Potentiale sie für die Zukunft sehen.

### 3.4.3 Formate – Potentiale

Im Kontext des Abonnementkonzertes, sind sich alle Befragten einig, ist eine sinnvolle und individuelle Werkzusammenstellung wichtig, die Hörerfahrungen stimuliert, Entwicklungen und Verweise aufzeigt sowie zum Nachdenken anregt. Werner betont, dass dies nicht mit dem Zeigefinger geschehen dürfe, sondern die Bezüge aus einer geschickten Kombination entstehen sollten, um so eine Brücke zu bauen.<sup>150</sup> Titel und Oberthemen können dabei hilfreich sein, den Hörer und Interpreten jedoch auch einengen. Das Programm könne schnell in eine Schublade geraten, gibt Steinbeis zu bedenken.<sup>151</sup>

Die Analyse der Saisonprogramme stützt die Aussagen der Befragten und zeigt, wie wichtig ihnen eine adäquate Präsentationsform der Werke ist, gerade bei einem heterogenen Publikum, aber auch, um Berührungängste und Vorbehalte abzubauen. Reine Neue-Musik-Programme, insbesondere mit zeitgenössischen Werken finden sich v. a. bei den Festivals „Ultraschall“ und „MaerzMusik“, wo auch ein ganz spezielles Publikum anzutreffen sei, wie Georgi anmerkt.<sup>152</sup> Dies bestätigt die Vermutung aus Kapitel 3.3.3, dass das Abonnementpublikum äußerst selten in den Genuss eines Programms mit ausschließlich Neuer Musik kommt. Sowohl Werner als auch Georgi sind sich darin einig, dass man bestimmte Dinge nicht übertreiben dürfe, und insbesondere Werke des 21. Jahrhunderts im Kontext eines Abonnementkonzertes schwierig seien. Sie fänden besser in anderen Formaten Platz, die sich speziell dieses Repertoires annähmen.<sup>153</sup> Dem kann nur bedingt zugestimmt werden, da beide gleichzeitig die Brückenfunktion einer Programmdramaturgie betonten. Wenn Bezü-

---

<sup>149</sup> Vgl. Werner, S. XVII.

<sup>150</sup> Vgl. ebd. S. XXI.

<sup>151</sup> Vgl. Steinbeis, S. XII.

<sup>152</sup> Vgl. Georgi, S. V.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. S. II; vgl. Werner, S. XVII.

ge klar und die Interpretation gelungen ist, kann auch dies neue Hörwelten erschließen.

Auch in den Interviews wird deutlich, dass Moderationsformate ein Schlüssel zu besserem Werkverständnis sind und dass insbesondere Komponisten selbst ihre Werke authentisch präsentieren und erklären können. Werner erinnert sich beispielsweise an ein Konzert mit Lachenmann im Programm, der auch persönlich anwesend war. Spontan entschied sich Zagrosek, ihn auf die Bühne zu bitten und dem Publikum in einem lockeren Gespräch die wesentlichen Merkmale des Werkes näher zu bringen. Es gelte aber, je nach Stück und Situation die richtige Dossierung zu finden.<sup>154</sup>

Ein wichtiger Punkt, der sich aus der bloßen Betrachtung der Programme nicht erschloss und deshalb in den Interviews geklärt werden musste, ist die Werkauswahl. Es sei an das Kreisdiagramm in Kapitel 3.3.1 erinnert, wo deutlich wird, dass viele Komponisten nur einmal aufgeführt werden. Wie gehen die Orchester vor und nach welchen Kriterien wählen sie insbesondere aktuelle Musik aus, wenn sie denn zur Aufführung kommt? Woran erkennen sie Qualität? Denn gerade seltene Stücke, die zumeist probenintensiv sind, bergen das Risiko, beim Publikum nicht anzukommen. Georgi verweist in diesem Punkt auch auf Auftragswerke, bei denen nie sicher vorhergesagt werden könne, ob sie gelungen seien oder nicht, „man spielt Lotto“<sup>155</sup>. Einige wichtige Gesichtspunkte, die übereinstimmend genannt wurden, lauten wie folgt:

- Die Werke müssen authentisch sein und eine Substanz haben.
- Die Werke brauchen Sinnlichkeit, die in irgendeiner Weise emotional bewegt und eine Reaktion beim Hörer hervorruft.
- Die Werke sollen neue Hörerfahrungen erschließen.
- Die Werke sollen mit jeder Probe und Aufführung spannender werden, neue Bereiche erschließen und dazugewinnen.

Dabei sind diese Eindrücke natürlich sehr subjektiv, da jeder unterschiedlich empfindet.

Übereinstimmend merken die Programmverantwortlichen an, dass es wichtig sei, Werke zu spielen, auch Risiken einzugehen, um die Musikentwicklung voranzutreiben. Daher beschäftigen sie sich in regelmäßigen Abständen mit Auftragskompositionen, wobei dies natürlich auch eine Kostenfrage sei, wie Werkmeister zu bedenken gibt.<sup>156</sup> Das Konzerthausorchester erteilt bevorzugt solchen Komponisten Aufträge, die mit Stadt und Haus verbunden sind, um von Beginn an einen Anknüpfungspunkt zu schaffen – und auch aus der Tradition heraus.<sup>157</sup> Das DSO, und dies hat sich auch in der Programmauswertung gezeigt, steht in intensivem Kontakt und Austausch zu Komponisten wie z.B. Ruzicka oder Pintscher, die auch als Dirigenten in die Pro-

---

<sup>154</sup> Vgl. Werner, S. XXI.

<sup>155</sup> Georgi, S. VIII.

<sup>156</sup> Vgl. Werkmeister, S. XXXI.

<sup>157</sup> Vgl. Werner, S. XVIII.

gramme eingebunden werden. Er blicke positiv in die Zukunft, solange es solche spannenden Komponisten gebe, die auch als Vermittler ihrer Werke auftreten, gesteht Steinbeis. Zudem macht er darauf aufmerksam, dass es große Vorteile bringt, sich als Orchester an Aufträgen anderer zu beteiligen bzw. sich zu einer Gemeinschaft zusammenzuschließen. Neben den finanziellen Erleichterungen werde das Werk von vornherein an unterschiedlichen Orten von verschiedenen Konzertbesuchern gehört.<sup>158</sup> Die Berliner Philharmoniker setzten dies in der Saison 2010/2011 gleich mehrfach in die Tat um, indem sie bei drei Auftragswerken mit europäischen Konzerthäusern, Festivals und Orchestern kooperierten. Auch wenn sich nie sicher vorhersagen lässt, wie ein neu entstandenes Werk ankommt und klingt, zahlt es sich aus, im Austausch mit Komponisten zu stehen, sie kennenzulernen, Impulse und Ideen aufzunehmen. Dies ist auch ein Weg, der in Zukunft vermehrt eingeschlagen werden sollte.

Nach Potentialen und Strategien für die Zukunft befragt, unterschieden sich die Antworten stark voneinander. Sie vermitteln einen Eindruck davon, welche Einstellung gegenüber Neuer Musik, vor allem auch zeitgenössischem Schaffen, in den einzelnen Orchestern vertreten ist.

Georgi ist nicht der Meinung, dass sich in Zukunft etwas fundamental ändern werde. Ein Symphonieorchester müsse Repertoire über alle Epochen und Gattungen hinweg pflegen und könne sich nicht plötzlich zum Spezialensemble entwickeln. Es gebe nicht den Spielraum, um sich explizit neuester Musik zu widmen.<sup>159</sup>

Dies ist auch keinesfalls die Auffassung der Verfasserin, um Missverständnisse zu vermeiden. Es ist wichtig, eine Balance zwischen den Epochen herzustellen und nicht im historischen Bild des klassisch-romantischen Standardrepertoires verhaftet zu bleiben. Werkmeister sieht dies ähnlich. Die Aufgabe der Staatskapelle sei es, dem Berliner Publikum ein möglichst breites Spektrum zugänglich zu machen.<sup>160</sup>

Steinbeis und Werner blicken äußerst optimistisch in die Zukunft. Neue Musik werde insgesamt immer selbstverständlicher, es werden sich auch Klassiker herausbilden. Das DSO wolle mit Auftragskompositionen und der Zusammenarbeit mit Komponisten Teil einer Entwicklung sein, Teil einer sehr lebendigen Berliner Szene.<sup>161</sup> Nicht nur im Konzerthaus, sondern auch in Berlin und darüber hinaus setzt Werner auf Synergien und wünscht sich eine intensivere Kooperation mit Festivals und anderen Orchestern. So könne der „Uraufführungswahn“ gestoppt werden und eine Verstärkung des Repertoires erfolgen. Es sei wichtig, neue Wege zu gehen und Formate zu schaffen, damit der Faden zum Publikum nicht abreiße. Es sei aber auch wichtig, sich nicht nach allen Seiten hin zu bewegen und in Aktionismus zu verfallen, sondern ein Profil zu bilden und Schwerpunkte zu setzen.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. Steinbeis, S. XIII.

<sup>159</sup> Vgl. Georgi, S. VIII.

<sup>160</sup> Vgl. Werkmeister, S. XXXII.

<sup>161</sup> Vgl. Steinbeis, S. XIV.

<sup>162</sup> Vgl. Werner, S. XXVIII.

## 4 Schlussfolgerungen und Ausblick

„Orchester, nun sagt, wie habt ihr’s mit der Neuen Musik?“<sup>163</sup> Eine klare Antwort auf diese Frage fällt schwer, zu vielgestaltig ist das Phänomen und zu unterschiedlich sind die Ansätze. Eine Basis zur Erörterung der Thematik wurde zu Beginn mit dem theoretischen Teil gelegt. Neue Musik führt seit ihrer Entstehungszeit ein Nischendasein, begleitet von Ablehnung, Ignoranz oder Schmähungen der breiten Öffentlichkeit. Nachdem sie keinen Platz im etablierten Musikbetrieb fand, flüchtete sie sich in eine Subkultur aus Festivals und Spezialensembles – und mit Spezialpublikum, die bis heute Bestand hat. Zwar ist in den letzten Jahrzehnten eine Öffnung hin zu Neuer Musik und zeitgenössischen Strömungen seitens der Konzerthäuser und Orchester zu erkennen, die sich Relevanz Neuer Musik für die Weiterentwicklung der Musikgeschichte und ihres Profils bewusst werden, der Publikumszuspruch ist jedoch bei Weitem nicht mit dem Moderner Kunst oder Literatur zu vergleichen. Begründet liegt diese Entwicklung zum einen in der Diskrepanz zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Komponisten und den Hörerwartungen des Publikums. Die Komponisten haben dieses durch ihr ständiges Streben nach Innovation, neuen Klängen und Strukturen abgehängt. Zudem findet sich die Ursache der gemeinhin problematischen Rezeption Neuer Musik auch in der Beschaffenheit des menschlichen Gehirns. Dieses vergleicht neue Informationen und Impulse mit Vorerfahrungen und ordnet sie darin ein. Bei Neuer Musik mit ihrer andersartigen Harmonik, Struktur und Rhythmik fehlt schlichtweg die Orientierung, weshalb der durchschnittliche Hörer überfordert ist. Zu einer intensiveren Auseinandersetzung und zu mehrmaligem Hören fehlt in einer schnelllebigen Gesellschaft den Meisten die Bereitschaft.

In Berlin hat Neue Musik seit jeher eine wichtige Rolle innegehabt und Berlin für die Neue Musik. Mit Busoni, Schreker, Schönberg und Hindemith wirkten wichtige Komponisten und Pädagogen vor Ort und bildeten zahlreiche Nachwuchskomponisten aus. Berlin war Anziehungspunkt für internationale Künstler, bot ein breites Veranstaltungsspektrum und verfügte bereits über eine dicht vernetzte Neue-Musik-Szene. Nach dem Zweiten Weltkrieg, der eine tiefe Zäsur verursacht hatte, erholte diese sich, auch dank der Unterstützung der Alliierten, schnell wieder. Die Rundfunkanstalten und –klangkörper, die sich überall im Land gründeten taten ihr Übriges dazu. Trotz der Teilung war die Insel-Stadt Berlin (West-Berlin) nach wie vor Anziehungspunkt für Musiker, Dirigenten und Komponisten, gefördert durch Orchester, Festivals und Initiativen wie das Künstlerprogramm des DAAD. Heute ist Berlin eine lebendige, weltoffene Stadt mit zahlreichen Spezialensembles für Neue Musik, Festivals, den großen Orchestern und Opernhäusern. Durch ihre Internationalität

---

<sup>163</sup> In Anlehnung an die Gretchen-Frage aus Faust I von Johann W. Goethe.

scheint sie besonders neugierig und empfänglich für neue Strömungen zu sein. Daher bietet sie den idealen Rahmen für die Untersuchung der Orchester.

Diese können heutzutage durch kluge Programmgestaltung und Vermittlungsarbeit einen wichtigen Beitrag zur Eingliederung Neuer Musik ins öffentliche Leben und Bewusstsein leisten. In einer übersättigten, nach Unterhaltung strebenden Gesellschaft verliert das klassische Musikereignis zunehmend an Relevanz bzw. teilt sich die knapp bemessene Freizeit mit anderen kulturellen, sportlichen und sonstigen Einrichtungen. Die ohnehin wenig geschätzte Neue Musik hat somit einen doppelt schweren Stand. Aufgabe der Orchester ist es, einem heterogenen Publikum, das mit unterschiedlichen Erwartungen und Vorkenntnissen ausgestattet ist, auch heterogene Zugänge zur Musik zu verschaffen. Neben zahlreichen speziellen, insbesondere auch moderierten Formaten ist dies v. a. durch eine programmimmanente Vermittlung möglich, indem Werke zueinander in Beziehung gesetzt, anstatt wahllos angeordnet werden. Durch Kontraste, die Gegenüberstellung älterer und neuer Werke, unterschiedliche Besetzungen usw. können die Hörroutine aufgebrochen und die Werke in ein neues Licht gerückt werden.

Welchen Stellenwert messen die untersuchten Orchester nun aber vor dem Hintergrund dieser Herausforderungen Neuer Musik bei? Zunächst zeigt sich, dass es sich bei den fünf Orchestern um unterschiedliche Typen mit sehr verschiedenen Voraussetzungen handelt. RSB und DSO pflegten seit jeher durch ihre Ursprünge als Rundfunkorchester eine besondere Beziehung zu Neuer Musik und ihren Komponisten. Die Staatskapelle mit ihrer fast 450-jährigen Geschichte und ihrer Doppelrolle als Opern- und Konzertorchester hat im Vergleich zu den anderen Orchestern weniger Möglichkeiten Konzerte zu veranstalten und eine starke Verhaftung in der Tradition der Beethoven-, Wagner- und Brucknerpflege. Die Berliner Philharmoniker sind ein international renommiertes Orchester, an dessen Spitze weltbekannte und bedeutende Dirigenten gewirkt haben. Ihnen wird jedoch nicht unbedingt nachgesagt, besonders großzügig in der Programmierung Neuer Musik gewesen zu sein. Diese hielt verstärkt erst mit Abbado und Rattle Einzug. Das Konzerthausorchester ist insofern ein Spezifikum in der Runde, als es direkt an ein Haus gekoppelt und in dessen Programmstruktur mit eingebunden ist. Diese Symbiose schafft zahlreiche Möglichkeiten für kreative Veranstaltungen, Schwerpunktbildung und Vermittlungsformate.

Ob sich die Situation der Neuen Musik im Orchester seit Heß' Untersuchung Anfang der 1990er Jahre verbessert hat, lässt sich mit der vorliegenden Analyse schlecht sagen, da sie weder den zeitlichen (10 Jahre) noch den zahlenmäßigen Umfang hat. Zudem beginnt Heß mit dem Schaffen nach 1945, wohingegen der vorliegenden Arbeit die Definition von Neuer Musik als pluraler Kategorie der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts zugrunde liegt und sie somit bereits um 1910 ihren Startpunkt hat. So bleibt nur der Weg, die einzelnen Orchester untereinander zu vergleichen. Dies wurde anhand der aufgeführten Programme und aller aufgeführten Werke gemacht. Daraus ergibt sich, dass alle Orchester einen Programmanteil Neuer Musik von mehr als

50% haben, wobei das RSB an letzter, die Staatskapelle an erster Stelle liegt. Zudem sind rund 30% aller gespielten Werke Werke Neuer Musik, wobei allerdings der überwiegende Teil vor 1945 entstanden ist und von bereits toten Komponisten stammt. Der Anteil tatsächlich zeitgenössischer Musik ist in allen Orchestern deutlich geringer, das DSO führt jedoch mit knapp 30% Werke Neuer Musik nach 2000 die Liste an. Der Selbsteinschätzung nach hat Neue Musik für alle Orchester einen hohen Stellenwert und deckt sich auch weitestgehend mit den Erkenntnissen der Programmauswertung. Das RSB z.B. erkennt richtig, dass sich bei ihm Neue Musik größtenteils auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bezieht und begründet dies damit, dass wirklich neue Musik es im Abonnementkonzert schwer habe. Alle Ensembles sehen jedoch die Relevanz, die eine durchdachte Programmierung hat.

Programmplanung ist von vielen Faktoren abhängig. Da die Gestaltung zumeist den Chefdirigenten und Intendanten respektive Orchesterdirektoren zusteht, ist sie einerseits durch die Tradition und Verwurzelung des Orchesters geprägt, zeigt aber auch die individuellen Einflüsse der jeweils leitenden Personen. Diese bringen ihre eigenen Erfahrungen und Vorlieben mit, hinzu können saisonübergreifende Schwerpunkte oder Jubiläen kommen, die dafür sorgen, dass bestimmte Komponisten häufiger im Programm zu finden sind als andere. Es gilt zudem, die künstlerischen Ambitionen und Interessen mit den Erwartungen und Bedürfnissen des Publikums in Einklang zu bringen, was keinesfalls bedeutet, sich diesen voll zu ergeben. Ihm kann durchaus etwas „zugemutet“ werden, um Stück für Stück eine Entwicklung herbeizuführen. Dem DSO scheint dies besonders gut gelungen zu sein. Mit einer vielfältigen Kombination verschiedener Epochen mit Werken Neuer Musik, Saisonschwerpunkten, die Programme auf neue Aspekte und Themen hin beleuchten<sup>164</sup> haben sie erreicht, dass das Publikum sie dafür schätzt, regelrecht erwartet, in jedem Konzert mit Neuem konfrontiert zu werden. Auch der Staatskapelle scheint es nach Aussage von Werkmeister gelungen zu sein, ihr Publikum an Neue Musik heranzuführen, soweit dies in einem gesunden Maße gehalten wird. Konzerthausorchester und RSB betonen neben der Wichtigkeit Neuer Musik insbesondere auch die Schwierigkeiten, die ein heterogenes Publikum mit sich bringt. Es lasse sich eben alles nur in Maßen machen. Die Programmanalyse hat ergeben, dass sich alle Orchester Gedanken über Programmkonzepte machen. Großer Wert wird auf Kontraste und neue Zusammenhänge gelegt, durch die selbst eine vielgespielte Beethoven- oder Brahms-Symphonie in ein anderes Licht gerückt wird. Zudem haben sich weitere verbindende Elemente herauskristallisiert wie Komponistenporträt, das Aufzeigen musikgeschichtlicher Verbindungen, Oberthemen oder auch Programme und Werke zu bestimmten Anlässen. Abgesehen von diesen konsistenten und zum Nachdenken anregenden Programmen, gibt es weitere wichtige Wege und Akteure in der Vermittlung Neuer Musik. Hierzu zählen vor allem die Musiker selbst, die, sofern sie sich mit den Werken identifizieren, durch eine begeisterte Interpretation das Publikum anstiften können. Werner

---

<sup>164</sup> Zumindest bis zur Saison 2011/2012.

verweist z.B. auf die Einbeziehung der Musiker in die Planung bzw. den Austausch mit diesen über bestimmte Programme. Der dirigierende oder solistisch auftretende Komponist scheint die authentischste Art der Vermittlung zu sein, weil sie direkt vom Schöpfer selbst kommt. Er hat den direktesten Zugang zu seinem Werk, kann dem Publikum aufzeigen, worauf es ankommt und wo Schlüsselstellen sind. Diese Bedeutung hat v. a. das DSO erkannt, das regelmäßig mit Komponisten wie Pintscher, Ruzicka oder Widmann zusammenarbeitet.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass alle Orchester sich der Bedeutung einer adäquaten und stringenten Programmgestaltung bewusst sind. Sie setzen sich mit Neuer Musik auseinander und integrieren sie in ihre Programme. Während es beim DSO zum Selbstverständnis und zur Definition des Orchesters selbst gehört, tun sich Klangkörper wie das RSB vereinzelt eher schwer, sich mit Neuer Musik und den Bedürfnissen des Publikum auseinanderzusetzen.

Bei der Thematik Neue Musik und Orchester geht es nicht unbedingt nur darum, wie häufig Neue Musik gespielt wird, sondern vor allem auch, im Hinblick auf die Sandwich-Programme der Vergangenheit (hoffentlich), darum Bezüge zu schaffen, Konfrontationen zwischen Alt und Neu aufzuzeigen und eine Balance zwischen den einzelnen Epochen zu schaffen. Dadurch gewinnen bekannte und zeitgenössische Werke gleichermaßen.

Welche Potentiale stecken in dieser Verbindung? Welche Möglichkeiten der Weiterentwicklung gibt es? Wie sieht die Zukunft der Neuen Musik im Orchester aus?

Hier fällt das Schlagwort Kooperation. Sowohl Werner als auch Steinbeis haben dies angesprochen und es scheint in mehrerlei Hinsicht sinnvoll. Gerade in Berlin beispielsweise gibt es eine lebendige Neue-Musik-Szene und viele Festivals, mit denen es sich lohnt auszutauschen. So könnten eventuell gemeinsame Reihen veranstaltet werden, die den Fokus zusätzlich auf Neue Musik bzw. einen bestimmten Ausschnitt richten. Neue Musik erlangte dadurch vielleicht eine höhere gesellschaftliche Relevanz, es würde wieder mehr über sie gesprochen.

Abgesehen von Berlin sind Kooperationen generell sinnvoll, wie sich bei Auftragskompositionen zeigt. Dies ermöglicht eine Aufführung eines neuen Werkes direkt an mehreren Orten und wirkt so dem Phänomen entgegen, dass viele zeitgenössische Werke nach ihrer Uraufführung aus dem Blickfeld geraten. Es gilt junge Komponisten zu fördern, Beziehungen und Austausch zwischen Orchestern und Komponisten voranzutreiben, um eine Entwicklung zu ermöglichen. Gleichzeitig, dies betont Werner insbesondere, komme es auch darauf an, ein gewisses Repertoire zu pflegen und zu etablieren. Ferner scheint eine Öffnung der Orchester ratsam. Durch flexiblere Besetzungen erreichen sie eine zusätzliche Abwechslung in den Programmen, eine Erweiterung ihres Repertoires und die Chance, neue Formate zu erproben.

Die Verfasserin hält es wie Steinbeis und Werner und blickt optimistisch in die Zukunft. Orchester haben erkannt, dass es sich lohnen kann, Neue Musik zu programmieren, es gibt viele junge Komponisten, die etwas zu sagen haben, und Lust darauf, ihre Werke zu vermitteln und es gibt trotz aller Schwierigkeiten ein Publikum, das seinerseits wiederum Lust hat, diese Werke zu entdecken, in immer neuen Konstellationen, Zusammenhängen und unter neuen Aspekten.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm, Durchschnittswerte aller Saisons	27
Abb. 2: Zahl der Ur- und Erstaufführungen sowie der Auftragswerke im Gesamtzeitraum der Untersuchung	28
Abb. 3: Anteil Komponisten Neuer Musik an aufgeführten Werken Neuer Musik (alle Orchester 2009/2010 – 2012/2013)	29
Abb. 4: Am häufigsten aufgeführte Komponisten der jeweiligen Orchester im Bezug auf Werke Neuer Musik	30
Abb. 5: Programmzusammenstellung aller Programme mit Neuer Musik (alle Saisons)	32

## Anhangverzeichnis

Interview mit Herrn Steffen Georgi, Dramaturg des RSB	I
Interview mit Herrn Alexander Steinbeis, Orchesterdirektor des DSO	X
Interview mit Herrn Ulf Werner, Programm- und Orchesterdirektor des Konzerthausorchesters Berlin	XV
Interview mit Frau Antje Werkmeister, Konzertdirektorin und persönliche Referentin des GMD der Staatskapelle Berlin	XXIX
Tabellen Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm	XXXIII
Tabelle Anzahl der Werke Neuer Musik pro Konzert	XXXV
Tabelle Gesamtanzahl aufgeführter Werke Neuer Musik und Anteil der einzelnen Komponisten	XXXVI

## **Interview mit Herrn Steffen Georgi, Dramaturg des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin (RSB), am 02. August 2012 in Berlin**

**Silke Vielhaber: Da jedes Orchester etwas anders arbeitet und seine Zuständigkeiten unterschiedlich aufteilt, möchte ich mit folgender Frage beginnen: Wer ist in welcher Weise an der Programmgestaltung des RSB beteiligt?**

Herr Georgi: Das ist bei uns leicht beantwortet. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen des Chefdirigenten Marek Janowski, und die Programmplanung machen wir gemeinsam. Das bedeutet, natürlich er, für seine eigenen Programme sowieso, zusammen mit dem Orchesterdirektor, zurzeit Trygve Nordwall, und mit mir, dem Dramaturgen. Ich bin seit 1995 bei dem Orchester und habe daher schon mehrere Orchesterdirektoren erlebt. Janowski ist seit 2002 da, und ich denke, wir sind ein ganz gutes Team. Ich darf das so sagen, da es ein Zitat von ihm ist.

**Dann haben Sie natürlich schon einiges mitbekommen. Jeder bringt ja auch seine eigene Note ein.**

Herr Nordwall ist jetzt seit einem Jahr beim RSB. Von seiner Seite gibt es insofern anderes Input, als er lange Zeit von Schweden aus Generalsekretär der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik war, er ist Schwede. Zudem war er dreizehn Jahre lang in Zürich in der Tonhalle, dann beim Bayerischen Rundfunk. Er ist überall, er kennt alle, hat über Jahrzehnte an den Fachtagungen teilgenommen, ist mit allen Komponisten gut bekannt. Janowski selbst ist ein Protagonist für zeitgenössische Musik, speziell während seiner Zeit in Paris. Er war sechzehn Jahre lang Chefdirigent in Paris, von 1984 bis 2000. Dort hat er Messiaen sowie eigens für ihn geschriebene Auftragswerke uraufgeführt, aber sich vor allem auch für den Komponisten Henri Dutilleux eingesetzt, was er bis heute sehr nachdrücklich tut. Ebenso gibt es auch Komponisten, für die er sich ausdrücklich nicht einsetzt. Das hat immer verschiedene Gründe, zum Teil sehr persönlicher Art, die man im Einzelnen nicht unbedingt zitiert wissen möchte. Da gibt es ein sehr differenziertes Verhalten. Die Programmplanung ist natürlich in erster Linie auf Konzerte ausgerichtet, denn wir sind ein Konzertsinfonieorchester, was Rundfunk-Sinfonieorchester heißt und insofern auch noch mit dem Rundfunk zu tun hat, aber wir gehören zu keiner Rundfunkanstalt. Deshalb müssen wir mit unserer Programmplanung – ich sage es jetzt extra so salopp – immer auch auf das Publikum spielen.

**Das ist ein schwieriger Grad zwischen Publikumsgeschmack und künstlerischem Anspruch.**

Wir können schon beweglich sein, vor allem, weil unser Publikum einfach vertraut. Es vertraut uns, wenn wir Programme machen, dass wir ihnen in jedem Falle etwas

sehr Spannendes präsentieren. Deshalb zögern wir überhaupt nicht, z.B. Dutilleux oder, wie vor einiger Zeit, einen ganzen Zyklus mit Symphonien von Karl Amadeus Hartmann aufzuführen. Es ist alles möglich; auch im normalen Konzert. Aber man muss schon genau hinschauen, was man macht. Man muss vor allem die Quantitäten einhalten, damit man bestimmte Dinge einfach nicht übertreibt. Zurzeit machen wir die Gesamtaufnahme aller Symphonien von Hans Werner Henze und spielen einige davon auch in Konzerten. Im September z.B. werden wir die sechste spielen. Das ist alles möglich und wird gemacht, aber es ist natürlich nicht die zentrale Aufgabe eines Rundfunk-Sinfonieorchesters anno 2012, sich vehement und ausschließlich für zeitgenössische Musik einzusetzen. Das ist gar nicht möglich. Wenn wir ein Rundfunk-Ensemble wären, das ausschließlich für den Rundfunk produziert – aber das gibt es heute gar nicht mehr – dann wäre das eventuell anders. Aber so ist ein Aufnahmeprojekt mit den zehn Symphonien von Henze schon etwas Besonderes. Das zieht sich über viele Jahre hin und findet im Studio statt. Es ist somit noch ein Relikt dieser alten Aufgabe, aber es ist heute eher die Ausnahme.

### **Wie ist die Publikumsresonanz, wenn Neue Musik gespielt wird? Gibt es noch die klassischen Proteste?**

Überhaupt nicht! Um es erst einmal klar zu sagen – neue Stücke insofern, als sie aus dem 21. Jahrhundert stammen, spielen wir fast nie. Rein quantitativ ist es ja bisher ein kurzes Jahrhundert, und ganz neue Stücke sind ganz selten der Fall. Die Musik des 20. Jahrhunderts hingegen, mal pauschal betrachtet, macht inzwischen schon seit etlichen Jahren mehr als fünfzig Prozent unserer Werke in allen Konzerten, inklusive Abonnementkonzerten, aus. Das ist eine völlig normale Angelegenheit. Wenn man sich überlegt, dass zuvor für ein Konzertorchester immerhin das 17., 18. und 19. Jahrhundert – und das war kein ganz kleines Jahrhundert, was das Repertoire betrifft – existierten, dann sind über fünfzig Prozent 20. Jahrhundert ein immenser Anteil. Es ist eine Normalität, also keine Konzeption, die wir gemacht und uns gesagt haben, wir wollen bewusst 20. Jahrhundert spielen. Wir sind selbst verblüfft gewesen, als wir durchgezählt haben, wie viel 20. Jahrhundert man spielt. Es gibt eben die sogenannte Klassische Moderne, die im Jahr 1901 anfängt, mit Werken, die längst Klassiker sind, wie die Symphonien von Mahler, den Werken von Schönberg und von Strawinsky natürlich. Die sind, denke ich, ein Kernrepertoire jedes modernen Sinfonieorchesters.

### **Wie sieht es in Abgrenzung zu den anderen Orchestern aus?**

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin wurde 1923 gegründet und ist somit ältestes Rundfunkorchester Deutschlands, inzwischen weiß ich, auch Europas, vielleicht sogar der Welt. Am Anfang hatte es, gerade durch den Rundfunk, Aufgaben, die mit einer gewissen Euphorie der damaligen Komponisten einhergingen und sehr auf die zeitgenössische Musik ausgerichtet waren. Alle großen Komponisten sind als Inter-

preten, sowohl als Dirigenten als auch als Solisten ihrer eigenen Werke selbst vor dieses Orchester getreten, also Strawinsky, Hindemith, Prokofjew, Schönberg, Zemlinsky. Sie waren alle hier bei diesem Orchester, haben auch, wie z.B. Kurt Weill, Klangexperimente mit dem Orchester gemacht. Gerade in der ersten Zeit gab es also eine sehr vehemente Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik. Es gab sogar eine ganze Sendereihe, in der sofort immer alles live gesendet wurde, eine sogenannte „Stunde der Lebenden“. Die Reihe fand, so meine ich, wöchentlich statt und es wurden lebende zeitgenössische Komponisten vorgestellt, meist in Anwesenheit derselben, entweder als Interpreten oder als Gesprächspartner. Wir haben diese Reihe in den 90er Jahren auch mal wieder aufleben lassen, wobei es ungleich schwieriger war, sie nochmals mit derartiger Brisanz zu erfüllen, die sie am Anfang der Radiozeit in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts hatte.

**Wen würden Sie als Ihre Zielgruppe bezeichnen, gerade in Berlin, wo es so viele große Orchester gibt, und jeder schauen muss, wo er bleibt?**

Ich denke, da unterscheiden wir uns nicht besonders. Wir sind kein Orchester, das sich an Intellektuelle oder an junge Leute oder an alte Leute richtet, sondern wir streben schon eine Mischung aus interessierten, kulturbeflissenen Menschen an, die oft gar keine Berliner sind. Wir profitieren von dieser Lebendigkeit dieser Stadt, von dem endlich begonnenen Zusammenwachsen. Wir sind das einzige Orchester, das repräsentativ sowohl die Philharmonie als auch das Konzerthaus bespielt. Und wir sind sehr froh darüber, dass wir in beiden Häusern ein sehr treues und enthusiastisches Publikum haben. Inzwischen sind wir der Meinung, dass sich in der Philharmonie mehr wagen lässt, was das Repertoire betrifft.

**Woran liegt das?**

Das hat möglicherweise auch mit dem Haus zu tun, mit dem Ambiente, mit der Gesamtsituation. Es ist einfach der modernere Saal. Und es ist der Saal, in dem man unorthodoxere Menschen antrifft, in jeder Hinsicht. Aber das Hartmann-Projekt war damals hier im Konzerthaus und hat auch sehr gut funktioniert. Herr Janowski hat sich sogar entschlossen, aus der sechsten Symphonie Hartmanns, weil die Leute so begeistert waren, noch einen Satz als Zugabe zu spielen. Eigentlich eine unvorstellbare Sache. Das war 2006. Manchmal ereignen sich also Phänomene, die man nicht für möglich hält. Wir haben auch unsere Serie mit Violinkonzerten der 1930er Jahre mit Frank Peter Zimmermann hier im Konzerthaus gemacht. Das sage ich nur, um zu zeigen, dass wir hier keineswegs nur Haydn und Mozart spielen. Da ohnehin, wie vorhin erwähnt, fünfzig Prozent und mehr unseres Repertoires aus dem 20. Jahrhundert sind, begegnen wir im Grunde in jedem Konzert solcher Musik, allerdings vorwiegend aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die zweite Hälfte ist in der Regel repräsentiert durch Werke von Schostakowitsch, Benjamin Britten, dann ist es schon fast zu Ende. Die wirklich moderne Musik des späten 20. Jahrhunderts ist in den

Programmen des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin eher selten zu Hause. Es gibt, wie gesagt, diese Henze-Dinge, die Janowski zur Chefsache gemacht hat, wir haben auch von Aribert Reimann einiges gespielt, auch von Peter Ruzicka unter seiner Leitung. Es gab also schon hin und wieder Gelegenheiten der Begegnung. Wir hatten, auch auf seinen Wunsch hin, eine Reihe begonnen mit Gerd Albrecht, die über drei Jahre lebende Komponisten vorgestellt hat. Da waren Jörg Widmann, Brett Dean...

**Sie meinen „Ganz neu – ganz nah“, oder?**

Ja, genau. Das waren recht interessante Konzerte, wobei wir glasklar sagen mussten, da kommt kein Mensch.

**Wirklich nicht?**

Das ist auch der Grund, warum wir es jetzt nicht mehr machen. Es geht einfach nicht mehr. Das letzte Konzert war mit Christian Jost. Wenn wir nicht mit aller Gewalt noch 150 Karten an Leute, die wir irgendwie kannten, verschenkt hätten, wäre kein Mensch in dem Saal gewesen. Und wir haben uns wirklich redliche Mühe gegeben. Vielleicht ist es wirklich für ein Ensemble wie uns, das sich in erster Linie an das breite klassische Konzertpublikum wendet und wenden muss, einfach auch nicht der richtige Ort, um solche speziellen Dinge ins Leben zu rufen. Vor einiger Zeit hatten wir eine Konzertserie unter Janowskis Leitung, und auf sein ausdrückliches Betreiben hin, mit Werken von Haydn und Hindemith. Verbindender Gedanke war der Witz, der in beiden enthalten ist, allerdings nicht vordergründig, sondern ziemlich von hinten durch die Brust. Das ist programmatisch sehr gut gelungen. Wir haben die Konzertmusiken von Hindemith mit Top-Solisten gemacht und das mit Haydn-Symphonien in unglaublich spritziger und moderner Weise kombiniert. Und auch das ist vom Publikum nicht so angenommen worden, wie wir uns das gewünscht hätten, obwohl es toll war.

**Da fragt man sich dann, warum.**

Tja...

**In Berlin gibt es ja sehr viele Spezialensembles für Neue Musik, die sicher ihr Spezialpublikum haben und dann experimentieren können. Ist das in dem Sinne einfacher als für ein Orchester?**

Ja, möglicherweise. Ich gönne jedem, der hier seinen eigenen Platz findet, den maximalen Erfolg, da es uns allen nützt, wenn es ein pulsierendes Musikleben gibt. Es muss ja nicht jeder das Gleiche machen. Es ist gut, wenn jeder sich auf dem Gebiet tummelt, von dem er meint, am meisten Resonanz zu erreichen.

**Noch einmal zurück zum Dramaturgischen: Neue Musik taucht bei Ihnen ja sowohl in Abokonzerten als auch in Kammermusikkonzerten auf. Eignet sich denn eine bestimmte Konzertreihe besonders dafür?**

Eine Besonderheit ist sicherlich das Ultraschall-Festival, wo es möglich und auch angesagt ist, ausschließlich Neue Musik zu spielen. Dorthin kommt auch ein ganz spezielles Publikum. Es ist skurril, das zu beobachten, denn es ist ein ganz spezielles, gezielt für dieses Festival akquiriertes Publikum. Man kann nicht verallgemeinernd sagen, dass sie es dort so toll finden und deshalb nächste Woche auch kommen, wenn wir Dutilleux spielen. Keineswegs. Und umgekehrt – das Abonnementpublikum weiß, glaube ich, gar nicht, dass wir auf dem Ultraschall-Festival spielen. Aber das ist nicht schlimm, denn wir spielen auch in anderen Zusammenhängen. Früher hatten wir den Ehrgeiz, auch etwas lockerer gestrickte Programme wie diese „Feuerstein führt Klassik ein“ –Serie einzuführen, mit bestimmten Prinzipien. Es wird alles von Herbert Feuerstein moderiert, sehr kundig übrigens und sehr humorvoll natürlich auch. Aber die Musik dauert nie länger als zehn Minuten am Stück und dann kommt die nächste Moderation. Dabei springen wir durch die Stile, durch die Epochen. Das ist Absicht, um verschiedene Hörgewohnheiten, die teilweise vielleicht auch nicht so ausgebildet sind, nicht zu überfordern. Das funktioniert sehr gut. Es ist immer ausverkauft und voll bis obenhin. Aber es ist ein eigenes Publikum. Man sollte nicht der Naivität aufsitzen, dass die morgen kommen, um Bruckner zu hören. Das ist lächerlich. Und das muss auch gar nicht sein, denn sie kommen immer wieder dorthin, sind dankbar und treu und wollen genau das und wir bedienen das. Wir erweitern auch deren Horizont. Es gibt beispielsweise gar keine Grenzen, was zeitgenössische oder nicht-zeitgenössische Musik betrifft. Es wird gar nicht gefragt, aus welcher Zeit das Stück stammt. Wenn es zu einem bestimmten Thema passt, kann es hypermodern sein oder uralt – das spielt gar keine Rolle. Es ist interessant, dass diese Kriterien des Alten und Neuen, wie übrigens bei Kindern auch, überhaupt keine Rolle spielen. Die kennen Beethoven genauso wenig wie Frau Czernowin. Sie setzten sich mit beiden mit der gleichen Neugier, mit der gleichen Unvoreingenommenheit auseinander. Das beobachten wir zunehmend bei dem Publikum gerade in den Bereichen, die nicht zum sogenannten Bildungsbürgertum gehören. Insofern gibt es da überhaupt keine Berührungsängste. Man kann da wirklich die Dinge nebeneinander setzen ohne befürchten zu müssen, so wie vielleicht noch vor dreißig Jahren, dass die Leute den Saal verlassen.

**Also sehen Sie in der Moderation ein gelungenes Format?**

Moderation ist ein Format und ein Weg, wobei wir im Fall von Gerd Albrecht gesehen haben, dass es absolut nicht hinreichend ist, das Format plötzlich interessant zu machen. Ich selbst bin ja nun auch auf dem Gebiet tätig und ich weiß genau, dass die Leute sich gerne Geschichten erzählen lassen und das auch brauchen, um einen Zugang zu finden. Aber bitteschön, jeder muss trotzdem seinen eigenen Zugang finden.

Es gibt diesen schönen Satz von Schostakowitsch: Über Musik reden ist wie ein erzähltes Mittagessen, man wird nicht satt davon.

**Es ist also auch wichtig, gerade in den Abokonzerten, eine sinnvolle und interessante Dramaturgie zu schaffen?**

Unbedingt! Es ist uns schon sehr daran gelegen, dass die Programme in sich zum Nachdenken anregen. Das muss ja nicht bedeuten, dass alle d'accord sind am Ende. Aber es ist wichtig, dass es einen Spannungsbogen gibt, der doppel- oder mehrbödig ist, bei dem man auch mal überlegt, warum die das eigentlich machen. Das funktioniert sehr gut. Die Leute sind sehr dankbar dafür, weil wir sie nicht zwingen, unserer Lesart zu folgen, sondern weil wir ihnen etwas anbieten und sie selbst entscheiden können, wie sie damit umgehen. Da gibt es von Leuten, die im Interview sagen würden, zeitgenössische Musik kenne ich nicht, will ich auch nicht hören, eine geradezu fordernde Haltung: „Bitte stellt uns Dinge vor, die wir noch nicht kennen.“

**Die Leute sind also offen und neugierig?**

Ja, sie widersprechen sich im Grunde selbst mit ihrem eigenen Hörverhalten in solchen Konzerten. Sie wollen gefordert, herausgefordert werden, sie würden es aber nie in einem Gespräch, was davon abgekoppelt ist, zugeben. Das behaupte ich jetzt mal.

**Welches Konzert oder Programm haben Sie im Hinblick auf Neue Musik in besonders guter Erinnerung?**

Ich denke schon, diese Serie mit Hartmann und Mozart, die ich vorher schon erwähnte. Wir haben das gekoppelt mit Mozart-Klavierkonzerten und Symphonien von Hartmann. Der Amadeus war so ein bisschen die Brücke, aber das ist natürlich weit hergeholt. Es hat sich insofern angeboten, weil wir auf diese Weise noch interessante Solisten in den Konzerten hatten. Und wir haben diese Hartmann-Symphonien, nicht alle, aber vier in einer Saison, eingebaut, und wir haben gerade mit diesen Symphonien einen überwältigenden Erfolg erlangt. Diese Werke sind sehr schwer zu spielen, auch für das Orchester war es hochanspruchsvoll, sehr virtuos. Wir haben viel, viel, viel Probenzeit benötigt. Es ist von einer derartigen emotionalen Wucht, trotz der ungewohnten Klänge, für alle ungewohnt, inklusive dem Orchester. Eine Musik von höchstem Anspruch, weil sie authentisch ist, weil sie sich mit ihrer eigenen Botschaft identifiziert. Und das ist, denke ich, auch ein Kriterium, was man, bei allem Respekt für die ästhetischen Diskussionen des 20. Jahrhunderts, an die Musik bis heute stellen sollte und geradezu stellen muss. Und was im Übrigen Marek Janowski auch an die Musik stellt. Sie muss uns was zu sagen haben. Wenn sie uns nichts zu sagen hat, brauchen wir sie nicht spielen, brauchen wir sie auch nicht hören. Strawinsky ist bekannt dafür, dass er seine „L'art pour l'art - Ästhetik“ gepflegt hat, wo es angeblich nur darum geht, Musik um ihrer selbst willen zu machen. Aber, ich bitte sie, er selbst

strafft sich in jedem seiner Werke Lügen, er ist so emotional, er ist so darauf bedacht, dass er natürlich was sagt mit seiner Musik. Im Grunde ist es für mich eine dadaistische Provokation, zu sagen, ich mache nur Kunst um ihrer selbst willen. Das ist überhaupt nicht der Fall und das ist meine felsenfeste Überzeugung. Es gibt aber welche, die diese bittere Ironie in seinen Statements genauso wenig verstanden haben wie die Abwehrästhetik von Schönberg, der alle Beifalls- und Unmutsbekundungen von sich gewiesen hat als Wahrheit und als real. Und sie haben danach komponiert. Und das, finde ich, ist die größte und dramatischste Sackgasse, in die sich die Musik des 20. Jahrhunderts überhaupt nur begeben konnte. Einfach Musik ihrer Sinnlichkeit zu berauben und sie zu einer beliebigen und geradezu wahllosen Angelegenheit zu machen, die nichts mehr wollte, die nichts mehr sagte und einfach nur noch Langeweile war. Dafür ist unsere Lebenszeit zu schade, um sie damit zu vergeuden. Das ist meine persönliche Meinung. Ich bin zum Glück nicht derjenige, der das dem Orchester aufzudrücken hat, aber ich merke einfach, dass sich das in der Programmpolitik durch die Zusammenarbeit mit den vorhin Genannten und auch natürlich mit dem Orchester durchsetzt. So etwas funktioniert nicht.

**Die Musiker sind also sehr offen gegenüber Neuer Musik, aber man kann auch nicht alles mit ihnen machen?**

Sie sind sehr offen, sie sind sehr gut ausgebildet, sie können das alles. Das ist nicht die Frage. Das geht alles erstaunlich schnell. Gerade bei zeitgenössischer Musik ist es so, dass Dirigenten, die meistens gewohnt sind, stundenlang probieren zu müssen und dann kein Bein auf die Erde zu kriegen, überrascht sind und sagen: „Ich habe es selbst gehört. Ich weiß nicht, was ich mit Ihnen noch proben soll. Sie können das schon.“ Das ist nicht die Frage. Aber es ist meistens sehr treffend. Sie haben ein genaues Gespür dafür, wo Substanz ist, wo also jemand nicht nur Effekte hascht, sondern sich wirklich Gedanken gemacht hat, die er hier zum Ausdruck bringen will, und wo gar nichts ist. Das sagen sie auch. Sie sind professionell genug, es sich beim Spielen nicht anmerken zu lassen. Das ist klar. Sie spielen auch das, was keine Substanz hat, mit der größtmöglichen Vehemenz.

**Dann ist auch die Frage, wie nachhaltig solche Werke sind.**

So ein Werk überlebt in der Regel die Uraufführung nicht. Das ist ein Phänomen, das für die heutigen Komponisten ein wenig bitter ist, zur Kenntnis zu nehmen. Andererseits muss man sagen, dass das eigentlich immer so war. Dass Musik ohne wirkliche Substanz einfach ganz schnell wieder verschwunden ist. Nur wir nehmen sie heute nicht mehr zur Kenntnis, weil sie einfach weg ist.

**Also ist „Substanz“ auch ein wichtiges Kriterium bei der Frage, was für Sie „gute“ Neue Musik ist?**

Das gilt für Neue Musik genauso wie für jede Musik. Gute Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie bei jedem Hören und auch Spielen interessanter und spannender wird. Und schlechte Musik ist für mich glasklar solche, die beim ersten Hören vielleicht noch spannend und effektiv ist und beim zweiten und beim dritten so dramatisch an Interessanztheit einbüßt, dass man sie einfach nicht mehr will. Das ist ein ziemlich untrügliches Zeichen. Insofern merken die Musiker das natürlich schon während der Probe, denn sie spielen vier Tage lang das Gleiche und dann wissen sie genau, was davon Substanz hat und was nicht. Das kann man ziemlich einfach auf den Punkt bringen. Bei ganz neuen Werken ist es manchmal ein bisschen schwierig, die man noch gar nicht hören kann, wo man dann nur die Partitur hat, und oft genug noch nicht einmal die. Gerade bei Ultraschall kämpfen wir oft mit dem Problem, dass die Partituren erst vierzehn Tage vor dem Konzert fertig sind. Dann hat man schlechterdings gar keine Möglichkeit, sich vorher ein Urteil zu bilden. Man muss es dann einfach nehmen wie es kommt. Auch dafür ist ein Orchester da. Das ist zugegeben ein sehr teures Vergnügen, wenn man sich überlegt, welcher Aufwand da betrieben wird. Die Musiker müssen ja alle ihr Gehalt bekommen, um dann vielleicht einer Todegeburt auf die Welt zu helfen. Das kommt vor. Definitiv! Auch bei Ultraschall. Gerade bei Ultraschall.

**Arbeiten Sie dort auch eng mit den Komponisten zusammen?**

Wir nicht, sondern das Deutschlandradio, was ja zusammen mit dem RBB Veranstalter dieses Festivals ist. Der Herr Pöllmann spielt da Lotto. Das muss man sagen. Natürlich weiß er und wissen wir auch, bestimmte Dinge vorab zu beurteilen, weil wir den Komponisten schon kennen, weil wir andere Werke von ihm kennen. Aber eine Garantie darauf, dass das wirklich dann ein gutes Stück wird, ist das nicht. Das war es bei Beethoven auch nicht.

**Aber nur so kommt Musik ja auch voran.**

Ja, ganz klar. Die Musik, das sagen die Komponisten auch, und da haben sie vollkommen Recht, muss gespielt werden, damit man sich ein Urteil über sie bilden kann. Das ist klar. Orchestermusik muss von Orchestern gespielt werden. Wir tun das auch, aber wir tun das nicht mehr und nicht weniger als andere.

**Und wenn Sie jetzt noch einen Blick in die Zukunft werfen: Wie wird es mit dem RSB und Neuer Musik weitergehen?**

Das klingt jetzt vielleicht ein bisschen langweilig, aber ich glaube nicht, dass sich das fundamental ändern wird in der Zukunft. Zumal, so lange Janowski da ist nicht. Aber auch darüber hinaus ist es nicht vernünftig, dass ein gestandenes Symphonieorchester, das ein Repertoire über mehrere Jahrhunderte und über alle Genres und Gattungen hinweg hat, sich plötzlich zum Spezialensemble entwickelt. Das ist Quatsch. Wir hatten mal eine Zeit, wo es aus politischen Gründen um solche Profilierungs-Wahn-

Diskussionen ging, wo dann solche Ideen aufkamen, dass sich irgendwelche Orchester auf die Klassik oder die Romantik spezialisieren sollten. Es gab einen Kollegen, der damals sagte, es wäre keine Bonsai-Angelegenheit. Man kann es nicht so behandeln, dass man hier und dort ein Stück wegschneidet und hofft, dass es dann ein schönes Pflänzchen wird. Das geht ein.

**Das eine gewinnt ja durch das andere.**

Ja! Wenn es nicht aus sich heraus wachsen kann. So, wie die Spezialensembles für zeitgenössische Musik genauso wie die für Alte Musik ihre Berechtigung haben und ihren Beitrag leisten zur Renovierung des Musikdenkens überhaupt, so haben die Symphonieorchester, wenn sie denn einigermaßen auf der Höhe der Zeit sind, auch ihren Beitrag zu leisten, auch zur Erneuerung des Musikdenkens. Wir glauben heute immer noch in den Klischees von vor vierzig Jahren, man sollte keinen Beethoven spielen, weil das so oft gemacht wird. Das ist ein Irrtum, es wird überhaupt nicht gemacht, zumindest nicht häufiger als Strawinsky inzwischen – schon längst nicht mehr. Natürlich gibt es dazwischen auch mal ein Schlagzeugkonzert mit einem jungen Schlagzeuger, der natürlich von sich aus Effekt macht, und wo man auch mal eine Uraufführung oder eine Wiederaufführung macht. Es gibt solche Möglichkeiten, selbstverständlich, aber es gibt eben für ein Symphonieorchester, denke ich, den Spielraum nicht, die Hälfte seiner Zeit ausschließlich der neuesten Musik zu widmen. Das ist nicht möglich.

**Ich bedanke mich ganz herzlich bei Ihnen für dieses nette und offene Gespräch!**

**Interview mit Herrn Alexander Steinbeis, Orchesterdirektor des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin (DSO), am 05. Juli 2012 in Berlin**

**Silke Vielhaber: Wie ist die Programmstehung aufgegliedert bzw. wer ist an der Programmstehung des DSO beteiligt?**

Herr Steinbeis: Also, am Saisonprogramm wirkt zum einen der Chefdirigent und Künstlerische Leiter mit. In der Vergangenheit waren dies Kent Nagano und Ingo Metzmaker. Danach waren wir zwei Jahre ohne Chefdirigent, in denen ich dies alleine machte. Und jetzt ab September ist Tugan Sokhiev als neuer Chefdirigent daran beteiligt. Die Federführung liegt in meiner Hand, die Verantwortung aber letztendlich in der des Chefdirigenten. Darüber hinaus gibt es orchesterintern den Orchester Vorstand und den künstlerischen Beirat, die in den Prozess mit eingebunden sind. Das bedeutet, mit ihnen werden Programme vorbesprochen und abgesprochen, es werden Wünsche oder auch Bedenken geäußert.

**Das bedeutet, jeder gibt seine Impulse und Ideen dazu?**

Es ist nicht so, dass es ein großes Gremium gibt, das zusammensitzt. In erster Linie mache ich das mit dem Chefdirigenten, unter Einbindung des Orchesters.

**Welche Gesichtspunkte berücksichtigen Sie dabei, gerade im Hinblick auf Neue Musik, besonders?**

Können Sie das spezifizieren?

**Beispielsweise, was Terminierung oder Ort betrifft: Bauen Sie Neue Musik in eine Aboreihe ein oder eher ins Kammermusik-Konzert? Wo taucht Neue Musik auf?**

Sowohl als auch. Es gibt Kontexte, die rein Neue-Musik-bezogen sind, wie z.B. das Ultraschall-Festival, an dem wir uns mit zwei Konzerten beteiligen. Diese veranstalten wir nicht selbst, sondern der RBB oder Deutschlandradio, aber das DSO wirkt mit. Dies ist also eher ein Extremfall. Darüber hinaus gibt es Programme im Rahmen der MaerzMusik, einem anderen Neue-Musik-Festival, an dem wir uns beteiligen. Aber natürlich ist es so, dass wir bei den Abo-Konzerten und in der Kammermusik großen Wert darauf legen, Musik des 20. Jahrhunderts und des heutigen Tages prominent zu featuren. Das hat damit zu tun, dass zeitgenössische Musik für das DSO immer schon eine sehr wichtige Rolle gespielt hat, dass das Orchester eine Vorreiterrolle inne gehabt hat und innehat. Damit nehmen wir unser Profil hier in Berlin ganz klar wahr. Wir sind diejenigen, die ein ambitioniertes und engagiertes Konzertprogramm gestalten und die auch ein Publikum dafür haben, das auch deshalb kommt,

weil es bestimmte Dinge bei uns hören kann und will. Es lässt sich auch überraschen. Das ist der Anspruch, mit dem wir an unsere Arbeit herangehen. Deshalb zieht sich die Neue Musik durch die Bank überall durch.

**Das heißt, die Publikumsresonanz bezüglich Neuer Musik ist bei Ihnen sehr positiv?**

Ja, auf jeden Fall!

**Sie haben also eine klar umrissene Zielgruppe und es ist nicht so, dass die klassischen Abonnenten vielleicht sogar abspringen, wenn plötzlich Neue Musik programmiert wird? Sind sie vielmehr daran gewöhnt?**

Ich würde sogar soweit gehen, zu sagen, dass es das ist, was sie von uns erwarten.

**Welche Formate halten Sie für die Präsentation von Neuer Musik für besonders gelungen?**

Was halte ich für gelungen? – Es kommt immer sehr auf das individuelle Programm und die individuellen Werke an, vor allem auch, welche Werke man miteinander in Verbindung bringt. Wenn Sie Neue Musik wirklich ab der Zeit von Berg und Hindemith definieren, ist das für mich eine absolute Selbstverständlichkeit. Das taucht bei uns in jedem Programm auf, es sei denn, wir machen etwas mit einem Dirigenten aus der historischen Aufführungspraxis, also etwas ganz Spezielles. Dabei kommt es auf eine individuelle Werkzusammenstellung an, die entweder passt, weil Werke in einem besonderen Zusammenhang miteinander stehen oder eben auch gerade überhaupt nichts miteinander zu tun haben oder vermeintlich nicht und deshalb interessant sind. Es geht zum einen ganz stark um eine dramaturgische Erfahrungen aber auch ganz klar um eine Hörerfahrung, die sich unserem Publikum erschließen soll. Klar gibt es Formate wie unsere Casual Concerts, bei denen der Dirigent selbst moderiert. Neulich hatten wir Matthias Pintscher zu Gast, der *Alborada del Gracioso* von Maurice Ravel und sein eigenes Werk *Osiris* mit dem Orchester vorgetragen<sup>1</sup> und mit musikalischen Beispielen moderiert hat. Das hat wunderbar funktioniert und kam sehr gut an. In einem solchen Kontext macht eine Moderation Sinn und ist Teil dieses spezifischen Formates.

**Da Neue Musik eine lange Tradition im DSO hat, gehe ich davon aus, dass die Orchestermusiker bereitwillig mitmachen, gerade auch bei ganz aktueller Musik. Oder gibt es auch heute noch Diskussionen?**

Nein, es gibt keine Diskussionen. Es gibt selbstverständlich Werke, die extreme Anforderungen an die Musiker stellen, seien es technische Anforderungen oder eine

---

<sup>1</sup> Anmerkung: Vermutlich meinte Herr Steinbeis das Casual Concert am 18.11.2010 mit Pintschers *Osiris* und Ravels *Rapsodie espagnole*.

besondere Aufstellung im Saal. Darüber wird natürlich auch geredet, aber eigentlich ist es eine echte Selbstverständlichkeit.

**In den letzten Jahren hatten Sie saisonübergreifende Themenschwerpunkte wie „Grenzwege“ oder russische und slawische Musik, vermeiden aber Konzert- oder Reihentitel. Warum?**

Warum braucht man das? Es wäre für mich nur ein In-die-Schublade-stecken-wollen eines Konzertprogramms. Meiner Meinung nach ist dies nicht notwendig und ich frage mich, wem das dienen sollte; vielleicht dem Marketing?

**Es geht also vor allem um eine schlüssige Programmkonzeption?**

Ja, vor allem besteht so ein Titel nur aus wenigen Worten. Warum sich einem solchen Zwang unterwerfen, ein Programm in wenigen Worten zusammenfassen zu müssen.

**Angesichts der Flut an Komponisten und Kompositionen heutzutage – Wie selektieren Sie? Was ist für Sie „gute“ Neue Musik?**

Sie stellen Fragen! Musik muss sich erschließen, sowohl in der Spielerfahrung als auch in der Hörerfahrung. Sie muss eine gewisse Intuition mitbringen. Aber letztendlich bin ich ganz offen und finde es sehr, sehr wichtig, offen zu sein. Wenn beispielsweise ein Dirigent, mit dem ein Projekt geplant ist, egal ob Chef- oder Gastdirigent, zu mir kommt und sagt, er möchte ein zeitgenössisches Werk aufführen, das er toll findet und an das er ganz fest glaubt, nehme ich das natürlich sehr ernst und gehe auch gerne darauf ein; selbst wenn es mich persönlich erst einmal nicht unbedingt anspricht. Wichtig ist, dass die Protagonisten das glaubhaft rüberbringen. Das ist das A und O.

**Wie intensiv pflegen Sie Kontakt zu lebenden Komponisten?**

Sehr intensiv.

**Sie stehen also in regem Austausch und binden sie in die Erarbeitung der Werke mit ein, wie z.B. Herrn Ruzicka oder Ryan Wigglesworth in der nächsten Saison?**

Nehmen wir das Beispiel Herr Ruzicka: Man verständigt sich darauf, dass er kommt und das Orchester dirigiert. Dann fängt man an, über das Programm zu sprechen. Seine Doppelrolle als Komponist und Dirigent macht ihn ja so interessant. Es ist daher klar, dass er auch etwas Eigenes macht. Und dann tauscht man sich darüber aus. Jeder hat Ideen und dann wird geschaut, ob das passt oder nicht. Es handelt sich also schon um eine enge Einbindung. Ich denke, am engsten ist die Einbindung eines Komponisten, wenn man über einen Kompositionsauftrag spricht, wenn man also ein

Werk in Auftrag gibt. Da gibt es viele Modalitäten, über die man sprechen und sich austauschen muss.

**Welche Rolle spielen Auftragskompositionen für Sie?**

Auftragskompositionen spielen durchaus eine Rolle. Jetzt nicht unbedingt jede Spielzeit. Wir beteiligen uns auch gerne an Aufträgen. Das mache ich ganz gerne aus dem Grund, weil ich es wichtig finde, dass ein Kompositionsauftrag, ein neues Werk nicht nur einmal gespielt wird, sondern von vornherein öfter. Wenn man sich dann im Rahmen eines Konsortiums im Rahmen mit anderen Orchestern oder Veranstaltern zusammenschließt und quasi als Gemeinschaft ein Werk in Auftrag gibt, gibt man diesem Werk gleich eine gewisse Perspektive, an unterschiedlichen Orten und von unterschiedlichem Publikum gehört zu werden. Das macht meiner Meinung nach großen Sinn.

**Sie haben vorhin schon vom Ultraschall-Festival gesprochen, und RBB und Deutschlandradio sind ja Gesellschafter – Sehen Sie es als Vorteil für die Neue Musik an, dass das DSO mit dem Rundfunk eng zusammenarbeitet und ein Rundfunkorchester ist?**

Ja, auf jeden Fall. Das ist ein Vorteil, weil sich natürlich unser Kulturauftrag auch darin widerspiegelt, und weil die Radiosender als klares Ziel formulieren, mit uns als Klangkörper Repertoire zu entdecken und in der musikalischen Entwicklung der zeitgenössischen Musik eine Rolle zu spielen, ein Ermöglicher zu sein.

**Wie sehen Sie sich im Vergleich zu den anderen Berliner Orchestern im Bereich Neue Musik aufgestellt?**

Ich finde, wir sind sehr gut aufgestellt. Was das DSO relativ einzigartig macht, ist die Selbstverständlichkeit, mit der wir mit Neuer Musik umgehen. Z.B. Berg und Hindemith sind für mich absolutes Kernrepertoire, und darum unterscheiden wir uns wahrscheinlich ein bisschen.

**Und im Bezug auf freie Ensembles? Wissen Sie, ob ihr Publikum auch deren Konzerte nutzt oder ist das DSO erste Anlaufstelle für Neue Musik?**

Das kann man schwer sagen, ob sie auch die freie Szene nutzen. Das tun bestimmt einige. Wir haben das allerdings nicht quantifiziert.

**Welche Perspektive sehen Sie für Neue Musik allgemein im Orchester?**

Ich denke, das wird insgesamt selbstverständlicher werden. Und es wird auch in der Neuen Musik zunehmend Klassiker geben, die sich herauskristallisieren. Das kann letztendlich nur die Zeit zeigen. Aber so lange spannende Komponisten heranwachsen und auch als Vermittler auftreten, sehe ich relativ positiv gestimmt in die Zukunft. Das muss ich wirklich sagen.

**Und welche Potentiale sehen Sie speziell in Berlin?**

Die Szene ist auf jeden Fall sehr lebendig. Wir wollen schon versuchen, als Klangkörper an einer gewissen Entwicklung teilzuhaben und diese vorwärts zu bringen. Das sehe ich für Berlin und für uns schon als Aufgabe und Herausforderung. Gerade, dass man in Form von Auftragskompositionen, aber auch in Überlegungen, mit welchen Komponisten man zusammenarbeitet und auf welche Namen man setzt, Teil einer solchen Entwicklung ist.

**Ich bedanke mich ganz herzlich für das nette Gespräch und die interessanten Einblicke.**

**Interview mit Herrn Ulf Werner, Programm- und Orchesterdirektor des Konzerthausorchesters Berlin,  
am 10. August 2012 in Berlin**

**Silke Vielhaber: Zum Einstieg möchte ich mit folgender Frage beginnen: Wer spielt welche Rolle bei der Programmgestaltung? Es gibt ja zum einen das Konzerthausorchester, aber eben auch das Konzerthaus, das zusätzlich noch ein eigenes Programm hat.**

Herr Werner: Das ist sicherlich beim Konzerthaus und beim Konzerthausorchester relativ besonders. Das ist im Grunde genommen neben der Philharmonie das einzige Haus, das neben einem Veranstaltungshaus, also dem Konzerthaus, auch ein Orchester hat, und Orchester und Konzerthaus quasi eine Einheit bilden. Das war nicht immer so, sondern ist eine Entwicklung, die sich ergeben hat nach der Wiedereröffnung des Schauspielhauses 1984, mittlerweile Konzerthaus. Das Berliner Sinfonie-Orchester, so hieß es zur der Zeit ja auch noch, hatte hier seine Spielstätte bekommen und ist eigentlich immer mehr in diesem Prozess zusammengewachsen – also einerseits Haus, andererseits Orchester. Da hat man bemerkt, dass sowohl Orchester als auch Haus sich sehr gut ergänzen können und sich auch gegenseitig programmatisch unterstützen können, und es eigentlich dann auch viel mehr Sinn macht, die verschiedenen Programmatiken miteinander zu verbinden und Synergien zu bilden. Das ist dann immer mehr so gewesen. Ich glaube, es war 1991 das erste Mal, als Prof. Schneider Intendant wurde, vom Konzerthaus und eben auch gleichzeitig vom Konzerthausorchester, bzw. Berliner Sinfonie-Orchester, dass ein Intendant sowohl Intendant des Hauses als auch des Orchesters war. Das bringt dann schon gewisse programmatische Vorgaben. D.h., dass man versucht, die Programmatik des Hauses und die Programmatik des Orchesters zusammenzudenken. Das hat sich weiterentwickelt. Auch hinsichtlich der zeitgenössischen Musik war Prof. Schneider hier auch bekannt dafür, dass er einen sehr starken Fokus auf die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik gelegt hat. Einerseits natürlich, um das Erbe der ehemaligen DDR-Komponisten aufrecht zu erhalten. Da waren starke Zuwendungen zu den Komponisten, die es auch teilweise in der ehemaligen DDR relativ schwer hatten, z.B. Friedrich Goldmann oder auch Katzer, viele andere, Schenker. Die hat er sehr gefördert in der Zeit und hat sehr mitgeholfen, dass sie Möglichkeiten bekommen, auch nach dem Bruch, was für viele Komponisten tatsächlich auch so war, da es in der DDR ein völlig anderes System von Auftragskompositionen gab. Das war nachher auf dem sogenannten freien Markt nach dem Fall der Mauer eine andere Situation. Ich glaube, Schneider hat doch maßgeblich mit dazu beigetragen, dass viele Komponisten aus der ehemaligen DDR dann auch Fuß fassen konnten in diesem neuen System.

**Das heißt, ihre Werke wurden gespielt, aber auch nach wie vor Kompositionsaufträge erteilt?**

Richtig, genau. Das ging eigentlich bis zum 25-jährigen Jubiläum 2009, wo ein relativ großes Auftragswerk vergeben wurde an Friedrich Goldmann, der das leider nicht mehr selbst erlebt hat, weil er in dem Jahr gestorben ist, im Sommer, kurz nachdem er die Komposition abgeschlossen hatte. So lange gab es eigentlich immer eine sehr enge Verbindung zu den ehemaligen zeitgenössischen Komponisten der DDR, die hier eben immer noch eine Möglichkeit fanden, sich zu präsentieren. Nicht nur durch Auftragskompositionen, sondern auch durch Kompositionen, die sie vorher geschrieben haben. Einfach auch, um so eine gewisse Entwicklung dieser Komponisten nachzuverfolgen. Auch Zagrosek hat das noch mit aufgenommen diese Tradition, hat sie weiterverfolgt und auch weitergelesen, weil er auch aus einer anderen Geschichte kam, und hat das noch sehr viel weiter geöffnet in Richtung Lachenmann und Stilis-tiken, Zender, die dann auch sehr intensiv gepflegt wurden. Das war eigentlich bis 2011, bis zu der Zeit, wo Lothar Zagrosek dann nach fünf Jahren nicht mehr Chef-dirigent des Hauses war. Und er war ja auch stellvertretender Intendant, was ja auch schon aussagt, dass Orchester und Haus sehr eng gedacht wurden, mit einer gewissen Verzahnung von Themenkomplexen, die er gemacht hat. Dass man, wenn man eine Oper von Krenek aufgeführt hat, dass wir versucht haben, diese Oper eben nicht iso-liert zu spielen, sondern auch ein wenig Krenek zu präsentieren, in einem relativ gro-ßen Fokus. Die Kammermusik, wir hatten das Krenek-Ensemble aus Wien eingela-den, unsere eigenen Ensembles haben gespielt, wir haben Kammermusik präsentiert. Das heißt, dass ein Komponist sozusagen mit den verschiedenen Facetten gezeigt wird, was gerade bei Krenek mit seinem Entwicklungsspektrum wahnsinnig interes-sant ist. Was er alles komponiert hat, über die elektronische Musik nachher im Alter wieder zurück zur traditionellen Kompositionsweise. Das war unglaublich spannend zu verfolgen und zu sehen. Dadurch kriegt dieses Haus auch ein ganz besonderes Gesicht; dass wir nicht nur die Möglichkeit haben, die Orchesterkonzerte zu veran-stalten, was wir auch machen in den Abo-Veranstaltungen. Aber wir haben vielmehr jetzt auch mit dem neuen Intendanten Sebastian Nordmann und Ivan Fischer, dem neuen Chefdirigenten, die Möglichkeit, Schwerpunkte zu beleuchten. Und das eben nicht nur mit dem Orchester, sondern eben auch mit den Formaten und mit den Zyk-len, die wir am Konzerthaus haben, also da Synergien einzugehen, eine Matrix ein-zuziehen und dadurch auch gerade in einer Stadt wie Berlin, die ja sehr schnelllebig ist, wo auch schnell etwas untergeht und ein Einzelprojekt schnell mal vergessen ist, aufzufallen. Aber wenn man ein Festival macht von zehn Tagen, dann hat das eine andere Außenwirkung und man kann da viel mehr Menschen erreichen und auf das aufmerksam machen, was man gerade hier macht. Das sind sozusagen Synergien und gemeinsame Stärken, die man hier schon entwickelt hat im Konzerthaus. Aber Sie haben ja eigentlich danach gefragt, wer das alles macht.

**Genau! Aber die Vorgeschichte ist natürlich für das Verständnis wichtig.**

Ja, es ist wichtig, so eine Entwicklung zu sehen bis zur heutigen Situation. Und da ist heute eigentlich eine Zusammenarbeit zwischen dem Intendanten einerseits, der nach wie vor Intendant vom Haus und vom Orchester ist, und dem Chefdirigenten, der natürlich einen starken Fokus hat, was die Programmatik des Orchesters angeht. Aber, da Ivan Fischer auch Musikdirektor des Konzerthauses ist – auch da wieder diese Parallele zu Zagrosek, eine sehr starke Verbindung von Haus und Orchester, auch in seinem Titel schon – nimmt er also auch stark mit Einfluss auf die Gesamtgestaltung des Hauses. Gar nicht, um alles zu bestimmen, sondern eben um Vieles zu wissen. Was läuft in dem Haus? Wo kann man eventuell tatsächlich etwas aufnehmen, was irgendwo anders schon gedacht wurde? Wir haben ja noch vier Dramaturgen im Haus. Drei Dramaturgen, die für das Programm arbeiten und sehr spezielle Aufgaben übernehmen, und eine Dramaturgin, die für den Juniorbereich zuständig ist, der bei uns auch einen großen Teil des Programms ausmacht, um die achtzig Konzerte und Projekte im Jahr. Das Orchester hat ca. 95 Konzerte im Jahr und über 350 Eigenveranstaltungen, die wir haben. Da ist schon ein relativ großer Hinterbau nötig, um das vorzuhalten. Das sind die Spitzen, der Intendant einerseits, der Chefdirigent und Musikdirektor andererseits, und es läuft sozusagen dann beim Programm- und Orchesterdirektor zusammen. Deshalb wurden auch diese beiden Positionen zusammengelegt, um auch da wieder eine Verzahnung von Haus- und Orchesterinteressen möglichst ohne viel Reibungsverlust herzustellen. Ich versuche, die Interessen sowohl des Orchesters zu vertreten, als auch die Hausinteressen zu sehen und das möglichst gut miteinander zu verbinden. Natürlich hat ein Orchester, das aus 120 Individuen zusammengestellt wird, auch ein sehr starkes Interesse, als Orchester wahrgenommen zu werden...

**...und nicht nur als Anhängsel.**

Genau. Einerseits finden sie es glaube ich ganz gut, dass es diese Namensänderung gegeben hat in Konzerthausorchester. Das hat in Berlin relativ schnell funktioniert, dass man das geklärt hat, weil die Abkürzungsverwirrung hier besonders groß war durch DSO, RSB, BSO, SOB. Keiner wusste mehr, wer welches Orchester ist. Die einzelnen Orchester natürlich schon, aber schon, wenn man ein wenig rumgefragt hat, gab es großes Durcheinander beim Publikum hier in Berlin. Es ging wirklich kunterbunt durcheinander. Und irgendwann hat man gesagt: Du, wir sollten vielleicht anfangen, weil wir gerade Haus und Orchester gemeinsam denken wollen, auch eine andere Tradition zu begründen, wie das natürlich sehr viel länger mit dem Concertgebouw vergleichbar ist oder mit dem Gewandhausorchester in Leipzig. Also Orchester und Haus zusammen zu denken und dann auch so zu nennen. Daraus ist das so ein bisschen entstanden. Die Interessen des Orchesters einerseits wahrzunehmen, eben auch wiederum in einem Haifischbecken wie Berlin, wo es sehr viele Orchester gibt.

### **Sich also zu behaupten.**

Richtig, sich einerseits zu behaupten, andererseits aber auch ein Profil zu entwickeln. Ich glaube, es ist ganz wichtig für die Orchesterlandschaft in Berlin, dass jedes Orchester auch versucht, neben dem Standardrepertoire sich selbst einen besonderen Repertoireschwerpunkt oder Aufgaben zuzuweisen.

### **Und wo sehen Sie ihre Schwerpunkte?**

Die Schwerpunkte vom Konzerthausorchester – ich denke mir, dass ist einerseits eine Tradition, die das Orchester hat. Wir feiern gerade in diesem Jahr den 100. Geburtstag von Kurt Sanderling mit einer umfangreichen Hommage, einer Festschrift und Audioguide-Ausstellung. Das war ein sehr richtungsweisender Chefdirigent für das Orchester. Er hat, als er 1960 kam, ein Orchester übernommen, das sehr jung war, 1952 gegründet, also noch kein altes Orchester, sondern ein recht junges Orchester. Es kam hinzu, dass beim Bau der Mauer viele Orchestermusiker im Westen ihren Wohnsitz hatten, also in West-Berlin, und dann nicht mehr hier arbeiten konnten. Das heißt, er verlor wirklich über Nacht 60% seiner Orchestermusiker und musste ein ganz neues Orchester zusammenstellen. Das hat er aus jungen Musikern, Studenten, Nachwuchs aus der gesamten DDR zusammengestellt. Hat sozusagen mit diesem Orchester zusammen eine Entwicklung, einerseits in seiner eigenen Karriere, aber auch besonders in der Karriere des Orchesters, in diesen siebzehn Jahren geschaffen. Das ist schon außerordentlich, muss man sagen. Und aus seiner eigenen Historie her hat er natürlich einen sehr großen Schwerpunkt gelegt auf das russische Repertoire. Er war gut befreundet mit Schostakowitsch und hat das Schostakowitsch-Repertoire hier eingeführt, er hat viel Rachmaninow, Sibelius gemacht, also einen sehr starken Akzent auf dieses Repertoire, was hier in Deutschland oder in der DDR und darüber hinaus, noch gar nicht so angekommen war, gepflegt. Eben auch viel mit entsprechenden Solisten – David Oistrach, Swjatoslaw Richter, Emil Gilels – zusammen gespielt. Das war glaube ich eine Tradition, die er hier aufgebaut hat. Andererseits eine starke Tradition in der Klassik, wo er sich sehr zu Hause fühlte, von Beethoven, Bruckner, also nicht Klassik, sondern eher das klassische Repertoire in dem Bereich, aber auch Mahler hat er sehr gepflegt. Es gibt immer noch einige Referenzaufnahmen aus dieser Zeit, die Sanderling zusammen mit dem BSO eingespielt hat. Das ist eine Tradition, die wir auch versuchen, weiterzupflegen. Wir haben als Ersten Gastdirigenten Dmitrij Kitajenko, der auch genau für dieses Repertoire steht. Andererseits Ivan Fischer, der natürlich durch die Bekanntschaft mit Kurt Sanderling – er hat ihn auch zum Budapest Festival Orchester eingeladen und kannte ihn und verehrt ihn sehr – diese Tradition fortsetzen kann. Das ist ihm eine wahnsinnige Freude. Andererseits hat er auch eigene Schwerpunkte, die er setzen wird, die natürlich aus seiner eigenen künstlerischen Sozialisation heraus kommen. Es ist teilweise eine sehr enge Auseinandersetzung mit dem Werk von Gustav Mahler bei ihm ent-

standen. Natürlich auch mit Musik von z.B. Dvořák, einem gewissen Repertoire aus diesem ganzen ungarischen Umfeld, Bartók, was wir mit ihm auch schon gemacht haben. Dann knüpft er aber auch wieder an die Auseinandersetzung mit Rachmaninoff an, die auch bei Sanderling stattgefunden hat. Das hing mit seiner Arbeit in St. Petersburg, ehemals Leningrad, zusammen, wo sich keiner richtig um Rachmaninoff gekümmert hat, und Sanderling einer war, der Rachmaninoff eigentlich wieder salonfähig gemacht hat. Das hat er eben hier auch gemacht, und gerade an diese Tradition knüpft auch Ivan Fischer wieder an. Da schließt sich so ein bisschen auch der Kreis. Aber auch, und das ist sehr interessant, jetzt zu seinem Einstandskonzert als Chefdirigent mit dem Konzerthausorchester hat er eine Uraufführung in Auftrag gegeben, weil er sagt, auch gerade diese Verknüpfung mit der zeitgenössischen Musik, mit Musikern, die was mit dem Haus, mit uns, mit dem Orchester zu tun haben, muss man ja auch weiterpflegen. Da ist, denke ich mir, ein relativ großes Spektrum, aber es hat schon gewisse Schwerpunkte, die sicherlich mit der Geschichte des Orchesters, aber eben auch mit einem Chefdirigenten selber zu tun haben.

**Der natürlich während seiner Zeit das Orchester prägt.**

Ja, genau. Auf jeden Fall.

**Wenn ich Ihr Programm so anschau, dann taucht Neue Musik eigentlich überall auf, sowohl in den Abo-Konzerten als auch in den Kammermusikkonzerten. Aber es gibt auch vom Konzerthaus eine Reihe ‚Zeitgenössisches‘, wo das Konzerthausorchester nicht beteiligt ist, sondern externe Ensembles.**

Genau. Einmal sind das viele Ensembles aus Berlin, die hier im Konzerthaus die Möglichkeit bekommen, eine Spielstätte zu haben. Das ist in Berlin nicht ganz einfach für die zeitgenössische Musik. Und da sehen wir eigentlich auch unseren Auftrag. Einmal auch im zeitgenössischen Musiktheater, was wir immer mehr versuchen, auch mit den Schwerpunkten, die wir haben, zu verknüpfen und da auch keine Isolation entstehen zu lassen, sondern das thematisch auch besser mit in so einen Gesamtzusammenhang einzuspinnen. Es ist sehr viel besser, dieses Spektrum, wie wir es jetzt haben bei der Hommage, wo eine Weinberg-Oper uraufgeführt wird in einer Kammerfassung. Dort ist es sehr viel besser möglich, auch den Fokus und die Aufmerksamkeit auf so ein Werk zu richten, wenn es innerhalb eines Schwerpunktes stattfindet. Wir werden auch eine Uraufführung mit anderen Partnern zusammen kreieren von Dieter Schnebel. Seine letzte große Oper werden wir zusammen mit „Musik der Jahrhunderte“ in Stuttgart, eventuell mit Salzburg zusammen machen. Das ist ein Portfolio, was wir versuchen, im Werner-Otto-Saal zu platzieren, der ja auch dafür erbaut wurde, ein Multifunktions-Saal, so eine Black Box, die aber unglaublich flexibel ist in der Bespielung und deshalb auch gerade für die zeitgenössische Musik, für Experimente, unglaublich gut geeignet ist. Und dann machen wir da eigentlich so einen eigenen Bereich, wo das Orchester im Grunde genommen nicht

so wahnsinnig mit eingebunden ist. Wir haben einen zweiten, das ist dieses 2x-Hören-Projekt, wo zeitgenössische Musik vorgestellt wird. Das ist in erster Linie im Moment kammermusikalisch, aber wir versuchen da auch, eventuell ein zweites Standbein aufzubauen, um auch in die symphonische Musik zu gehen.

**Um also das Orchester dann mit einzubeziehen.**

Genau. Es gibt ja gerade im Orchesterbereich viele bedeutende Werke des 20. Jahrhunderts, die in so einem Fokus des 2x Hörens natürlich noch einmal ganz anders Betrachtung finden können und auch dem Publikum nahegebracht werden können. Ich finde das echt ein super Projekt. Einer der letzten war Christian Tetzlaff, der die Bartók-Solosonate für Violine gespielt hat, zweimal. Das ist eines der schwierigsten Werke der Sololiteratur für die Violine, und der Kerl spielt das zweimal hintereinander. Das war unglaublich beeindruckend! Dazwischen wird ja immer auch kommentiert. Der Moderator Arno Lückner, einer unserer Dramaturgen, bereitet das vor, und gerade das Gespräch mit dem Interpreten ist wahnsinnig spannend. Wie nähert man sich solcher Musik, was ja erstmal sehr spröde ist? Wie findet man einen Zugang? Wie weit sind biographische Hintergründe des Komponisten, der Entstehung dieser Musik wichtig? Wie kommt ein Interpret dieser Musik näher? Und wie kann er das einem Publikum präsentieren als eine ganz wichtige Auseinandersetzung, um nicht nur Neue Musik zu verstehen, sondern oftmals auch, um wieder einen anderen Blick auf die klassische Musik zu bekommen? Diese gegenseitige Befruchtung, die dadurch auch entstehen kann, da Musik, egal wann sie geschrieben wurde, eigentlich nie isoliert dasteht, sondern immer eine gewisse Entwicklung hat. Auch wenn einige Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts versucht haben, möglichst ballastfrei zu komponieren. Aber das kannst du natürlich nicht eliminieren aus dem Kopf. Denn dieser Bewusstseinsritt, das eliminieren zu wollen, ist ja auch schon wieder eine gewisse Beeinflussung des Komponisten. Das spielt immer eine Rolle und das finde ich immer ganz wichtig, wenn man versucht, zeitgenössische Musik zu präsentieren. Dass man dem Publikum zeigt, dass es nicht aus dem marmorsteinernen Turm entstanden ist, ganz enthoben sozusagen. Nein, ganz im Gegenteil, es gibt oftmals ganz klare und ganz interessante Verweise zu älterer Musik.

**Das ist dann wahrscheinlich auch das Anliegen in den Abo-Konzerten, den Symphonischen Konzerten, das ins Programm einzubinden und einen Zusammenhang herzustellen?**

Richtig, vor allen Dingen einen dramaturgischen Zusammenhang herzustellen. Jetzt nicht den Zeigefinger rauszuholen und das musikwissenschaftlich zu erklären, sondern am besten ist es, wenn sich Musik selber erklärt, wenn diese Zusammenhänge durch die Musik dem Publikum klar werden. Das ist nicht immer einfach, das gebe ich zu. Ich war ja auch lange beim Ensemble Resonanz in Hamburg, und wir haben gerade mit diesem Projekt auch in Hamburg aber natürlich schon davor gearbeitet,

um zu sagen: Wir sind kein Spezialensemble für Neue Musik, wir sind auch kein Spezialensemble für Alte Musik. Wir sind auch nicht irgendein Kammerorchester, was alles macht, sondern wir versuchen wirklich, die Musik des 20. Jahrhunderts und Alte Musik und das normale Repertoire zusammenzusehen. Auch die Musiker wollten sich vor allen Dingen, diese Generation der Musiker, wollten sich nicht isoliert sehen und nur das eine oder das andere spielen. Das ist Musik, und wir müssen uns dieser Musik versuchen, aus unserem Blickwinkel anzunähern und nicht als Spezialisten, sondern als Musiker. Und das Konzept ist glaube ich auch in Hamburg ganz gut aufgegangen – und nicht nur in Hamburg. Ich glaube sowieso, es hatte einen Grund, warum es Spezialensembles gab, sowohl für Neue Musik als auch Alte Musik, um sozusagen diese verkrusteten Strukturen aufzubrechen, um auch durch eine gewissen Spezialisierung zu zeigen, auf welchem Niveau diese Musik gespielt werden kann. Das war ja verblüffend, als diese Spezialensembles kamen, mit welcher Präzision und mit welcher Partiturtreue das aufgeführt werden konnte. Und die nächste Generation, die Musiker, sagt: Ja, können wir auch, aber nicht nur in dem einen, sondern eben auch in dem anderen. Versuchen sogar, die Zusammenhänge herzustellen, die zwischen der zeitgenössischen Musik und der älteren Musik bestehen. Und das zu übertragen sozusagen in den Bereich unserer Abo-Konzerte, auch mit dem Orchester, ist nicht einfach. Das gebe ich wirklich zu. Weil man natürlich immer ein relativ traditionelles Publikum findet. Und man muss einerseits versuchen, dieses traditionelle Publikum zu berücksichtigen, andererseits wissen wir auch, dass das Publikum einem normalen biologischen Schwund unterliegt. D.h. wir müssen auch neues Publikum finden. Und für die sind ganz andere Brücken zu bauen als für das Publikum, was schon seit dreißig Jahren ein Orchester begleitet. Da gibt es manchmal, ähm, ja, Schwierigkeiten, sozusagen diese Interessenlagen mit einem Konzert oder mit einem Abonnementzyklus auf einen Nenner zu bringen. Und da muss man dann schon mal irgendwie tatsächlich versuchen, zu zaubern, um das eine zu erhalten und das andere nicht zu vernachlässigen. Also, das ist wirklich manchmal die Quadratur des Kreises, die man da versuchen muss. Und es gelingt auch manchmal, und es gelingt auch manchmal nicht. Am besten ist es z.B. gelungen, wenn wir Lachenmann aufführen in einem Abo-Konzert und Zagrosek dann sagt: „Komm Helmut, geh mit auf die Bühne, weil wir dem Publikum was sagen müssen zu dem Stück. Das erschließt sich nicht von alleine so, wenn man das nicht gewohnt ist wie wir.“ Und dann standen die auf der Bühne und dann hat Zagrosek erzählt: „Ja, und das ist Helmut, das ist der Helmut Lachenmann, und der ist Komponist, und ich wollte ihm einfach ein paar Fragen stellen.“ Und dann sagte er: „So und so, und das ist doch das, was du willst.“ „Ne, überhaupt nicht!“ Dann fand auf der Bühne eine unglaublich interessante, sehr spaßige Auseinandersetzung statt, die so die Brücke in das Publikum hinein gebaut hat, so ein Verständnis, also den Komponisten auch als jemanden, als Menschen zu empfinden, der ne ganz klare Auffassung von seinem Stück hat, der auch gesagt hat, wo seine Wurzeln sind, wie er dazu kam, eben dieses

Geräuschmeer mit zu integrieren und Instrumente anders zu behandeln. Und wenn man das weiß, wenn man mit diesem authentischen Wissen dann dieses, äh, dann ist man schon richtig fit und richtig spannend gemacht, das jetzt auch hören zu wollen, was denn verbal vorher gesagt wurde. Und es ist glaube ich ne ganz gute Möglichkeit, weil es ne sehr authentische Übermittlung ist und Vermittlung ist von Musik, wenn der Komponist dabei ist. Das schafft man auch nicht immer. Aber das wollte ich nur als...Helmut Lachenmann im Abo-Konzert zu spielen, ist schon ziemlich...

### **...mutig?**

Ja, ziemlich mutig. Aber das ist dadurch aufgegangen, weil, wie gesagt, das Format richtig war, und weil das Publikum verstanden hat, wie dieses Konzert entstanden ist und wie es dann zu einem Erlebnis wird. Und das ist wichtig, dass die Leute rausgehen und sagen: „Hm, das ist vielleicht nicht unbedingt meine Musik, aber es war unglaublich spannend.“ So den Komponisten zu erleben und das Orchester agieren zu sehen und wie ungewöhnlich sie gespielt haben. Und dann hast du in der zweiten Hälfte einen Mozart oder so was und du sagst: „Wow, ich hör mit anderen Ohren auch in diesen Mozart hinein oder Beethoven oder, was weiß ich, andere Klassiker.“ Ich glaube schon, dass das wichtig ist, das Publikum ernst zu nehmen dann auch. Und jetzt nicht zu sagen: „Jetzt hört mal zu, und wenn ihr nicht wollt, könnt ihr ja gehen.“ Das reicht nicht.

### **Aber dann ist es eher unwahrscheinlich, dass beispielsweise ein Abonnement-Konzert-Besucher auch in die Reihe „Zeitgenössisches“ geht? Das sind dann schon eher unterschiedliche Zielgruppen, oder?**

Das sind glaube ich schon teilweise unterschiedliche Zielgruppen. Ja, klar. Das ist auch in Ordnung. Also man hat, denke ich mir, auch ein sehr heterogenes Feld von Publikum sowieso vor sich, was man auch versuchen muss... Auch die verschiedenen Formate, die wir haben, die ja sehr breit sich aufstellen, und auch versuchen, das Haus nicht nur abends zu bespielen, sondern auch tatsächlich ne Bespielung von 11:00 Uhr bis abends anzubieten. D.h., auch gerade diese Mozart-Matinee als ein Beispiel, die Zagrosek mit aus der Taufe gehoben hat. Da hat er gesagt: „Mensch, wir haben so viel interessiertes, junges Publikum, auch z.B. junge Familien, die aber nie die Möglichkeit haben oder nur mit großem Kraftaufwand, abends ins Konzert zu gehen. Warum machen wir nicht ein Format, wo wir die Kinder mit einladen?“ Die werden dann nicht nur irgendwo betreut, sondern musikalisch betreut. Das Thema hat meistens auch was mit dem Thema zu tun, was wir um 11:00 Uhr im großen Saal spielen, also Mozart und so, was drum herum ist. Aber die Kinder werden so, wenn sie das zu einer Tradition werden lassen...Die wollen dann irgendwann auch in den großen Saal. Die wollen da mit. Also im Grunde genommen versuchen wir dann, so einen Flow herzustellen, dass die dann auch...Ähm, darum ist diese Mozart-Matinee auch ungefähr 60-80 Minuten mit einer Moderation, d.h., die ist nicht überfordernd

für auch jüngeres Publikum. Und das hat unglaublich gezündet. Diese Möglichkeit mit dem Frühstück vorne, vorher, dass man also wirklich seinen Sonntag entsprechend gemeinsam als Familie hier beginnen kann, ohne dass man einen Babysitter braucht und so. Ich glaube, das ist eine ganz wichtige Klientel einerseits. Und dann gibt es natürlich auch die, die sich vor allen Dingen mit zeitgenössischer Musik auseinandersetzen, und für die auch ein Format anzubieten. Aber es gibt auch wiederum die Leute, die gern einen Zugang zur zeitgenössischen Musik finden möchten, aber nicht wissen, wie. Und darum eben auch dieses „2x Hören“, wo tatsächlich glaube ich eine sehr intensive und spannende Auseinandersetzung mit Schlüsselwerken des 20. Jahrhunderts auch in einem sehr offenen Format dargeboten wird, und wo man auch nicht so diese Schwellenangst hat: „Oh, ich gehe jetzt ins Konzert. Und wie muss ich mich anziehen?“ Das ist vom Format her schon mal was anderes. Es ist jugendlicher, es ist mehr Experiment. Und deshalb auch irgendwie, glaube ich, für dieses Klientel ganz normal, da hinzugehen in ein Konzerthaus. Aber es ist, das merkt man auch manchmal hier an diesem Musentempel, der es ja ist mit der Freitreppe, es ist immer noch irgendwie so ein...Ja, manchmal steht sich dieses Haus selbst im Wege. Und da müssen wir einfach versuchen, und das tun wir ja auch, sehr breite Begegnungsmöglichkeiten mit diesem Haus zu finden. Und eben eine Sache auch, die Espresso-Konzerte, die wir eingeführt haben, um vielleicht schnell mittags mal Musik zu hören. Auch das wurde unglaublich angenommen. Das sind 45 Minuten Kammermusik, immer in verschiedenen Locations im Konzerthaus, mit einem Espresso, den man dazu bekommt. Das ist ein relativ schnelles Format auch, aber ein sehr jugendliches Format. Wir haben sowohl Musiker aus unserem Orchester, junge Musiker, junge Ensembles, Preisträger, die dadurch auch die Möglichkeit bekommen, sich zu präsentieren im Konzerthaus. Andererseits ist es ein unglaublich schnelles, junges Vermittlungsformat. Also ich glaube, das ist wichtig, dass man wirklich das ganze Spektrum eines Hauses, auch eben von der zeitlichen Auffächerung anbieten kann. Weil sonst ist es im Grunde genommen eine tote Masse. Um zu sehen, dass da was drin stattfindet, dass wirklich von morgens bis abends Leben in diesem Hause ist, das ist glaube ich ganz wichtig. Und Teil unserer, ja, denke ich mir, ganz großen Aufgaben, das noch weiter in den nächsten Jahren zu öffnen.

**Gibt es irgendein Programm oder Konzert, das Sie in besonders guter Erinnerung haben, wo Neue Musik mit eingebunden war?**

Ähm...

**Wo Sie sagen: Das war gelungen. Das war erfolgreich beim Publikum.**

Es gab verschiedene sehr gelungene Projekte, die wir gemacht haben. Einerseits arbeiten wir ja auch mit Festivals in Berlin zusammen. Also, mit der MaerzMusik, dem Festival für Zeitgenössische Musik. Da sind viele Konzerte, die, wie ich finde, wunderbar aufgegangen sind. Wir haben jetzt im März bei MaerzMusik Cage 103, also

das letzte große Orchesterwerk, parallel mit dem Film, den Cage dazu gemacht hat, aufgeführt. Das war, fand ich, unglaublich spannend. Das sind über neunzig Minuten Musik, die sich nicht so wahnsinnig schnell verändert, die eine fast gestische Veränderung nur ist, sehr leise Klänge, die liegen. Und dazu gibt es einen Film, der nur mit Grautönen arbeitet. Also der hat keinen narrativen Charakter, der erzählt nichts, sondern gibt einem sozusagen nur ein Stimmungsbild, gar nicht auch...also er ist nicht synchron mit der Musik. Er fängt zur gleichen Zeit an, aber es ist nicht so, dass es irgendwo Takes gibt, dass man irgendwie ab einem gewissen Filmausschnitt gewisse Musikausschnitte haben muss, sondern der läuft für die gesamte Zeit dieser 103 Minuten und ist aber ein unglaublich spannendes Projekt gewesen, wie ich finde. Das sind auch diese ganz wichtigen Synergien in Berlin. Das wir halt sowohl mit dem Musikfest Berlin als auch mit dem MaerzMusik-Festival zusammenarbeiten, auch mit anderen Kooperationspartnern in Berlin, um diese Synergien, die es ja gibt, auch zu nutzen. Also das fand ich ein sehr, sehr spannendes Projekt. Die Krének-Oper z.B., die wir mit Lothar Zagrosek gemacht haben, fand ich unglaublich spannend. Also diese „Semi-Stage-Geschichte“. Wir haben das Orchester auf ein, d.h. der Regisseur hat es gemacht, sozusagen in einen Setzkasten übereinander gesetzt und darin auch die Szene stattfinden lassen. D.h., das Orchester nochmal ganz umgebaut und auch...Das bringt natürlich dann fürs Orchester eine unglaubliche Herausforderung, auch technisch irgendwie, den Dirigenten zu sehen, aufeinander zu hören. Man sitzt übereinander. Das war glaube ich schon sehr speziell, aber es ist auch unglaublich gut aufgegangen. Der Wiegand, der Regisseur, hat viel mit neuen Medien gearbeitet, mit Videoinstallationen. Also, das war schon irgendwie so eine Art Gesamtkunstwerk, was im Konzerthaus dann stattgefunden hat. Also fand ich ein unglaublich spannendes Format auch, diese Herangehensweise. Oder... Ach, ich könnte jetzt viel erzählen. Also es gibt wirklich viel. Gerade, wenn man versucht, wie wir es auch bei den Festivals machen, jetzt für „zeitfenster“, das ist eigentlich ein Festival für Alte Musik. Da haben wir versucht, Alte Musik und Neue Musik mit dem Orchester zusammenzubringen, Messiaen auf der einen Seite und alte gregorianische Choräle auf der anderen Seite, also mit dem Chor zusammenzuarbeiten. Der war räumlich aber getrennt aufgebaut und dass sich das entspricht. Oder wir hatten ein Projekt jetzt im Rahmen von „Happy New Ears“. Das ist für junge, eigentlich für junge Leute, die auch eine Komposition mit entwickeln über einen längeren Zeitraum. Und das fand ich ein unglaublich spannendes Projekt, zu sehen, wie Schüler unvoreingenommen mit Neuer Musik umgehen. Für die ist das noch gar nicht die Schere im Kopf sozusagen, sondern für die ist es Musik und Klang, und sie gehen damit vollkommen frei um und nähern sich dieser Musik deshalb auch viel freier, offener. Das fand ich ein unglaublich tolles Konzert, was die zusammen...Also ne Komposition von Oehring, der aber mit den Musikern zusammengearbeitet hat, mit den Schülern. Und zusammen ist diese Komposition entstanden, mit Konzerthausorchester, mit Schülern, mit einer Jazzband von der Schule. Also ein unglaublich spannendes Projekt, wo eben

das Thema Raummusik mit den Schülern zusammen erarbeitet wurde, und zum ersten Mal das Orchester eben einen sehr starken Part mitgespielt hat in diesem Konzept. Das finde ich spannend, weil dadurch auch eine gewisse Langfristigkeit der Zusammenarbeit gelegt wird, indem man nicht nur die Kinder einlädt, mal zu kommen und dann sind sie wieder weg, sondern dass man tatsächlich mit ihnen zusammenarbeitet. Oder auch die Strukturen unserer Patenschaften, die wir auch langfristig anlegen. Weil, ich glaube, nur dadurch, dass man versucht, auch mit den Kindern und den Jugendlichen den Austausch zu pflegen und zu fragen: „Ja was, was stört euch am Konzerthaus? Warum ist das kein Ort für euch? Und was können wir ändern oder hat das überhaupt keinen Zweck? Ist das für euch sowieso irgendwie nicht aktuell?“ Und man findet immer raus, nein, dass sie das sehr wohl wahrnehmen, nur auf ne sehr eigene Art und eine sehr eigene Sicht auf das Konzerthaus haben. Und ich glaube, es ist am besten, nicht zu phantasieren, was für die am besten ist, sondern sie zu fragen, was sie wollen und was ihre Interessen sind. Dann kommt man glaube ich auch eher zusammen.

**Noch einmal zurück zu der Krenek-Oper oder dem Projekt: Wie reagieren die Orchestermusiker? Sind die offen für solche Dinge oder haben sie immer noch Vorbehalte gegenüber Experimenten und Neuer Musik?**

Eigentlich nicht, nein. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass wir ein relativ junges Orchester haben. Und es hat sich in den letzten Jahren total verjüngt, was mit der Geschichte des Orchesters zusammenhängt, dass, wie ich vorhin erzählt habe, ja 60% ungefähr des Orchesters zu einem gewissen Zeitpunkt neu reinkamen. Das heißt aber auch, dass ein Großteil von Orchestermusikern zu einem gleichen Zeitpunkt wieder verlassen haben. Das ging dann nicht...also war kein Schnitt richtig, sondern es ging in den letzten zehn Jahren eigentlich so kontinuierlich. Aber das hat dazu geführt, dass wir ein sehr junges, international besetztes Orchester haben mit sehr neugierigen Musikern, mit einer Generation von Musikern, die open-minded ist und die unglaublich neugierig noch ist, auch neue Sachen machen, und die eine Lebensperspektive ja auch suchen für die, was weiß ich, nächsten zwanzig, dreißig Jahre, die sie im Orchester spielen. Und ich glaube, deshalb ist es sehr viel einfacher geworden. Und auch die Musiker sind nicht mehr voreingenommen, was das angeht, sondern sind sehr offen und finden so was auch spannend, diese Auseinandersetzung. Also, nicht zu 100%. Das kann man glaube ich nie erreichen. Aber doch zu einem sehr, sehr großen Prozentteil ist das Orchester ein sehr offenes, sehr der zeitgenössischen Musik sehr zugeneigtes Orchester, die dem nicht aus dem Wege gehen, sondern verstanden haben, dass das zu unserer Auseinandersetzung dazugehört, die wir hier führen müssen. Nicht täglich...(lacht). Aber wenn es dann stattfindet, in dem Kontext, in dem sie auch stattzufinden hat, macht das ja auch Sinn. Das merken ja nicht nur die Besucher, das merken ja auch die Musiker, dass dahinter ein Konzept steht. Und dass wir auch versuchen, die Musiker natürlich mitzunehmen und denen

zu erklären, was wir machen und warum wir das machen. Und auch nicht nur die Musiker versuchen, mitzunehmen, sondern auch zu fragen: Was sind eure Interessen? Wie können wir gemeinsam was entwickeln? Da ist schon ein sehr direkter und sehr intensiver Austausch auch, der stattfindet. Das ist auch schön, das ist ja toll.

**Damit sie sich auch eingebunden fühlen.**

Genau, ja.

**Vielleicht eine etwas heikle Frage, da es ja eine immense Flut an Neuer Musik und Komponisten gibt: Was ist für Sie gute Neue Musik? Gerade, wenn Sie Auftragskompositionen vergeben oder Uraufführungen spielen. Was macht für Sie gute Musik aus?**

Gute Neue Musik? Ich möchte das gar nicht mal auf Komponisten sozusagen...Also, was mir besonders gefallen hat: Es gibt einige Komponisten, die sicher Herausragendes im 20. Jahrhundert geleistet haben, die auch sicherlich zum Kanon irgendwann dazugehören. Da bin ich mir ganz sicher. Also von Strawinsky angefangen, wenn man das wollte. Auch Schönberg gehört sicherlich dazu, Berg, die neue Wiener Schule. Das, was daraus entstanden ist. Aber ich werfe schon wieder mit Komponistennamen um mich. Ich glaube, das, was mich immer sehr berührt hat bei neuen Kompositionen oder auch bei Kompositionen überhaupt des 20. und 21. Jahrhunderts, ist, wenn mir was erzählt wird. Wenn ich das Gefühl habe, dass ich in irgendeiner Art und Weise auf das, was mir da ertönt, reagieren kann. Und das nicht nur sachlich und abgeklärt, sondern tatsächlich, wenn es auch ne emotionale Ebene hat. Dann ist es meistens etwas, was mich mitnimmt, wo ich Lust habe, dann zuzuhören. Die Kopfexperimente, das ist vielleicht, stimmt dann auch gar nicht, aber es ist meine Wahrnehmung dann, wo ich sehr merke, dass es sehr konstruiert ist, dass aber eigentlich gar nichts richtig passiert an Entwicklung. Da verliere ich dann auch sehr schnell die Lust am Zuhören. Also ich habe beim Ensemble Moderne das Vergnügen gehabt, drei Jahre zu arbeiten, ein wirklich unglaublich großes Vergnügen. Und das hat mir für viele Neue Musik einfach auch erst die Augen geöffnet, aber auch dadurch, dass ich die Möglichkeit hatte, Vieles in Proben zu hören, viele Stücke zwanzig, dreißig Mal zu hören. Wer darf das? Wer kann das? Das ist ein unglaubliches Privileg, so tief in, eigentlich fast so tief wie die Musiker selber...Weil wenn ich von außen zuhöre, ja nicht so gefangen bin in dem Moment, sondern ich habe immer das Gesamtprojekt oder –stück dann immer noch im Ohr. Das ist ein unglaubliches Privileg gewesen, und ich habe einfach gemerkt, dass z.B. Helmut Lachenmann - also wenn das richtig gespielt wird, ist das eine so unglaublich phantastische, emotionale Musik, die ein solches Spektrum von Klangmöglichkeiten und Ausdrucksmöglichkeiten hat. Das finde ich faszinierend. Das ist ein Name, den ich einfach nur heraushebe, weil das so einen Unterschied gemacht hat vom ersten Hören bis zum...Ja, als ich es dann auf der Konzerttournee gehört habe und das Orchester oder das Ensemble

so unglaublich virtuos mit dieser Musik umgegangen ist. Was das für ein Unterschied ist! Das ist eigentlich nur ein Zeichen dafür, dass auch Zeitgenössische Musik einfach so gut gespielt werden muss wie sie da auch steht, und umgesetzt werden muss. Und dann fängt sie auch oftmals an zu leben. Aber dann eben auch, besonders dann, wenn ich das Gefühl habe, dass sie auch was dahinter steht an Geschichte, an Tradition, an historischer Verknüpfung, wenn das ein Eigenleben beginnt zu entwickeln. Dann bin ich fasziniert davon.

**Noch einmal zur Situation in Berlin, wo es ja sowohl sehr viele freie Ensembles gibt als auch die ganzen Orchester: Wie sehen Sie da ihr Orchester im Bezug auf Neue Musik? Sehen Sie es gut aufgestellt? Wird es in der Stadt wahrgenommen?**

Ich glaube schon, dass es wahrgenommen wird als ein Orchester, was sich der Zeitgenössischen Musik durchaus sehr intensiv zuwendet. Also nicht nur durch unsere eigenen Projekte, durch natürlich die Zusammenarbeit mit den Festivals, die hier sind in Berlin. Aber auch unser eigenes Interesse, tatsächlich auch den Bereich der Zeitgenössischen Musik zu pflegen und auch als einen ganz normalen Repertoireschwerpunkt zu sehen. Das ist, was jetzt die Musik sozusagen des 21. Jahrhunderts...ist noch nicht so einfach. Das jetzt in den Kontext so eines Abo-Konzertes mit hinein-zupflegen. Aber da haben wir auch andere Projekte und auch andere Formate, um das mit einzubringen. So muss man, das hatte ich ja vorher auch schon mal gesagt, muss man gut gucken, welches Publikum hat man da und dass man...Ich glaube, das Publikum ist oftmals nicht so dumm wie man meint, dass es sei. Insofern sollte man es auch nicht verschonen, sondern durchaus, das ein oder andere kann man dem Publikum durchaus glaube ich zumuten und sollte man auch. Nur man muss die Brücke, wie ich vorhin gesagt habe, auch bauen und muss versuchen, auch ihnen die Möglichkeit zu geben, einen Zugang zu finden zu der Musik. Und das ist glaube ich ein ganz, ganz wichtiger Schlüssel. Dann kann man das auch leisten. Insofern denke ich, dass das Konzerthausorchester da schon richtig gut aufgestellt ist in Berlin.

**Und wenn Sie in die Zukunft blicken: Welche Potentiale sehen Sie noch? Oder wie wird es mit Neuer Musik im Orchester weitergehen?**

Natürlich wird es weitergehen. Das ist ja ein ganz wichtiger Bereich, den wir nach wir vor nicht nur im Orchester, aber auch im Orchester pflegen werden. Ich denke, gerade auch durch den Chefdirigenten, durch den Ersten Gastdirigenten Kitajenko, die auch ne entsprechende Tradition haben, die sie hier weiterführen werden, wird das schon von vornherein mitgedacht. Und allein, denke ich mir, durch die Formate, die wir haben, durch die Festivals, die wir pflegen, ist es ganz selbstverständlich, dass wir die Zeitgenössische Musik weiter im Fokus haben unserer Aufmerksamkeit, sowohl im Orchester als auch im Gesamt-Konzerthaus. Ich glaube nur, dass die Art und Weise, wie man Neue Musik ans Publikum bringt, wie man es versucht, in For-

mate hineinzubringen...das habe ich ja gerade gesagt. Man muss glaube ich was dafür tun, dass der Faden nicht abreißt.

**Also nicht mehr einfach so klassisches Sandwichkonzert und – wir machen halt Neue Musik, damit sie im Programm steht?**

Ne, ne. Das war ja früher irgendwie so ein bisschen, der Deutsche Musikrat in allen Ehren, aber dieses „Konzert des Deutschen Musikrats“, wo man dann ein Stück nach 1945, glaube ich, war es lange Zeit, und dann irgendwann 1955 oder so was, spielen musste und hat dann einen Zuschuss bekommen, das war natürlich schön, weil das Orchester dann dafür Geld bekommen hat. Aber letztlich glaube ich, wenn man sich die Programme anschaut, kann man nicht immer glücklich sein, was da passiert ist. Und es haben ja auch viele kleinere Orchester das genutzt, um Zuschuss zu bekommen. Ich glaube, dass das nicht der richtige Weg ist. Das ist gut gemeint, aber letztlich, glaube ich, hat es dann nicht das in Bewegung gesetzt, was man sich beim Deutschen Musikrat davon versprochen hat. Nach wie vor finde ich es wichtig, dass man sich dafür einsetzt und dass man auch eventuell Förderung auch den Komponisten weiterhin zukommen lässt was Aufträge angeht. Andererseits finde ich auch wichtig, dass man nicht vergisst, dass viele Werke aufgeführt werden und dann verschwinden sie einfach. Also dass man auch da viel mehr guckt, zusammen meinetwegen mit Donaueschingen oder auch Darmstadt, zu gucken, Mensch, was ist denn da im Archiv? Welche Stücke haben sich...ähm, wären einfach Wert, nochmal gespielt zu werden. Dass auch so eine Verstetigung von Repertoire stattfinden kann. Wenn es nur einmal gespielt wird, ist es schwer, Repertoire zu werden. Also auch da nochmal mehr in den Back-Katalog, wie man so schön sagt, zu gucken, was es da an guten Sachen gibt, und nicht nur so einen Uraufführungswahn aufkommen zu lassen. Das ist auch wichtig, aber ich denke auch, wenn man die Zeitgenössische Musik in das Repertoire mit aufnehmen will, dann muss es auch so eine Verstetigung von Repertoire geben. Und dann muss man sich vielleicht auch mal absprechen und sagen: Mensch, lass uns doch mal gucken, ob wir da nicht so eine Schiene von einem Komponisten hier in Berlin fahren können. Das fände ich auch interessant. Aber das sind so ein bisschen Blicke in die Zukunft, weil Kommunikation untereinander könnte auch in Berlin noch viel besser sein.

**Ein schönes Schlusswort oder ein schöner Wunsch! Ich bedanke mich ganz herzlich für diese sehr interessanten Auskünfte.**

**Telefoninterview mit Frau Antje Werkmeister, Konzertdirektorin der Staatskapelle Berlin und persönliche Referentin von Daniel Barenboim, am 23. August 2012**

**Silke Vielhaber: Welche Besonderheiten oder auch Einschränkung für den Konzertbereich ergeben sich durch die Tatsache, dass die Staatskapelle hauptsächlich ein Opernorchester ist?**

Frau Werkmeister: Naja, die Staatskapelle ist traditionell immer ein Orchester gewesen, das beide Sparten bedient hat. Und insbesondere seit Herr Barenboim Chef ist, ist es einfach so, dass er das besonders gepflegt hat und ausgeweitet hat, sodass das Orchester wirklich, man kann sagen, im Konzertbereich genauso zu Hause ist wie auf der Opernbühne – oder im Operngraben besser gesagt (lacht). Sie haben ja auch unendlich viele Tourneen gemacht. Herr Barenboim ist jetzt seit zwanzig Jahren Chef dieses Orchesters und er hat sie in alle Herren Länder geführt und große Zyklen mit ihnen gemacht, im klassischen Repertoire, aber auch z.B. in der ganz neuen Musik. Wir haben mal eine Saison lang in jedem Konzert ein Werk von Elliott Carter gespielt...

**Wissen Sie noch, wann das war?**

Ähhh, puh...

**...ungefähr?**

Weiß ich nicht. Das ist ein paar Jahre her. Ungefähr fünf Jahre. Es können auch sechs sein oder vier. Das weiß ich nicht mehr genau. Moment – das war das Jahr, in dem Carter hundert wurde, also 2008.

**Ja genau, 2008.**

Dann war es die Spielzeit 08/09, nehme ich an.

**Wer ist an der Programmmentstehung beteiligt? Ich nehme an, es ist wahrscheinlich v. a. Herr Barenboim?**

Es ist maßgeblich Herr Barenboim selbst. Der macht auch... Wir haben acht Abonnementkonzerte, Doppelabende, pro Saison. Er gestaltet davon vier in der Regel. Und das heißt, wir haben überhaupt nur vier Gastdirigenten, die wir einladen. Und die machen das schon in Absprache auch mit Herrn Barenboim, ihre Programmatik. Und haben damals z.B. alle vier, die in der Spielzeit dirigiert haben – ich erinnere mich an Herrn Gielen, weiß nicht mehr genau, wer sonst noch dabei war – haben sich auch dann daran beteiligt und ein Werk von Carter mit ins Programm aufgenommen. Und haben da mitgemacht.

**Wo, würden Sie sagen, liegen Ihre programmatischen Schwerpunkte?**

Naja, einerseits...Sie meinen im Konzertbereich, oder?

**Genau, ja!**

Einerseits ganz klassisch: Wir haben gemacht einen Beethoven-Zyklus, Brahms-Zyklus, Schubert-Zyklus. Wir haben aber auch gemacht einen Mahler-Gesamtzyklus, jetzt gerade in der letzten Saison einen Bruckner-Zyklus fertiggestellt. Also Herr Barenboim arbeitet gerne in Zyklen, weil er das halt interessant und gewinnbringend findet für die Musiker, und überhaupt für das Verständnis eines Komponisten. Und dann macht er eben gerne, weil er das wichtig findet, eben auch Ausflüge in die ganz neue Musik. Und da ist er eben großer Bewunderer von einerseits Pierre Boulez, andererseits Elliott Carter. Hat auch einige Werke aufgeführt von Harrison Birtwistle und auch anderen. York Höller ist z.B. ein deutscher Komponist, den er auch gespielt hat. Das findet er wahnsinnig wichtig, weil er meint, dass solche Komponisten, oder ihre Werke, nur in den Konzertbereich Eintritt finden können, wenn man die Werke auch spielt, und das Publikum sich dran gewöhnt.

**Er pflegt dann auch wahrscheinlich eine intensive Beziehung zu den Komponisten und hat so seine „Lieblinge“, die er gerne einbaut.**

Er ist mit Pierre Boulez z.B. auch befreundet. Und das ist auch ein intellektueller Austausch, der natürlich da stattfindet. Und der befruchtet sich dann auch gegenseitig im Konzertbereich. Ebenso mit Elliott Carter. Ich meine, der ist jetzt über hundert und sie telefonieren ab und zu. Ja, und Elliott Carter hat jetzt auch ein kleines Klavierkonzert geschrieben für Herrn Barenboim, der im November siebzig wird. Der ist jetzt ja 104, oder wie alt ist er? Und ist immer noch aktiv. Wahrscheinlich ein einmaliges Phänomen! Nein, ein Herr Barenboim findet einfach ...interessiert sich für Neue Musik, findet es wichtig. Wir haben hier...es gibt auch einen jungen deutschen Komponisten noch, der hier zur Eröffnung des Schiller Theaters damals vor zwei Jahren ne Oper geschrieben hat, mit der wir ihn beauftragt haben. Das ist der...ähm...Gott, wie heißt er doch gleich? Jetzt komme ich gerade nicht drauf...Moment!

**Sonst kann ich auch nachschauen.**

Ah, Jens Joneleit. Das ist z.B. einer der Jüngeren. Ich glaube, der ist Ende dreißig oder so. Ja, er ist dem absolut offen gegenüber und hat auch die Musiker dafür gewinnen können und dafür inspiriert, dass sie sich eben auch damit beschäftigen. Denn das ist in der Regel für Musiker ein bisschen anstrengend.

**Genau, das wäre auch meine nächste Frage...**

...nicht in den gewohnten Bahnen fließt. Herr Barenboim sagt aber auch immer, und das bestätigen die Musiker, dass auch, wenn er eine Beethoven-Symphonie dirigiert

oder probt, er da jedes Mal etwas Neues entdecken möchte mit den Musikern. Und da nicht nur ein Programm abspulen möchte, sondern da eben nochmal kreativ ist.

**Das heißt, das eine befruchtet das andere.**

Genau, das sowieso auch, ja.

**Wie sieht es bezüglich des Publikums aus? Wie nimmt das Publikum Neue Musik im Programm auf?**

Naja, das ist halt...Das Publikum, denke ich, unser Abonnementpublikum, hat sich bei uns daran gewöhnt, dass es fester Bestandteil des Programms ist. Und auch wenn sie vielleicht damals, als wir wirklich in jedem Konzert Carter hatten...Da kamen schon ein paar Leute, die gesagt haben, das war uns ein bisschen viel, und wir möchten uns nicht dazu zwingen lassen, diese Musik anzuhören. Aber andererseits hat dann schon auch so ein Prozess stattgefunden, dass sie es jetzt irgendwie einfacher akzeptieren und auch vielleicht besser verstehen, wenn solche Musik im Programm ist. Zumal Herr Barenboim teilweise auch, wenn er wirklich neue Werke aufführt, eine Einführung dazu macht. Dinge auch erklärt, auch anschaulich am Klavier dann dazu erklärt. Und das kommt wahnsinnig gut an. Das lieben die Menschen wirklich.

**Also vor dem Konzert oder ist das ins Konzert integriert?**

Je nachdem, wann das Stück kommt. Zu Anfang kommt es vor dem Konzert, ansonsten...ne, eigentlich integriert ins Programm.

**Ah, schön!**

**Wahrscheinlich sind die meisten Ihrer Konzertbesucher auch in der Oper zu finden, oder? Ist das ein Publikum?**

Nein, das glaube ich nicht. Das könnte wahrscheinlich besser meine Kollegin vom Marketing beantworten. Aber soweit ich mich erinnere, ist das nicht so. Es ist schon so, dass es eine relativ getrennte Publikumsschicht ist und nicht notwendigerweise eine, die auch in die Oper geht. Deswegen pflegen wir auch unser Konzertpublikum ganz ausdrücklich.

**Welche Rolle spielen Auftragskompositionen im Orchester?**

Sagen wir eine regelmäßige. Das schon. Es ist natürlich auch eine Kostenfrage. Aber wir versuchen schon so, einmal pro Spielzeit oder vielleicht alle zwei Spielzeiten ein Auftragswerk zu vergeben.

**Und wenn Sie in die Zukunft blicken: Welche Perspektive hat Neue Musik in der Staatskapelle?**

Also, so lange Herr Barenboim da ist, sicher die, die sie jetzt auch hat. Das wird sich sicher nicht verringern. Das wird ein fester, wichtiger Bestandteil bleiben. Und es

bleibt zu hoffen, wenn mal ein anderer Chef käme, dass das dann so bliebe. Dass es sozusagen sich dann bei der Staatskapelle, bei den Musikern selbst so fest verankert hat, dass sie das weiter so fortführen wollen.

**Und wenn Sie es mit anderen Berliner Orchestern vergleichen – Wir würden Sie sagen, ist die Staatskapelle aufgestellt?**

Ich würde sagen, gut. Ich sehe aber auch bei anderen Orchestern, dass die sich sehr bemühen, Neue Musik in ihre Programme aufzunehmen. Bei uns hat es vielleicht noch einmal einen größeren Stellenwert, weil wir einfach doch eine sehr überschaubare Anzahl von Konzerten haben. Hingegen reine Symphonieorchester, ich weiß nicht, dreißig Programme, oder wie viel auch immer, pro Jahr spielen. Da nimmt das dann einen geringeren Teil ein. Aber es wird durchaus von allen Orchestern in Berlin gepflegt, so weit ich das sehe. Was sehr erfreulich ist. Da hat dann jeder Dirigent wieder seine Vorlieben, wie Sie eben schon sagten. Es gibt vielleicht andere Dirigenten, die zu anderen lebenden Komponisten einen anderen Zugang haben oder Beziehungen haben. Aber das kommt auf jeden Fall doch deutlich und spürbar vor.

**Ja, es ist ja doch auch sehr personenabhängig. Auch gerade, wer jetzt Orchesterdirektor oder ähnliches ist. Er hat natürlich dann auch seine Ideen, die er gerne verwirklichen möchte.**

Genau. Und das ist ja auch schön, wenn es dann ein möglichst breites Spektrum ist, das dem Berliner Publikum zugänglich gemacht wird.

**Wie würden Sie generell das Berliner Publikum beschreiben?**

Das kann ich nicht wirklich beurteilen. Ich würde glauben ja, es ist sehr offen. Allein auch, weil es hier wahnsinnig viele Musikstudenten gibt. Und es halt nun mal doch vielleicht die einzig wirklich große deutsche..äh...deutsche Großstadt ist. Aber ich kann das nicht genau sagen.

**Dann bedanke ich mich herzlich! Es ist ja doch noch ein anderer Aspekt, da die Staatskapelle auch im Opernbetrieb sehr eingespannt ist.**

Ja, diese Doppelfunktion. Nein, das ist schon bewundernswert, wie die das hinkriegen. Wobei wir natürlich auch in der Oper viel neuere Musik spielen – und regelmäßig. Es ist also kein ganz neues Feld für die Musiker.

**Herzlichen Dank!**

### Anteil und Zusammensetzung Neuer Musik im Gesamtprogramm

	<b>RSB</b>				
	<b>2009/2010</b>	<b>2010/2011</b>	<b>2011/2012</b>	<b>2012/2013</b>	<b>gesamt</b>
<b>Anteil der Programme mit Neuer Musik an der Gesamtzahl aller Programme</b>	37,5 % (9:24)	57,9 % (11:19)	46,7 % (7:15)	66,7 % (12:18)	51,3 % (39:76)
<b>Anteil der Werke Neuer Musik an der Gesamtzahl aufgeführter Werke</b>	23,0 % (17:74)	40,0 % (19:48)	26,1 % (12:46)	37,7 % (20:53)	30,8 % (68:221)
<b>Anteil der Werke bis 1945 (bezogen auf Anzahl der Werke Neuer Musik)</b>	17,6 % (3:17)	57,9 % (11:19)	50,0% (6:12)	75,0 % (15:20)	51,5 % (35:68)
<b>Anteil der Werke 1946 - 1975</b>	29,4 % (5:17)	15,8 % (3:19)	8,3% (1:12)	20 % (4:20)	19,1% (13:68)
<b>Anteil der Werke 1976 - 2000</b>	5,9 % (1:17)	10,5 % (2:19)	8,3 % (1:12)	-	5,9 % (4:68)
<b>Anteil der Werke nach 2000</b>	47,1 % (8:17)	15,8 % (3:19)	33,3 % (4:12)	5,0 % (1:20)	23,5 % (16:68)
<b>Anteil der Werke gesamt ab 1976 (bezogen auf Gesamtzahl aufgeführter Werke)</b>	-	-	-	-	9,0 % (20:221)

	<b>DSO</b>				
	<b>2009/2010</b>	<b>2010/2011</b>	<b>2011/2012</b>	<b>2012/2013</b>	<b>gesamt</b>
<b>Anteil der Programme mit Neuer Musik an der Gesamtzahl aller Programme</b>	73,1 % (19:26)	61,2 % (19:31)	67,9 % (19:28)	56,7 % (17:30)	64,3 % (74:115)
<b>Anteil der Werke Neuer Musik an der Gesamtzahl aufgeführter Werke</b>	44,7 % (38:85)	40,0 % (38:95)	35,8 % (29:81)	35,5 % (33:93)	39,0 % (138:354)
<b>Anteil der Werke bis 1945 (bezogen auf Anzahl der Werke Neuer Musik)</b>	42,1 % (16:38)	31,6 % (12:38)	48,3 % (14:29)	33,3 % (11:33)	38,4 % (53:138)
<b>Anteil der Werke 1946 - 1975</b>	21,1 % (8:38)	26,3 % (10:38)	17,2 % (5:29)	30,3 % (10:33)	23,9 % (33:138)
<b>Anteil der Werke 1976 - 2000</b>	13,2 % (5:38)	10,5 % (4:38)	10,3 % (3:29)	3,0 % (1:33)	9,4 % (13:138)
<b>Anteil der Werke nach 2000</b>	23,7 % (9:38)	31,6 % (12:38)	24,1 % (7:29)	33,3 % (11:33)	28,3 % (39:138)
<b>Anteil der Werke gesamt ab 1976 (bezogen auf Gesamtzahl aufgeführter Werke)</b>	-	-	-	-	14,7 % (52:354)

	<b>Konzerthausorchester</b>				
	<b>2009/2010</b>	<b>2010/2011</b>	<b>2011/2012</b>	<b>2012/2013</b>	<b>gesamt</b>
<b>Anteil der Programme mit Neuer Musik an der Gesamtzahl aller Programme</b>	73,3 % (22:30)	63,0 % (17:27)	69,2 % (18:26)	35,7 % (10:28)	60,4 % (67:111)
<b>Anteil der Werke Neuer Musik an der Gesamtzahl aufgeführter Werke</b>	40,0 % (36:89)	32,9 % (23:70)	40,5 % (30:74)	14,6 % (12:82)	32,1 % (101:315)
<b>Anteil der Werke bis 1945 (bezogen auf Anzahl der Werke Neuer Musik)</b>	41,7 % (15:36)	52,2 % (12:23)	40,0 % (12:30)	33,3 % (4:12)	42,6 % (43:101)
<b>Anteil der Werke 1946 - 1975</b>	22,2 % (8:36)	17,4 % (4:23)	30,0 % (9:30)	25,0 % (3:12)	23,8 % (24:101)
<b>Anteil der Werke 1976 - 2000</b>	19,4 % (7:36)	8,7 % (2:23)	10,0 % (3:30)	33,3 % (4:12)	15,8 % (16:101)
<b>Anteil der Werke nach 2000</b>	16,7 % (6:36)	21,7 % (5:23)	20,0 % (6:30)	8,3 % (1:12)	17,8 % (18:101)
<b>Anteil der Werke gesamt ab 1976 (bezogen auf Gesamtzahl aufgeführter Werke)</b>	-	-	-	-	10,8 % (34:315)

	<b>Staatskapelle</b>				
	<b>2009/2010</b>	<b>2010/2011</b>	<b>2011/2012</b>	<b>2012/2013</b>	<b>gesamt</b>
<b>Anteil der Programme mit Neuer Musik an der Gesamtzahl aller Programme</b>	63,6 % (7:11)	80,0 % (8:10)	66,7 % (6:9)	55,5 % (5:9)	66,7 % (26:39)
<b>Anteil der Werke Neuer Musik an der Gesamtzahl aufgeführter Werke</b>	33,3 % (10:30)	41,4 % (12:29)	27,2 % (6:22)	26,7 % (8:30)	32,4 % (36:111)
<b>Anteil der Werke bis 1945 (bezogen auf Anzahl der Werke Neuer Musik)</b>	40,0 % (4:10)	33,3 % (4:12)	66,7 % (4:6)	50,0 % (4:8)	44,4 % (6:16)
<b>Anteil der Werke 1946 - 1975</b>	30,0 % (3:10)	25,0 % (3:12)	-	-	16,7 % (6:36)
<b>Anteil der Werke 1976 - 2000</b>	20,0 % (2:10)	33,3 % (4:12)	33,3 % (2:6)	12,5 % (1:8)	25,0 % (9:36)
<b>Anteil der Werke nach 2000</b>	10,0 % (1:10)	8,3 % (1:12)	-	37,5 % (3:8)	13,9 % (5:36)
<b>Anteil der Werke gesamt ab 1976 (bezogen auf Gesamtzahl aufgeführter Werke)</b>	-	-	-	-	12,6 % (14:111)

	<b>Berliner Philharmoniker</b>				
	<b>2009/2010</b>	<b>2010/2011</b>	<b>2011/2012</b>	<b>2012/2013</b>	<b>gesamt</b>
<b>Anteil der Programme mit Neuer Musik an der Gesamtzahl aller Programme</b>	-	60,6 % (20:33)	48,2 % (14:29)	66,7 % (20:30)	58,7 % (54:92)
<b>Anteil der Werke Neuer Musik an der Gesamtzahl aufgeführter Werke</b>	-	34,5 % (29:84)	27,3 % (21:77)	34,9 % (30:86)	32,3 % (80:247)
<b>Anteil der Werke bis 1945 (bezogen auf Anzahl der Werke Neuer Musik)</b>	-	44,8 % (13:29)	42,9 % (9:21)	53,3 % (16:30)	47,5 % (38:80)
<b>Anteil der Werke 1946 - 1975</b>	-	24,1 % (7:29)	33,3 % (7:21)	20,0 % (6:30)	25,0 % (20:80)
<b>Anteil der Werke 1976 - 2000</b>	-	17,2 % (5:29)	19,0 % (4:21)	13,3 % (4:30)	16,3 % (13:80)
<b>Anteil der Werke nach 2000</b>	-	13,8 % (4:29)	4,8 % (1:21)	13,3 % (4:30)	11,3 % (9:80)
<b>Anteil der Werke gesamt ab 1976 (bezogen auf Gesamtzahl aufgeführter Werke)</b>	-	-	-	-	8,9 % (22:247)

### **Anzahl der Werke Neuer Musik pro Konzert**

**(Gesamtergebnis von 2009 – 2013)**

<b>Werke pro Konzert</b>	<b>RSB</b>	<b>DSO</b>	<b>Konzerthaus- orchester</b>	<b>Staatskapelle</b>	<b>Philharmoniker</b>
<b>1</b>	-	1	1	-	3
<b>2</b>	7	8	13	6	16
<b>3</b>	16	38	36	18	21
<b>4</b>	13	24	16	1	12
<b>5</b>	2	3	1	1	2
<b>6</b>	-	-	-	-	-
<b>7</b>	1	-	-	-	-

## Gesamtzahl aufgeführter Werke Neuer Musik und Anteil der einzelnen Komponisten

Komponist	RSB		DSO		Konzerthausorchester		Staatskapelle Berlin		Philharmoniker		Gesamtergebnis	
	2009-2013	Anteil in %	2009-2013	Anteil in %	2009-2013	Anteil in %	2009-2013	Anteil in %	2009-2013	Anteil in %	2009-2013	Anteil in %
Aa, Michael van der (*1970)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Abrahamsen, Hans (*1952)	-	-	-	-	2	2,02	-	-	-	-	2	0,48
Adámek, Ondrej (*1979)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Adams, John (*1947)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Andre, Mark (*1964)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Antheil, George (*1900)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Bacewicz, Grazyna (*1909)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Barber, Samuel (*1910)	1	1,47	4	3,01	-	-	-	-	1	1,27	6	1,45
Bartók, Béla (*1881)	6	8,82	7	5,26	3	3,03	3	8,33	2	2,53	21	5,06
Benjamin, George (*1960)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Bernstein, Leonard (*1918)	1	1,47	2	1,5	-	-	-	-	1	1,27	5	1,20

Berg, Alban (*1885)	2	2,94	7	5,26	3	3,03	4	11,11	5	6,33	21	5,06
Berio, Luciano (*1925)	1	1,47	-	-	1	1,01	1	2,78	9	11,39	12	2,89
Bianchi, Oscar (*1975)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Birtwistle, Harrison (*1934)	-	-	1	0,75	-	-	1	2,78	-	-	2	0,48
Blacher, Boris (*1903)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Borisova-Ollas, Victoria (*1969)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,48
Boulez, Pierre (*1925)	-	-	1	0,75	1	1,01	4	11,11	2	2,53	8	1,93
Bräutigam, Volker (*1939)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Britten, Benjamin (*1913)	1	1,47	2	1,50	5	5,05	-	-	2	2,53	10	2,41
Cage, John (*1912)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Caine, Uri (*1956)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Camarero, César (*1962)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Carter, Elliot (*1908)	-	-	-	-	-	-	3	8,33	-	-	3	0,72
Copland, Aaron (*1900)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Chin, Unsuk (*1961)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24

Dallapiccola, Luigi (*1904)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Dall'Ongaro, Michele (*1957)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Dean, Brett (*1961)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Denissow, Edison (*1929)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Dessau, Paul (*1894)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Dorman, Avner (*1975)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Dun, Tan (*1957)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Dutilleux, Henri (*1916)	2	2,94	1	0,75	1	1,01	-	-	3	3,80	7	1,69
Dzenitis, Andris (*1978)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Egk, Werner (*1901)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Einem, Gottfried von (*1918)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Eisler, Hanns (*1898)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
El Khoury, Bechara (*1957)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Eötvös, Peter (*1944)	1	1,47	3	2,26	-	-	-	-	1	1,27	5	1,20
Feldmann, Morton (*1926)	-	-	1	0,75	1	1,01	-	-	-	-	2	0,48

Fujikura, Dai (*1977)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Gander, Bernhard (*1969)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Gershwin, George (*1889)	3	4,41	1	0,75	2	2,02	-	-	2	2,53	8	1,93
Ginastera, Alberto (*1916)	1	1,47	1	0,75	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Goldmann, Friedrich (*1941)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Grosskopf, Erhard (*1934)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Gubaidulina, Sofia (*1931)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	1	1,27	2	0,48
Hartmann, Karl Amadeus (*1905)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	1	1,27	2	0,48
Harvey, Jonathan (*1939)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	1	1,27	2	0,48
Henze, Hans Werner (*1926)	2	2,94	-	-	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Hidalgo, Manuel (*1956)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Hillborg, Anders (*1954)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Hindemith, Paul (*1895)	3	4,41	3	2,26	-	-	-	-	2	2,53	8	1,93
Hindson, Matthew (*1968)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Holliger, Heinz (*1939)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24

Honegger, Arthur (*1892)	-	-	1	0,75	1	1,01	-	-	-	-	2	0,48
Hosokawa, Toshio (*1955)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	1	1,27	2	0,48
Ibert, Jacques (*1890)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Illés, Márton (*1975)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Ishii, Maki (*1936)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Ives, Charles (*1874)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	1	1,27	2	0,48
Jarrell, Michael (*1958)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Jolivet, André (*1905)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Joneleit, Jens (*1968)	-	-	-	-	-	-	1	2,78	-	-	1	0,24
Jost, Christian (*1963)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Kabalewsky, Dmitri (*1904)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Kilar, Wojciech (*1932)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Koch, Hans W. (*1962)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Kochan, Günter (*1930)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Kodály, Zoltán (*1882)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24

Korngold, Erich (*1897)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Kurtág, György (*1926)	-	-	-	-	-	-	1	2,78	-	-	1	0,24
Lachenmann, Helmut (*1935)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Ligeti, György (*1923)	-	-	3	2,26	1	1,01	1	2,78	1	1,27	6	1,45
Lindberg, Magnus (*1958)	-	-	1	0,75	2	2,02	-	-	-	-	3	0,72
Lutoslawski, Witold (*1913)	2	2,94	3	2,26	3	3,03	-	-	5	6,33	13	3,13
Manca, Tiziano (*1970)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Martin, Frank (*1890)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Martinu, Bohuslav (*1890)	-	-	2	1,50	2	2,02	-	-	2	2,53	6	1,45
Mashayekhi, Nader (*1958)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Mayuzumi, Toshiro (*1929)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
McGuire, John (*1942)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Messiaen, Olivier (*1908)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	3	3,80	5	1,20
Milhaud, Darius (*1892)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Mochizuki, Misato (*1969)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24

Mossolow, Alexander (*1900)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Murail, Tristan (*1947)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Neuwirth, Olga (*1968)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Nielsen, Carl (*1865)	-	-	-	-	-	-	-	-	2	2,53	2	0,48
Nono, Luigi (*1924)	-	-	1	0,75	-	-	2	5,56	-	-	3	0,72
Obuchow, Nikolai (*1892)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Osborne, Nigel (*1948)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Pärt, Arvo (*1935)	3	4,41	-	-	1	1,01	-	-	-	-	4	0,96
Pagh-Paan, Younghi (*1945)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Panufnik, Andrzej (*1914)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Penderecki, Krzysztof (*1933)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Phibbs, Joseph (*1974)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Pintscher, Matthias (*1971)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Poulenc, Francis (*1899)	1	1,47	-	-	1	1,01	-	-	1	1,27	3	0,72
Prokofjew, Sergeij (*1891)	3	4,41	7	5,26	1	1,01	-	-	3	3,80	14	3,37

Rands, Bernard (*1934)	-	-	-	-	-	-	1	2,78	-	-	1	0,24
Reimann, Aribert (*1936)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Riehm, Rolf (*1937)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Rihm, Wolfgang (*1952)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	1	1,27	3	0,72
Rijnvos, Richard (*1964)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Roussel, Albert (*1869)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	1	1,27	2	0,48
Ruzicka, Peter (*1948)	-	-	2	1,50	1	1,01	-	-	-	-	3	0,72
Salonen, Esa-Pekka (*1958)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Sánchez-Verdú, José-Maria (*1968)	2	2,94	-	-	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Saunders, Rebecca (*1967)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Say, Fazil (*1970)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Schiphorst, Iris ter (*1956)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Schleiermacher, Steffen (*1960)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Schnittke, Alfred (*1934)	-	-	-	-	1	1,01	1	2,78	-	-	2	0,48
Schönberg, Arnold (1874)	2	2,94	-	-	2	2,02	2	5,56	1	1,27	7	1,69

Schostakowitsch, Dmitri (*1906)	6	8,82	7	5,26	10	10,10	4	11,11	5	6,33	32	7,71
Schtschedrin, Rodion (*1932)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Schulhoff, Erwin (*1894)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Smit, Leo (*1900)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Spahlinger, Mathias (*1944)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Staud, Johannes Maria (*1974)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Steen-Andersen, Simon (*1976)	1	1,47	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Strawinsky, Igor (*1882)	4	5,88	9	6,77	10	10,10	2	5,56	8	10,13	33	7,95
Szymanowski, Karol (*1882)	1	1,47	1	0,75	-	-	1	2,78	-	-	3	0,72
Takemitsu, Toru (*1930)	-	-	1	0,75	1	1,01	-	-	1	1,27	3	0,72
Tiensuu, Jukka (*1948)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Tippett, Michael (*1905)	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1,27	1	0,24
Tomasi, Henri (*1901)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Tüür, Erkki-Sven (*1959)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Turnage, Mark Anthony (*1960)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24

Ullman, Viktor (*1898)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Varèse, Edgar (*1883)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Veress, Sandor (*1907)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Vermeulen, Matthijs (*1888)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Vivier, Claude (*1948)	-	-	2	1,50	-	-	-	-	-	-	2	0,48
Wallin, Rolf (*1957)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Walton, William (*1902)	1	1,47	1	0,75	2	2,02	-	-	1	1,27	5	1,20
Webern, Anton (*1883)	1	1,47	-	-	1	1,01	2	5,56	-	-	4	0,96
Weill, Kurt (*1900)	1	1,47	-	-	1	1,01	-	-	-	-	2	0,48
Weinberg Mieczyslaw (*1919)	-	-	1	0,75	1	1,01	-	-	-	-	2	0,48
Widmann, Jörg (*1973)	-	-	3	2,26	-	-	-	-	2	2,53	5	1,20
Wigglesworth, Ryan (*1979)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Wozny, Joanna (*1973)	-	-	1	0,75	-	-	-	-	-	-	1	0,24
Xenakis, Iannis (*1922)	-	-	2	1,50	1	1,01	-	-	-	-	3	0,72
Zemlinsky, Alexander *(1871)	1	1,47	-	-	-	-	1	2,78	-	-	2	0,48

Zender, Hans (*1936)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Zimmermann, Bernd Alois (*1905)	-	-	1	0,75	1	1,01	1	2,78	-	-	3	0,72
Zimmermann, Heinz Werner (*1930)	-	-	-	-	1	1,01	-	-	-	-	1	0,24
Gesamtzahl aller Werke Neuer Musik	68		133		99		36		79		415	
Werke lebender Komponisten	22		44		30		11		15		122	
Verhältnis Werke lebender Komponisten zu Anzahl lebender Komponisten	22:17 (1,29)		44:35 (1,26)		30:28 (1,18)		11:6 (1,83)		15:11 (1,36)		122:80 (1,53)	
Verhältnis Werke toter Komponisten zu Anzahl toter Komponisten											293:69 (4,25)	

# Literaturverzeichnis

## Primärquellen:

**Berliner Philharmoniker:** Saisonprogramme 2010/2011-2012/2013, online: [www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/kalender/archiv/](http://www.berliner-philharmoniker.de/konzerte/kalender/archiv/) [Stand: 25.07.2012].

**Deutsches Symphonie-Orchester Berlin:** Saisonprogramme 2009/2010-2012/2013.

**Deutsches Symphonie-Orchester Berlin:** Interview mit Alexander Steinbeis, Orchesterdirektor, 05. Juli 2012, Berlin.

**Konzerthausorchester Berlin:** Saisonprogramme 2009/2010-2012/2013.

**Konzerthausorchester Berlin:** Interview mit Ulf Werner, Programm- und Orchesterdirektor, 10. August 2012, Berlin.

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin:** Saisonprogramme 2009/2010 – 2012/2013.

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin:** Interview mit Steffen Georgi, Dramaturg, 02. August 2012, Berlin.

**Staatskapelle Berlin:** Saisonprogramme 2009/2010 – 2012/2013.

**Staatskapelle Berlin:** Telefoninterview mit Antje Werkmeister, Konzertdirektorin und persönliche Referentin des GMD Daniel Barenboim, 23. August 2012.

## Sekundärquellen:

**Adorno, Theodor W.** (1975): „Philosophie der neuen Musik“. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Philosophie der neuen Musik*. Gesammelte Schriften, Band 12, Frankfurt a. M.

**Ausländer, Peter** (2006): „Psst! – Das ist auch Musik. – Über musikpädagogische Arbeitsfelder und die Aussicht, dass da etwas gedeihe“. In: Hiekel, Jörn Peter (Hrsg.): *Musik inszeniert – Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*. Mainz, S. 147-177.

**Ballstaedt, Andreas** (2003): *Wege zur Neuen Musik – Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. Mainz.

**Barthelmes, Barbara** (1994): „Neue Musik im Berlin der achtziger Jahre – Das letzte Jahrzehnt einer Insel-Stadt“. In: Thrun, Martin (Hrsg.): *Neue Musik seit den achtziger Jahren – Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*. Band 2 – Essays, Regensburg, S. 119-129.

**Bienert, Michael/Buchholz, Elke Linda** (2005): *Die Zwanziger Jahre in Berlin – Ein Wegweiser durch die Stadt*. Berlin.

**Blumröder**, Christoph von (1995): „Neue Musik“. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, S. 299-311.

**Danuser**, Hermann (1997): „Neue Musik“. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 7, 2. Aufl., Kassel/Basel, S. 75-122.

**Danuser**, Hermann (2011): „Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche? Ein Blick zurück auf die letzte Moderne“. In: Meyer, Andreas (Hrsg.): *Was bleibt? – 100 Jahre Neue Musik*. Mainz, S. 203-216.

**Fein**, Markus (2011): „Musikkurator und RegieKonzert“. In: Tröndle, Martin (Hrsg.): *Das Konzert – Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. 2. Auflage, Bielefeld, S. 239-246.

**Flender**, Reinhard (Hrsg.) (2007): *Freie Ensembles für Neue Musik in Deutschland – Eine Studie des Instituts für kulturelle Innovationsforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg*. Mainz.

**Floros**, Constantin (2006): *Neue Ohren für neue Musik – Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Mainz.

**Frei**, Marco (2008): „Dialoge suchen und Brücken schlagen – Dieter Rexroth spricht über Programmierung für Orchester“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (12), Dez., S. 13-14.

**Gembris**, Heiner (2011): „Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung – Empirische Daten zur Musikausbildung, dem Musikerberuf und den Konzertbesuchern“. In: Tröndle, Martin (Hrsg.): *Das Konzert – Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. 2. Auflage, Bielefeld, S. 61-82.

**Gläser**, Jochen/Laudel, Grit (2009): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. 3. Auflage, Wiesbaden.

**Hartmann**, Karl Amadeus (1995): „Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?“ – Essay um 1957. In: Ulm, Renate (Hrsg.): *»Eine Sprache der Gegenwart« - musica viva 1945-1995*. Mainz, S. 167-272.

**Heß**, Frauke M. (1994): *Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre – Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandsaufnahme*. Essen.

**Jourdain**, Robert (2001): *Das wohltemperierte Gehirn – Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*. 2. Auflage, Heidelberg/Berlin.

**Kalbhenn**, Dorothee (2011): *Konzertprogramme – Das Kernprodukt als Chance und Herausforderung für Konzerthäuser*. Frankfurt a. M.

**Mehner**, Klaus (1989): „Berlin und das Neue in der Musik“. In: Mehner, Klaus/Lucchini, Joachim (Hrsg.): *Musikkultur der zwanziger Jahre – Studien zur Berliner Musikgeschichte*. Berlin.

**Mertens**, Gerald (2008): „Am Anfang war die Musik – Die Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks für die deutsche Orchester- und Musikkultur“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (11), Nov., S. 26-29.

**Michels**, Ulrich (2008): *dtv-Atlas Musik – Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*. Band 2, 15. Auflage, München.

**Otten**, Jürgen (2007): „Das Orchester des 21. Jahrhunderts – Die ersten Jahre mit Sir Simon Rattle“. In: Stiftung Berliner Philharmoniker (Hrsg.): *Variationen mit Orchester – 125 Jahre Berliner Philharmoniker*. Band 1 Orchestergeschichte, Leipzig, S. 366-389.

**Petrik**, Ursula (2008): *Die Leiden der Neuen Musik – Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900*. Wien.

**Quander**, Georg (Hrsg.) (1995): *Klangbilder – Portrait der Staatskapelle Berlin*. Frankfurt a. M./Berlin.

**Ross**, Alex (2009): *The Rest is Noise – Das 20. Jahrhundert hören*. München/Zürich.

**Ruzicka**, Peter (1997): „Die Orchester und die Neue Musik – Zur aktuellen Situation am Ende des 20. Jahrhunderts“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 45 (12), Dez., S. 22-25.

**Scherz-Schade**, Sven (2008a): „Glück? Programmplanung bei Orchestern“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (12), Dez., S. 10-12.

**Scherz-Schade**, Sven (2008b): „Mit oder ohne – Spielplangestaltung an Häusern mit und ohne eigenen Etat“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (12), Dez., S. 15-18.

**Scherz-Schade**, Sven (2008c): „Wissend hört man besser – Musikvermittlung als zentraler Aspekt der Programmgestaltung. Im Gespräch mit Markus Fein, dem Künstlerischen Leiter der Sommerlichen Musiktage Hitzacker“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (12), Dez., S. 28-29.

**Stähr**, Susanne (2007): „»Der Magnet der ganzen musikalischen Welt« - Die Ära Nikisch 1895-1922“. In: Stiftung Berliner Philharmoniker (Hrsg.): *Variationen mit Orchester – 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, Band 1 Orchestergeschichte, Leipzig, S. 98-125.

**Tarnow**, Volker (2007): „Die Wiederkehr des ewig Ungleichen – Das philharmonische Repertoire im Laufe der Jahrzehnte“. In: Stiftung Berliner Philharmoniker (Hrsg.): *Variationen mit Orchester – 125 Jahre Berliner Philharmoniker*, Band 1 Orchestergeschichte, Leipzig, S. 318-325.

**Tewinkel**, Christiane (2007): „Auf dem Vormarsch – Christiane Tewinkel im Gespräch mit Andreas Richter, Orchesterdirektor des Deutschen Symphonieorchesters in Berlin“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 55 (1), Jan., S. 20-24.

**Theede**, Michael (2007): *Management und Marketing von Konzerthäusern – Die Bedeutung des innovativen Faktors*. Frankfurt a. M.

**Thrun**, Martin (1994): „Portrait, Gespräch, Projekt und Motto – Initiativen für Neue Musik auf dem Weg in die neunziger Jahre“. In: Thrun, Martin (Hrsg.): *Neue Musik seit den achtziger Jahren – Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben*. Band 2 – Essays, Regensburg, S. 69-80.

**Thrun**, Martin (1995): *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*. Bonn.

**Traber**, Habakuk (1999a): „Eine verzweigte Szene – Neue Musik im heutigen Berlin“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 160 (6), Nov./Dez., S. 10-15.

**Traber**, Habakuk (1999b): „Der Elan einer Epoche“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrgang 160 (6), Nov./Dez., S. 38-42.

**Tröndle**, Martin (2003): „Das Konzertwesen – Eine Geschichte der Aufmerksamkeit“. In: Schneidewind, Petra/Tröndle, Martin (Hrsg.): *Selbstmanagement im Musikbetrieb – Handbuch für Musikschaffende*. Bielefeld, S. 16-33.

**Tröndle**, Martin (Hrsg.) (2011): *Das Konzert – Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. 2. Auflage, Bielefeld.

**Ulm**, Renate (Hrsg.): »Eine Sprache der Gegenwart« - *musica viva 1945-1995*. Mainz.

**Vogt**, Annemarie (2008): „Vom Potpourri zur Dramaturgie – Über die Entwicklung der Konzertprogramme“. In: *Das Orchester*, Jahrgang 56 (12), Dez., S. 30-31.

**Warnke**, Krista (2000): „Lohnt sich die Auseinandersetzung mit neuer Musik? – Eine Skizze“. In: Heister, Hanns-Werner/Hochstein, Wolfgang (Hrsg.): *Kultur Bildung Politik – Festschrift für Hermann Rauhe zum 70. Geburtstag*. Hamburg, S. 711-719.

**Weißbach**, Rüdiger (1986): *Rundfunk und neue Musik – Eine Analyse der Förderung zeitgenössischer Musik durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk*. 2. Auflage, Dortmund.

**Wildhage**, Janine (2008): *Neue Musik auf dem Weg zum Publikum? – Potentiale und Grenzen der Publikumsentwicklung von Ensembles Neuer Musik in Berlin*. Saarbrücken.

**Zehme**, Henriette (2005): *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum – Eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik*. Regensburg.

## **Internetquellen:**

**Barthelmes, Barbara** (2008): „Was ist eigentlich Neue Musik?“. In: Magazin der Kulturstiftung des Bundes, Nr. 11, Frühjahr 2008. [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/media\\_archive/1212055774314.pdf](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/media_archive/1212055774314.pdf). [Stand: 08.08.2012].

### **Berliner Philharmoniker.**

<http://www.berliner-philharmoniker.de/> [Stand: 27.07.2012].

**Deutsche Orchestervereinigung.** Alphabetische Auflistung der deutschen Kulturorchester mit Einstufung und Planstellen.

[http://sub1.dov.org/tl\\_files/pdf/Infos%20&%20Publikationen/Einstufung%202012.pdf](http://sub1.dov.org/tl_files/pdf/Infos%20&%20Publikationen/Einstufung%202012.pdf) [Stand: 25.07.2012].

**Deutsche Orchestervereinigung.** Orchesterlandschaft.

<http://www.dov.org/Orchesterlandschaft.html> [Stand: 25.07.2012].

### **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.**

[http://www.dso-berlin.de/content/index\\_ger.html](http://www.dso-berlin.de/content/index_ger.html) [Stand: 26.07.2012].

**Elbphilharmonie Hamburg.** „Vertrauen wir dem Konzert!“.

<http://www.elbphilharmonie-erleben.de/de/aktuell-publikum/> [Stand: 30.07.2012].

### **Ensemble unitedberlin.**

<http://www.unitedberlin.de/page10/page10.html> [Stand: 10.08.2012].

### **Initiative Neue Musik Berlin e.V.**

<http://www.inm-berlin.de> [Stand: 10.08.2012].

### **Kammerensemble Neue Musik Berlin.**

<http://www.kammerensemble.de/knm.php> [Stand: 10.08.2012].

### **Konzerthausorchester Berlin.**

<http://www.konzerthaus.de/konzerthausorchester-berlin> [Stand: 27.07.2012].

**MaerzMusik.** Festival für aktuelle Musik.

[http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/ueber\\_festival\\_mm/allgemein\\_mm/allgemein\\_mm\\_1.php](http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/ueber_festival_mm/allgemein_mm/allgemein_mm_1.php) [Stand: 11.08.2012].

### **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin.**

[http://www.rsb-online.de/content/index\\_ger.html](http://www.rsb-online.de/content/index_ger.html) [Stand: 25.07.2012].

**Senatskanzlei Kulturelle Angelegenheiten.** Musikförderung.

<http://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/musik/index.de.html> [Stand: 10.08.2012].

### **Staatskapelle Berlin.**

[http://www.staatsoper-berlin.de/de\\_DE/orchestra\\_concerts](http://www.staatsoper-berlin.de/de_DE/orchestra_concerts) [Stand: 27.07.2012].

**Ultraschall.** Festival für Neue Musik.

<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/ultraschall/1622691/> [Stand: 11.08.2012].

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Abschlussarbeit im Präsenz-Studiengang „Master Kultur- und Medienmanagement“ des Instituts KMM an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg mit dem Titel „Neue Musik im Orchester – Ihr Stellenwert und die Programmkonzepte am Beispiel Berlin“ selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen oder Hilfsmittel angefertigt wurde.

Alle Ausführungen, die wörtlich oder sinngemäß übernommen wurden, sind als solche gekennzeichnet.

Diese Abschlussarbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift