

Jonas
Becker

Konzertdramaturgie und Marketing

Zur Analyse der Programmgestaltung
von Symphonieorchestern

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 77

Franz Steiner Verlag

Jonas Becker
Konzertdramaturgie und Marketing

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,

Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler

und Wolfram Steinbeck

Band 77

Jonas Becker

Konzertdramaturgie und Marketing

Zur Analyse der Programmgestaltung von
Symphonieorchestern



Franz Steiner Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2015

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-11179-9 (Print)

ISBN 978-3-515-11180-5 (E-Book)

INHALT

VORWORT	7
1. EINLEITUNG.....	9
1.1 Beispiel eines Konzertprogramms	9
1.2 Problemstellung, Gegenstand, Aufbau und Ziele	9
1.3 Forschungsstand und Methodik	12
1.4 Orchesterinstitutionen	14
1.4.1 Allgemeiner Überblick.....	14
1.4.2 Kennzahlen.....	19
1.4.3 Auswahl der Orchester und Orchesterportraits	20
1.4.3.1 Duisburger Philharmoniker	22
1.4.3.2 Essener Philharmoniker	28
1.4.3.3 Bochumer Symphoniker	33
2. KONZERTDRAMATURGIE, PROGRAMMGESTALTUNG UND ORCHESTERMARKETING	39
2.1 Konzertdramaturgie: Etymologie und terminologischer Prozess; Programmgestaltung	39
2.1.1 Dramaturgie in der Literaturwissenschaft	40
2.1.2 Dramaturgie in der Theaterwissenschaft und im Musiktheaterkontext.....	42
2.1.3 Berufsfeld Dramaturg	44
2.1.4 Musikdramaturgie – Konzertdramaturgie	46
2.1.5 Terminologische Verwendung des Begriffs Konzertdramaturgie.....	47
2.1.6 Bisherige Ergebnisse – Ausblick	49
2.1.7 Programmgestaltung als Oberbegriff konzertdramaturgischen Handelns	50
2.1.8 Programmgestaltung: Konzertsreihe	56
2.1.9 Programmgestaltung: Synchroniekonzert	57
2.1.10 Erfolgreiche Programmgestaltung und Konzertdramaturgie ..	59
2.2 Orchestermarketing und Programmgestaltung.....	63
2.2.1 Definitionen und Terminologie.....	63
2.2.2 Spezifik des Marketing-Managementprozesses	67
2.2.3 Organisationszweck und -Identität.....	68
2.2.4 Analyse.....	70
2.2.5 Marketingziele.....	71
2.2.6 Marketingstrategie.....	74

2.2. 7 Marketing-Mix	77
2.2.7.1 Produkt- und Leistungs politik	77
2.2.7.2 Preispolitik	82
2.2.7.3 Distributionspolitik	86
2.2.7.4 Kommunikationspolitik	88
2.2. 8 Marketingcontrolling	92
3. BEFUND UND DRAMATURGISCHE ANALYSE, DOKUMENTATION DER MARKETINGAKTIVITÄTEN	95
3.1 Duisburger Philharmoniker	95
3.2 Essener Philharmoniker	123
3.3 Bochumer Symphoniker	151
4. AUSWERTUNG UND VERGLEICHENDE INTERPRETATION UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER INTERVIEWS	176
4.1 Programmgestaltung: Konzertreihen	176
4.2 Kennzahlen: Konzertdramaturgie, Komponisten und Konzertzahlen	183
4.3 Marketingaktivitäten, Marketingverständnis und Markenpolitik	189
4.4 Verständnis von Konzertdramaturgie	194
4.5 Erfolgsindikatoren und Presserezensionen	197
4.6 Innovationen in der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie	199
ANHANG	203
A Interview-Transkriptionen	203
AI Transkription - Alfred Wendel (Duisburger Philharmoniker)	203
AII Transkription - Johannes Bultmann (Essener Philharmonie)	217
AIII Transkription - GMD Steven Sloane (Bochumer Symphoniker)	231
B Tabellen	236
C Literaturverzeichnis	249
D Register	256

VORWORT

Die hier vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 2 Musikwissenschaft der Folkwang Universität der Künste im Juli 2014 als Dissertation angenommen.

Zuerst gilt mein ganz besonderer Dank meinem Doktorvater Prof. Dr. Matthias Brzoska, der mich und meine Arbeit durchgehend exzellent betreut hat, mich in den verschiedenen Phasen der Arbeit fachlich und persönlich unterstützt hat und mein Vorhaben mit besonderem Engagement bis hin zur Veröffentlichung begleitete.

Für die Übernahme des Zweitgutachtens bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Martin Lücke, der mich darüber hinaus in zahlreichen Seminaren und Gesprächen beriet.

Prof. Dr. Albrecht Riethmüller danke ich sehr für die Aufnahme in die vorliegende Publikationsreihe. Dem Verlag – namentlich Herrn Dr. Thomas Schaber, Frau Sarah Schäfer und Frau Katharina Stüdemann – möchte ich ebenfalls meinen ausdrücklichen Dank aussprechen.

Im Kontext der Folkwang Universität der Künste sei Prof. Dr. Udo Sirker für die zahlreichen fachlichen Hinweise und Prof. Dr. Andreas Jacob für seine hilfreiche Unterstützung und Beratung gedankt.

In der auch in der Arbeit eingehaltenen Reihenfolge danke ich abschließend

- den Duisburger Philharmonikern, v.a. ihrem Intendanten Dr. Alfred Wendel, der u.a. netterweise für das Interview zur Verfügung stand, und Sabine Smolnik,
- den Essener Philharmonikern, insbesondere Thomas Oberholz,
- der Essener Philharmonie, besonders Dr. Johannes Bultmann für das Interview, und Verena Forster und Christoph Dittmann,
- den Bochumer Symphonikern, insbesondere dem Interviewpartner GMD Steven Sloane und Marina Grochowski und Christiane Peters.

1. EINLEITUNG

1.1 BEISPIEL EINES KONZERTPROGRAMMS

Hector Berlioz – *Le Roi Lear, op. 4*

Eric Knight – *Elvis Lives!*

William Walton – *Funeral March aus Hamlet*

Antonín Dvořák – *Othello, op. 93*

Aleksandr M. Skrjabin *Le Poème de l'Extase, op. 54*

Dieses Konzertprogramm¹ im Kontext des Projekts „Am Rande des Wahnsinns“ findet als zehntes Symphoniekonzert (31.05.2007, Steven Sloane) der Bochumer Symphoniker statt – und wirft ein vielschichtiges Spektrum an Fragen auf: Warum sind diese (fünf) Werke ausgewählt worden, wie stehen sie (inhaltlich) zueinander, wie lassen sie sich verknüpfen? Warum trägt das Projekt einen Titel, wie stehen die Werke zu diesem Titel, welche Rolle spielt der Titel (in der gesamten Programmgestaltung)? Wie sind die fünf Werke im Jahresprogramm und im gesamten Repertoire des Orchesters positioniert? Handelt es sich hier um ein „gelungenes“ Programm, das vom (Fach-)Publikum honoriert wird?

Anhand dieses singulären Beispiels lässt sich die Komplexität des ästhetisch-inhaltlichen und organisatorisch-strukturellen Hintergrunds der Programmgestaltung und deren Kommunikation bereits erahnen – gesteigert wird dies bei einer umfassenden Betrachtung verschiedener Konzerte in verschiedenen Reihen und Projekten.

1.2 PROBLEMSTELLUNG, GEGENSTAND, AUFBAU UND ZIELE

Wie bereits angedeutet, stellt sich grundsätzlich die Frage, wie sich die Programmgestaltung eines Symphonieorchesters konstituiert, wie jegliche Segmente der Programmgestaltung (dramaturgisch) verknüpft sein können, und wie Marketing als strukturierend-organisatorisches Element mit diesen Phänomenen verbunden sein kann. Diese Verknüpfung unterliegt – sofern Programmgestaltung nicht eine willkürliche Addition von Konzertquantitäten darstellt – einer musikästhetischen oder/und markt- und publikumsorientierten Intention und bedarf einer greifbaren Definition in institutionalisierter Form: Der Begriff der Konzertdrama-

1 Dieses Konzert wird im Rahmen dieser Arbeit im Kapitel 3.3 analysiert.

turgie ist bisher nicht eindeutig für diese Verknüpfung definiert und unterliegt terminologischer Unklarheit.² Auch dessen Implementierung in den Prozess der Programmgestaltung und dessen generelles Verhältnis zu einem auch im Kontext von Marketing interpretierbaren programmgestalterischen Handeln sind nicht eindeutig – die Relevanz von Marketing im Non-Profit-Sektor und speziell innerhalb von Orchesterinstitutionen ist unbestritten.³ Des Weiteren ist unsicher, wie sich konzertdramaturgische Entscheidungsprozesse in der Praxis identifizieren, lokalisieren und quantifizieren lassen – einerseits in Bezug einer ex-ante-Perspektive hinsichtlich bereits abgeschlossener Programmgestaltung, andererseits ex post aus der Sicht der an dem Prozess der Programmgestaltung partizipierenden Akteure. Darüber hinaus ist eine (Erfolgs-)Kontrolle über Programmgestaltung ebenfalls nicht theoretisch und praktisch fundiert. Diesem Komplex an Problemstellungen nähert sich diese Arbeit in theoretischer und praktischer Perspektive: terminologisch und hinsichtlich der Diskussion in der Forschung, ausgehend von den Begriffen (Konzert-)Dramaturgie, Programmgestaltung und (Orchester-)Marketing sowie in Form einer Analyse von drei regional vergleichbaren Orchestern samt dafür durchgeführter Interviews mit verantwortlichem Personal hinsichtlich dieser Faktoren.

Die Begriffe Programmgestaltung und Konzertdramaturgie von Symphonieorchestern sind das Zentrum des Forschungsgegenstands, der interdisziplinär um eine durch Marketing und dessen Instrumentarium bestimmte Komponente erweitert wird.

Die vorliegende Arbeit ist in vier Kapitel gegliedert: Das erste Kapitel enthält neben dieser Einleitung und Heranführung an das Thema einen einführenden Überblick über Orchesterinstitutionen in Deutschland. Typologien, Klassifikationen und personelle Zuständigkeiten im künstlerischen sowie administrativen Kontext stehen hier im Fokus der Betrachtung. Anschließend erfolgt eine Erläuterung der Auswahl der in dieser Arbeit verwendeten Orchester samt entsprechender Legitimation und methodischer Implikationen. Die Darstellung der historischen Entwicklungen der jeweiligen Orchester ist erforderlich, um bereits vergangene programmgestalterische und (konzert-)dramaturgische Schwerpunkte herauszustellen, einige Kennzahlen außerhalb des Untersuchungszeitraums zu diskutieren und die Organisations- und Personalstruktur aufzuzeigen.

Im zweiten Kapitel wird der Begriff Konzertdramaturgie einem interdisziplinären Ansatz folgend terminologisch auch im Hinblick auf die Programmgestaltung analysiert, konkretisiert und anschließend in einem Definitionsversuch zusammengefasst. Konzertdramaturgie wird dabei einem allgemeinen Dramaturgiebegriff gegenüber gestellt. Dies ist für einen Definitionsversuch von Konzertdramaturgie ebenso unerlässlich wie die genannte terminologische Analyse und die Dokumentation der vielfältigen terminologischen Verwendung in aktueller Literatur – also des aktuellen Forschungsstandes. Dieser Definitionsversuch und mögliche Indikatoren erfolgreicher Programmgestaltung und Konzertdramaturgie wer-

2 Siehe Kapitel 2.1.

3 Siehe Kapitel 2.2.

den in diesem Kapitel theoretisch fundiert, um im Praxisteil (Kapitel 3 und 4) aufgegriffen und ggf. ergänzt zu werden. Diesem Ansatz folgt auch der zweite Teil des zweiten Kapitels, in dem (Orchester-)Marketing und Programmgestaltung als dessen Bestandteil zunächst theoretisch untersucht werden, so dass ein terminologisches Fundament für den Praxisteil – insbesondere für die Auswertung und Interpretation der Interviews mit verantwortlichen Akteuren – gewährleistet ist. (Orchester-)Marketing und der damit verbundene Marketing-Management-Prozess werden hier nicht allgemein diskutiert, sondern fokussiert auf die Spezifik von Programmgestaltung und Konzertdramaturgie.

Das dritte Kapitel eröffnet den Praxisteil, indem die Konzertprogramme der drei Orchester anhand einer Konzertchronik auf ihre dramaturgischen Ausprägungen analysiert werden. Konzertdramaturgie wird hier sowohl auf Konzertreihen als auch auf einzelne (Symphonie-)Konzerte bezogen. Entsprechende Ausprägungen sind quantifizierbar und werden durch verschiedene konzertdramaturgische Kennzahlen im Anhang der Arbeit dargestellt. Neben diesem ästhetisch-künstlerischen Befund enthält dieses Kapitel auch eine Dokumentation über (meist leistungspolitische) Marketingaktivitäten, die sich aus den Konzertprogrammen identifizieren lassen. Es ist dabei nicht intendiert, die Marketingaktivitäten in Gänze darzustellen und zu analysieren, sondern sich vom Schwerpunkt her auf ihre unmittelbaren „programmrelevanten“ Ausformungen zu konzentrieren.⁴ Aus dem dritten Kapitel resultiert somit der Befund konzertdramaturgischer, programmgestalterischer und v.a. leistungspolitischer Faktoren.

Der Auswertung und Interpretation dieses Befunds und der Ergebnisse der Interviews widmet sich das vierte Kapitel: Hier werden entsprechende Ergebnisse aggregiert dargestellt, verknüpft mit Einschätzungen aus der Praxisperspektive. Konzertdramaturgische und allgemein statistische Kennzahlen – darunter auch Besucherzahlen und Komponistenhäufigkeiten – sind dabei Bestandteil der Auswertung. Das Verständnis von Konzertdramaturgie, (innovativer) Programmgestaltung und Orchestermarketing steht im Fokus der Interviews. Die Ergebnisse werden hinsichtlich der drei zu untersuchenden Orchester systematisiert und im Rahmen eines Vergleichs auf etwaige Differenzen und Übereinstimmungen untersucht, um abschließend einen Bezug zu den Ergebnissen aus dem Theorieteil zu ermöglichen und auf die Untersuchungsfragen explizit eingehen zu können.

Der Anhang enthält Tabellen mit jeglichen ermittelten quantitativen Daten in Bezug auf die drei Orchester sowie entsprechende Kennzahlen – jeweils nach Spielzeiten sortiert. Außerdem sind dort die Interview-Transkriptionen angefügt.

Aus der o.g. Problemstellung und dem dargestellten Forschungsgegenstand im Kontext von Konzertdramaturgie, Programmgestaltung und Orchestermarketing in ergeben sich folgende Untersuchungsziele dieser Arbeit, die eine exemplarische Analyse von drei Orchestern verbindet mit einer entsprechenden allgemein theoretischen Fundierung:

4 Zur terminologischen Verwendung des Programmbegriffs: Siehe Kapitel 2.2.

- Definition von Konzertdramaturgie aus musikwissenschaftlich-theoretischer Perspektive
- Analyse und Interpretation des Verständnisses von Konzertdramaturgie und Orchestermarketing in der Praxis
- Aufzeigen des Stellenwertes von Konzertdramaturgie in der Programmgestaltung
- Darstellung des Marketing-Management-Prozesses hinsichtlich einer konzertdramaturgischen und programmgestalterischen Spezifik
- Nachweis potentieller Stringenzen, Muster und Tendenzen von Repertoireentwicklungen in der Praxis
- Nachweis von Kohärenz stiftenden Kriterien und kontextualisierenden Merkmalen der Konzertdramaturgie in der Programmgestaltung
- Identifikation und Dokumentation von möglichen quantitativen und qualitativen Indikatoren erfolgreicher Konzertdramaturgie und Programmgestaltung.

1.3 FORSCHUNGSSTAND UND METHODIK

Die Dokumentation des Forschungsstands zu Konzertdramaturgie, Programmgestaltung und (Orchester-)Marketing ist in die Systematik der Arbeit integriert.⁵

Konzertdramaturgie wird in der musikwissenschaftlichen Forschung bisher kaum berücksichtigt, ein Grund liegt in der definitorischen Unschärfe, der durch diese Arbeit entgegengewirkt werden soll. Programmgestaltung als Oberbegriff erfährt im musikwissenschaftlichen Kontext in jüngster Zeit mehr Beachtung: Neben historisch fokussierten Darstellungen existieren einige aktuelle Einzelstudien sowie zwei Monographien.⁶ In der kultur- und orchesterspezifischen Marketingliteratur erscheint Programmgestaltung stets im Kontext von Produkt- und Leistungs politik. (Konzert-)Dramaturgie als ästhetisch-künstlerische Kategorie findet hier jedoch meist keine explizite Berücksichtigung.⁷

Die Thematisierung von Orchestern und deren (Dienst-)Leistungen – hier in Form der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie – lässt sich in einem musiksoziologisch determinierten Kontext deuten: Zunächst sind diese Leistungen, zu denen u.a. die reine Konzertaufführung zählt, dem Forschungsfeld des Konzertwesens zugehörig, das musikästhetisch, musiksoziologisch und auch musikökonomisch erfassbar wird;⁸ es stellt das theoretische Fundament dieser Arbeit dar. Die Analysen dieser Leistungen in Form von „Untersuchungen von Spielplänen und Repertoire von Konzert- und Opernhäusern“ sind ab den 1950er Jahren

5 Konzertdramaturgie: Siehe Kapitel 2.1, Programmgestaltung: Siehe Kapitel 2.1, (Orchester-)Marketing: Siehe Kapitel 2.2.

6 Letztere: Kloke 2010, Kalbhenn 2011. Die Einzeldarstellungen werden im Kapitel 2.1 behandelt.

7 Siehe Kapitel 2.1.

8 Vgl. Heister 1996, Sp. 687f. Zur Theorie des Konzerts und Konzertwesens: Siehe Schwab 1971, Heister 1983 und Salmen 1988.

Gegenstand musiksoziologischen Forschens.⁹ Auch die interdisziplinäre Integration von Marketing als betriebswirtschaftlicher Terminus ist in der Musikwissenschaft musiksoziologisch determiniert.¹⁰

Die Methodik bzw. der Methodenmix oder die Methodentriangulation dieser Arbeit orientiert sich ebenfalls an musiksoziologischen Verfahren: Einerseits wird an die empirische musiksoziologische Methode der statistischen Repertoireanalyse von John H. Mueller¹¹ angeknüpft, indem Komponistenhäufigkeiten innerhalb des Repertoires ausgewertet werden. Im Rahmen dieser Arbeit, der ein Untersuchungszeitraum von 10 Jahren – 2000 bis 2010 – zu Grunde liegt, wird jedoch ein exemplarisch-komparativer Ansatz verfolgt, fokussiert auf eine Region – hier: das Ruhrgebiet. Die statistische Repertoireanalyse wird erweitert, indem Komponistendiversität, Anzahl der Konzerteinheiten und insbesondere Häufigkeiten von konzertdramaturgischen Merkmalen ebenfalls in der Auswertung Berücksichtigung finden.¹² Die konzertdramaturgischen Merkmale lassen sich einerseits durch eine explizite Erläuterung von Programmpublikationen in jeglicher Form identifizieren, andererseits ist eine vergleichende Werk-, Komponisten- und Kontextrecherche erforderlich. Generell kann der Befund an konzertdramaturgischen Merkmalen also nicht (immer) ein Abbild der jeweiligen expliziten Intentionen der Programmverantwortlichen darstellen, sondern unterliegt in der wissenschaftlichen Analyse einem interpretatorischen Zugang, der – wie in der Konzertpraxis – die Interpretation der Rezipienten des Konzerts und des Programmhefts impliziert. Somit ergeben sich aus der Intentionalität als Bestandteil der „musikalischen Urteilsbildung“ musikästhetische Implikationen.¹³ Konzertdramaturgische Merkmale werden im Kapitel 3 identifiziert und nachgewiesen, im Anhang werden sie in tabellarischer Form angeführt. Primärquellen für die Analyse des dramaturgischen Befunds bestehen aus jeglichen orchestereigenen Publikationen, die Programmgestaltung und Konzertdramaturgie thematisieren. Ergänzend dazu werden teilweise Rezensionen herangezogen, die Informationen über Konzertdramaturgie und ihre Deutung enthalten. O.g. statistische Kennzahlen sind den Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins entnommen.¹⁴ Darüber hinaus ergänzen Experteninterviews die Methode der „erweiterten Repertoireanalyse“. Hier ist einerseits der Wissensvorsprung der befragten Personen relevant, um allgemeine terminologische und definitorische und institutionsspezifische Fragestellungen als Bestandteile o.g. Untersuchungsziele zu thematisieren.¹⁵ Andererseits ist die berufliche Position der Befragten eng mit den zu untersuchenden Orchestern verknüpft: Alf-

9 Kaden 1997, Sp. 1623.

10 Vgl. Kaden 1997, Sp. 1924 und 1926.

11 Zu Mueller und seiner Methodik und deren Rezeption: Siehe Mark 1998 sowie Vogt 2002, S. 4.

12 Zur Terminologie: Siehe Kapitel 4.

13 Vgl. Behne / Nowak 1997, Sp. 998ff.

14 Deutscher Bühnenverein (1994–2011) (Hg.): Theaterstatistik, Köln (Spielzeiten 1992/1993 – 2010/2011).

15 Vgl. Meuser / Nagel 2011, S. 57f. Insbesondere für diese Fragestellungen eignet sich ein leitfadensorientiertes Interviewverfahren.

red Wendel als Intendant der Duisburger Philharmoniker, Johannes Bultmann als ehemaliger Intendant der Essener Philharmonie sowie Steven Sloane als Generalmusikdirektor der Bochumer Symphoniker.¹⁶ Der eindeutige Funktionskontext sowie die intendierte Vergleichbarkeit¹⁷ und die o.g. Vielfalt der Fragestellungen sind für die Auswahl des Experteninterviews als ergänzendes (Erhebungs-)Verfahren ausschlaggebend. Die Auswertung der Experteninterviews orientiert sich an dem Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse: Das Kategoriensystem, das im Sinne eines Ordnungsschemas Gliederungsfunktion übernimmt, korrespondiert mit der Systematik in Kapitel 4.¹⁸ Die dortigen Titel der Unterkapitel fungieren als jeweilige Kategorie im Rahmen der Auswertung der Experteninterviews und enthalten außerdem wie oben beschrieben Auswertung und Interpretation des dramaturgischen Befunds und der Kennzahlen – zunächst in isolierter Form, anschließend in komparativer Form.

1.4 ORCHESTERINSTITUTIONEN

Dieses Kapitel thematisiert die Institution des Orchesters¹⁹ und gibt einerseits einen Überblick über die allgemeine deutsche Orchesterlandschaft und bundesweit gültige Klassifikationen, Typologien und Organisationsstrukturen. Andererseits erfolgt eine Fokussierung auf die drei Orchester, die im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden. In diesem Zusammenhang werden sowohl bundesweite als auch regionale Trends und Tendenzen – auch durch die Darstellung entsprechender Kennzahlen – verdeutlicht. Des Weiteren wird die Auswahl der drei Orchester als exemplarische Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit legitimiert.

1.4.1 Allgemeiner Überblick

Die Anzahl an Kulturorchestern in Deutschland ist aufgrund von Fusionen und Insolvenzen Schwankungen ausgesetzt. Zum Zeitpunkt Februar 2014 existieren 131 deutsche Kulturorchester, also öffentlich getragene und professionell ausgerichtete Orchester; im Vergleich zum Jahr 1992, in dem noch 168 Orchester existierten, ist ein stetiger Rückgang um etwa 22 % zu verzeichnen.²⁰ Anhand dieser

16 Auf die Nennung von akademischen Titeln wird aufgrund einer besseren Lesbarkeit verzichtet.

17 Vgl. Meuser / Nagel 2011, S. 57f.

18 Vgl. Gläser / Laudel 2010, S. 46f. Aufgrund der geringen Anzahl an Interviews – die Experteninterviews fungieren als Ergänzung zu o.g. Analysen – wird eine manuelle Durchführung der qualitativen Inhaltsanalyse vorgezogen. Vgl. Ebenda S. 202.

19 Auf etymologische, terminologische und historische Aspekte und entsprechende vertiefende Literatur sei an dieser Stelle auf Mahling / Rösing verwiesen: Siehe Mahling / Rösing, 1997.

20 <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik16.pdf> [04.02.2014]. Im Jahr 2000 existierten 135 Kulturorchester, vgl. Jacobshagen 2000, S. 27. 2005 betrug die Anzahl 136, vgl. Brezinka 2005, S. 36. Im Jahr 2010 waren es 133, vgl. Mertens 2010, S. 14.

Kennzahlen ist somit zunächst ein rückläufiger Trend zu konstatieren, der auch auf die Orchestersituation im Ruhrgebiet zu übertragen ist: Fusionen aus Finanznot – die „Neue Philharmonie Westfalen“ entstand aus der Fusion des „Philharmonischen Orchesters Gelsenkirchen“ und dem „Westfälischen Sinfonieorchester Recklinghausen“ –, Fusionen in Form eines Orchesterverbunds – „Philharmonisches Orchester Südwestfalen“ und „Bergische Symphoniker“ – sowie Orchesterauflösungen – „Philharmonica Hungarica“ in Marl und „Theaterorchester Oberhausen“ führen zu entsprechenden Veränderungen.²¹

Der Begriff des Kulturorchesters etablierte sich seit dem 1971 abgeschlossenen Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern (TVK), die sich überwiegend dem Repertoire der ernsten Musik widmen oder Operndienst ableisten.²² Konstitutiv für die Zugehörigkeit zu den Kulturorchestern sind außerdem die (überwiegende) öffentliche Trägerschaft sowie die hauptberufliche Beschäftigung deren Mitglieder.

Kulturorchester lassen sich in verschiedene Typologien einteilen. Eine Typologie stellt das Vier-Säulen-Modell dar, in dem Konzertorchester, Opernorchester (Theaterorchester), Rundfunkklangkörper und Kammerorchester jeweils eine eigenständige Säule bilden.²³ Eine ähnliche Typologie verzichtet auf die Säule der Kammerorchester, die hier unter „Konzertorchester“ rubriziert werden.²⁴

Für Brezinka sind Kulturorchester in einem übergeordneten Rahmen Bestandteile von „professionellen Orchestern“.²⁵ Ebenfalls in diese Rubrik fallen sonstige feste Ensembles, deren „staatliche Grundförderung nie mehr als 40 % des Budgets“²⁶ ausmacht. Somit wird eindeutig, dass ein hinreichend hoher prozentualer Anteil der staatlichen Unterstützung in Relation zum Gesamtbudget Voraussetzung für die Zugehörigkeit eines Orchesters zu der Rubrik „Kulturorchester“ ist – der Anteil muss demnach mindestens 40 % betragen. Neben diesen „sonstigen festen Ensembles“ mit geringer staatlicher Grundförderung sind im Rahmen der professionellen Orchester „Projektorchester bzw. Projektensembles“ anzuführen: Die über 300 Projektorchester in Deutschland sind Kammerorchester oder widmen sich der adäquaten Aufführung „Alter Musik“ und „Neuer Musik“.²⁷ Der hohe Grad an fachlicher und künstlerischer Spezialisierung schlägt sich neben repertoirespezifischer Interpretation auch in der Programmgestaltung nieder, deren Konzertdramaturgie häufig im Projekt- und Festivalkontext integriert ist. Die Ensemblemitglieder sind entweder freie Musiker – dann ist der Übergang zur Rubrik „sonstige Ensembles“ fließend –, oder es bilden sich im Rahmen von Konzertreihen und Projekten von Kulturorchestern verschiedene Organisationseinheiten. Diese können sich z.B. in Form eines gesonderten Streichquartetts präsentieren,

21 Vgl. Siegel 2003, S. 467f.

22 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 25.

23 Vgl. Mertens 2010, S. 14.

24 Siehe Jacobshagen 2000, S. 26f.

25 Die hier angeführten Unterteilungen und Rubrizierungen orientieren sich an der Darstellung von Brezinka. Siehe Brezinka 2000, S. 36–40.

26 Brezinka 2000, S. 37.

27 Vgl. Ebenda.

das sich aus (Kultur-)Orchestermittgliedern gebildet hat. Neben besetzungs- und gattungsspezifischen Ausrichtungen sind, wie oben angedeutet, Repertoirespezifik, Fokussierung auf verschiedene Epochen sowie Konzentration auf einen oder mehrere Komponisten für Projektorchester und Projektensembles konstitutiv. Diese Aspekte erfordern eine gesonderte Behandlung von Programmgestaltung und Konzertdramaturgie, die sich nach den Faktoren der entsprechenden Ausrichtung richten – die konzertdramaturgischen Kontextualitäten eines Mittelalterensembles lassen sich beispielsweise nicht mit denen eines sich der „Neuen Musik“ verpflichteten Kammerensembles vergleichen. Darüber hinaus existiert eine Vielzahl an semi- und nichtprofessionellen Orchestern in verschiedenen Besetzungen und Ausrichtungen.

Die Säule mit der quantitativ größten Ausprägung²⁸ ist die der **Opernorchester**. Hinsichtlich der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie unterliegen diese Orchester eindeutig dispositionellen Einschränkungen, die sich aus den Verpflichtungen des Opern- und Musiktheaterbetriebs ergeben. Daraus resultiert eine quantitative Restriktion der Konzerte: Die Aufführungsquantitäten sind im Vergleich zu Konzertorchestern geringer ausgeprägt. Je nach Ausrichtung der Programmgestaltung des Opernorchesters „nehmen die Konzerte ebenfalls einen zentralen, jedoch zweiten Platz ein“²⁹. Diese Orchester widmen sich vorwiegend Bühnenproduktionen. Außerdem sind sie institutionell oder vertraglich mit einem Theaterbetrieb verbunden.³⁰ Die im Zentrum positionierte symphonische Konzertreihe der Opernorchester ist jedoch im Vergleich zu ihrem Pendant der Konzertorchester meist ähnlich strukturiert.³¹

Konzertorchester widmen sich überwiegend der Aufführung von Konzerten – gelegentliche Sonderprojekte lassen jedoch ebenfalls Musiktheaterbeteiligungen zu. Die etwa 30 Konzertorchester³² finden sich einerseits in den einwohnerstarken Städten, die parallel über ein Musiktheater verfügen, oder in kleineren Städten ohne Musiktheater wieder.³³ Die geographische Nähe der Städte im Ruhrgebiet und ihrer Orchester ist jedoch bundesweit einzigartig: Die Städte sind wegen der Nähe und Infrastruktur gut und schnell untereinander zu erreichen, so dass die o.g. Unterteilung im Rahmen dieser Untersuchung nur bedingt geeignet ist, die Situation in Bochum würde sich aufgrund des nicht vorhandenen Musiktheaters in die Rubrik „kleinere Städte“ eingliedern.

28 Im Jahr 2010 existieren 84 Opern- bzw. Theaterorchester. Vgl. Mertens 2010, S. 14.

29 Jacobshagen 2000, S. 30.

30 Vgl. Brezinka 2006, S. 36. Jacobshagen differenziert exakter: Für Theater ohne eigenes Orchester verrichten einige Theaterorchester als selbständige Betriebe mit eigenem Etat den Theaterdienst. Andere Orchester sind Bestandteile des Theaterbetriebs. Zur ersten Gruppe gehören die Essener Philharmoniker und die Düsseldorfer Symphoniker. Vgl. Jacobshagen 2000, S. 30f.

31 Siehe exemplarisch: Kapitel 3.2.

32 Stand 2010, Vgl. Mertens 2010, S. 14.

33 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 29. Zu der Gruppe der „kleineren Städte ohne Musiktheater“ zählen die Bochumer Symphoniker.

Die 12 Rundfunkklangkörper oder **Rundfunkorchester** widmeten sich ursprünglich der Vertretung der Kunstmusik in ihrem Sendegebiet, zeichnen sich bis heute aber auch durch eine der zeitgenössischen und „Neuen Musik“ verpflichteten Programmgestaltung im Rahmen aufwendiger Produktionen aus.³⁴

Die letzte der „vier Säulen“ besteht aus den **Kammerorchestern**. Die Kriterien für eine Rubrizierung sind hier nicht eindeutig. Nur rund 10 % der etwa 80 Kammerorchester, die beim Deutschen Musikrat registriert sind, erfüllen die Kriterien der Kulturorchester – auffällig ist deren Konzentration auf das Bundesland Baden-Württemberg.³⁵ Etwaige Ensembles, deren Mitglieder hauptberuflich in Konzertorchestern beschäftigt sind, fallen nicht darunter. Diese Ensembles mit verschiedenen Besetzungen fallen unter die o.g. Rubrik „Projektorchester“.

Insbesondere die Opern- und Konzertorchester sind meist wegen ihrer Besetzungstärke und der daraus resultierenden Planstellenanzahl hierarchisch durch ihren Tarifvertrag (TVK) typologisiert – Abweichungen ergeben sich aus individuellen Haus- und Sondertarifverträgen. Opernorchester werden in sieben Vergütungsgruppen (Absteigend: A/F1, A/F2, A, B/F, B, C und D) eingeteilt, die Einteilung orientiert sich hier eindeutig nach der jeweiligen Planstellenanzahl und einer Mindestplanstellenanzahl für Streicher und einzelne Bläsergruppen.³⁶ Konzertorchester orientieren sich meist an dieser Einteilung. Die Eingruppierung ist jedoch direkt und explizit durch die Zugehörigkeit im Geltungsbereich des TVK festgelegt. Wegen der nicht zu vergleichenden Arbeitszeit und divergierenden Betriebsabläufe unterscheiden sich die Tarifverträge für Rundfunkorchester von den Orchestern im Geltungsbereich des TVK, sämtliche Rundfunkorchester bieten einen „besonderen Tarifvertrag“ an.³⁷ Die Vergütungsgruppen können als „Orchester-Ranking“ aufgefasst werden, indem sich die Attraktivität des Arbeitsplatzes für Orchestermusiker neben Reputation und künstlerischer Profilierung des Orchesters auch nach der Vergütung richtet.³⁸ Die Positionierung in diesem „Ranking“ ist jedoch auf eine Einteilung in die maximal sieben Vergütungsgruppen beschränkt, insbesondere in den Spitzengruppen, also in den Gruppen A/F1, A/F2 und A sind o.g. Faktoren wie Reputation, künstlerische Ausrichtung und Orchesterstandort für die Arbeitsattraktivität und eine Positionierung in einer Hierarchie wie in einem „Ranking“ ausschlaggebend.

Unter Berücksichtigung der Differenzierung von öffentlichen und privatrechtlichen **Rechtsformen** lassen sich Orchesterinstitutionen wie folgt typologisieren: Dem Regiebetrieb, dessen Dominanz rückläufig ist³⁹, steht innerhalb der öffentlichen Rechtsformen der Eigenbetrieb gegenüber. Orchesterrelevante Hauptunterschiede dieser Betriebsformen liegen in der gesteigerten Selbstständigkeit und Flexibilität im Eigenbetrieb hinsichtlich Organisation, Verwaltung und Buchhal-

34 Stand 2010. Vgl. Mertens 2010, S. 14 und Brezinka 2006, S. 36. Ausführlich Jacobshagen 2000, S. 33ff.

35 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 36.

36 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 46.

37 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 50.

38 Vgl. Mertens 2010, S. 16.

39 Vgl. Jacobshagen 2000, S. 38.

tung.⁴⁰ Darüber hinaus eignen sich Zweckverbände, wenn die Trägerschaft aus mehreren Kommunen besteht. Unter den privatrechtlichen Rechtsformen sind für Orchesterinstitutionen als öffentlicher Betrieb die Gesellschaft bürgerlichen Rechts (GbR), die (gemeinnützige) Gesellschaft mit beschränkter Haftung ((g)GmbH), die Stiftung und der eingetragene Verein (e.V.) von Bedeutung. Die GbR spielt im Rahmen der öffentlich getragenen Orchester generell eine untergeordnete Rolle. Im Rahmen dieser Arbeit gewinnt diese Rechtsform jedoch an Relevanz: Die Deutsche Oper am Rhein, an der die Duisburger Philharmoniker in Form einer Kooperation mit den Düsseldorfer Symphoniker beteiligt sind, ist eine GbR. Haftungsrisiken werden bei einem entsprechenden Zusammenschluss mehrerer (in diesem Fall öffentlicher) Träger zumindest reduziert. Außerdem eignet sich diese private Rechtsform für Ensembles der „U-Musik“, also meist ohne öffentlichen Träger. Neben der Deutschen Oper am Rhein sei das „Ensemble Modern“ mit Musikern als Gesellschafter als nennenswerte Ausnahme hinsichtlich der Verwendung dieser Rechtsform im Rahmen von professionell ausgerichteten und unter öffentlicher Trägerschaft stehenden Gruppierungen zu nennen, die sich der „E-Musik“ verpflichtet haben. Die GmbH bietet gegenüber der GbR neben der Haftungsbeschränkung v.a. personal- und finanzwirtschaftliche Vorteile und avanciert zur „günstigsten Rechtsform für Orchester und Musiktheaterbetriebe“⁴¹, die den e.V. als am „meisten verbreitete privatrechtliche Organisationsform für Sinfonieorchester“⁴² ablöste. Für Orchester mit einer geringen bis mittleren Betriebsgröße und Planstellenanzahl eignet sich der e.V. ebenso wie für den Förderverein großer Orchester. Der Förderverein fungiert jedoch in Form eines Trägervereins unabhängig von der ideell und finanziell zu unterstützenden Orchesterinstitution. Das in den USA auch im Orchesterkontext weit verbreitete Stiftungsweisen mit sehr hohem Stiftungskapital ist in Deutschland nicht auffindbar. Dennoch existieren einige Stiftungen als Rechtsform für deutsche Orchester. Unter den fünf Stiftungen, die als Rechtsform deutscher Orchester auftreten, markiert die der Berliner Philharmoniker das bekannteste Beispiel. Bei den Stiftungen handelt es sich jedoch um öffentlich-rechtliche Stiftungsformen oder privatrechtliche Stiftungen mit Abhängigkeiten von der öffentlichen Hand. Reine privatrechtliche Stiftungen, die unabhängig von der öffentlichen Hand agieren, erfordern ein hohes Stiftungskapital, dessen Zinserträge einen wesentlichen Anteil an der Kostendeckung ausmachen. Entsprechende Stiftungen existieren für große US-Orchester.⁴³ Die Vorteile in der Rechtsform der Stiftung liegen auch darin, dass sie „in der Regel nicht insolvenzfähig sind“⁴⁴. Eine kontinuierliche Finanzierung durch die öffentliche Hand ist somit ebenso gewährleistet wie eine Vertrauensbasis für jegliche Fundraising-Aktivität. Unabhängig von der Stiftung als Rechtsform der Orchesterinstitution eignen sich Stiftungen als Rechtsform für die finanzielle Umset-

40 Vgl. Brezinka 2005, S. 41. Ausführlicher: Jacobshagen 2000, S. 37ff.

41 Jacobshagen 2000, S. 126.

42 Jacobshagen 2000, S. 42.

43 Vgl. Brezinka 2005, S. 42.

44 Mertens 2010, S. 19.

zung von gezielten Maßnahmen. Diese privaten Stiftungen können als Expansion des Förderwesens aufgefasst werden, das ansonsten von eingetragenen Vereinen dominiert wird. Der Umfang und die Kosten der zu realisierenden Maßnahmen sind jedoch für Stiftungsgründungen ausschlaggebend. Als Beispiel im Rahmen dieser Arbeit sei die „Stiftung Bochumer Symphonie“ angeführt, deren Ziel sich aus der Finanzierung einer Spielstätte für die Bochumer Symphoniker konstituiert. Die Stiftung kooperiert zwar eindeutig mit dem Orchester, dessen Rechtsform (Regiebetrieb) jedoch erhalten bleibt.

Aufgrund der – auch hinsichtlich der Rechtsform – nicht einheitlichen Organisationsstrukturen der Orchester werden zentrale Aspekte wie personelle Zuständigkeiten innerhalb des Orchesters sowie die Dokumentation und Interpretation relevanter Kennzahlen in den jeweiligen Kapiteln 4 behandelt.⁴⁵ Um entsprechende orchesterspezifische Kennzahlen einordnen und interpretieren zu können, folgt deren Darstellung nun in bundesweit-aggregierter Form.

1.4.2 Kennzahlen

Aggregierte Kennzahlen eignen sich im Orchesterkontext, um globale – hier: bundesweite – Veränderungen und Trends in der Orchesterlandschaft aufzuzeigen. Kennzahlen einzelner Orchester und deren Entwicklung können so in Relation gesetzt und interpretiert werden. Insbesondere absolute und relative Zahlen der Konzertveranstaltungen und ihrer Besucher eignen sich dafür.

Bundesweit hat sich die Anzahl der Konzertveranstaltungen im Zeitraum der Spielzeiten 1993/1994 bis 2009/2010 mehr als verdoppelt (Von 5.344 auf 10.889), die Anzahl an Besuchern in diesem Zeitraum steigt von 3.3241.646 auf 4.477.727 an, dies ist ein Anstieg von ca. 34 %.⁴⁶ Diese Zahlen, die sich auf Kulturochester, Theaterorchester und ab der Spielzeit 2005/2006 auch Rundfunkorchester beziehen, konstituieren zunächst einen bundesweit positiven Trend – insbesondere vor dem Hintergrund einer rückläufigen Tendenz der Anzahl der Orchester. Im für diese Arbeit relevanten Untersuchungszeitraum (2000–2010) steigen die jeweiligen Zahlen um 58 % (von 6.889 auf 10.889 Konzertveranstaltungen) bzw. um 22 % (von 3.666.142 auf 4.477.727 Besucher), die Anzahl der Konzerte der Kulturochester um 25 %.⁴⁷

Für die Analyse von Programmgestaltung und Konzertdramaturgie der einzelnen Orchester ist die Zusammensetzung der bundesweiten Konzertveranstaltungen von Relevanz: Während die Anzahl der Symphoniekonzerte im Zeitraum der Spielzeiten 2003/2004 bis 2009/2010 stagniert, ist ein deutlich ansteigender Trend der Anzahl von musikpädagogischen Veranstaltungen in diesem Zeitraum

45 Spielstättensituationen, GMD- und Dirigentenwechsel sowie Kennzahlen vor dem Untersuchungszeitraum werden im Kapitel 1.4.3 skizziert.

46 In der Spielzeit 1993/1994 waren es 5.344 Konzerte, die Anzahl in der Spielzeit 2009/2010 lag bei 10.889. Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik20.pdf> [12.07.2012].

47 Vgl. <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik20.pdf> [12.07.2012].

festzustellen.⁴⁸ Die Anzahl der Kammerkonzerte (+ 24 %) und die Anzahl „sonstiger Konzerte“ (+ 34 %) steigt ebenfalls an, jedoch nicht im Umfang der pädagogischen Veranstaltungen (+ 90 %). Dieser Trend verdeutlicht exemplarisch die Bereitschaft, Education-Projekte vermehrt einzusetzen, und eine stärkere Gewichtung moderner Konzertformate, samt entsprechender Programmgestaltung und Konzertdramaturgie. Die Formate müssen unter der Rubrik „sonstige Konzerte“ geführt werden, weil sie sich aufgrund ihrer Innovation nicht mehr innerhalb der konventionellen Symphoniekonzerte rubrizieren lassen. Dieser Aufwärtstrend und der o.g. starke Anstieg der absoluten Besucherzahlen bei einer abnehmenden Orchesteranzahl relativiert die „Orchesterkrise“⁴⁹.

Außerdem sei ein weiterer Trend angeführt: Die Anzahl der Planstellen ist bundesweit im Zeitraum 1992 bis 2012 um 19 % zurückgegangen, in Ostdeutschland sogar um fast 36 %.⁵⁰ Eine Ursache für diesen Rückgang liegt in diversen Orchesterschließungen und -Fusionen, deren Quantität besonders in Ostdeutschland hoch ausfällt. Die Orchesterdichte gemessen an der Bevölkerungsanzahl ist jedoch trotz dieser Schließungen und Fusionen in Ostdeutschland stärker ausgeprägt:

„Auch wenn sich inzwischen, bedingt durch Fusionen und Auflösungen, die Zahl der ostdeutschen Kulturorchester um ein Drittel reduziert hat, ist die Orchesterlandschaft hier weiterhin im Verhältnis zur Bevölkerungszahl erheblich dichter besetzt als im Westen.“⁵¹

Dieser Aspekt ist insbesondere bei der Betrachtung der Situation in Nordrhein-Westfalen und speziell im Ruhrgebiet zu berücksichtigen. Die dortig vorherrschende vermeintlich hohe Orchesterdichte ist stets in Relation zu der hohen Bevölkerungsdichte zu sehen.

1.4.3 Auswahl der Orchester und Orchesterportraits

Im Rahmen dieser Arbeit und seiner exemplarischen Studie stehen drei Orchester im Zentrum der Behandlung, um eine institutionelle Vergleichbarkeit gewährleisten zu können. Die Möglichkeit einer Vergleichbarkeit ergibt sich aus folgenden Faktoren: geographische Nähe der Orchester, ähnliche „Orchestergröße“⁵² und Struktur der symphonischen Konzertreihe⁵³, die im Zentrum des dramaturgischen Befunds steht. Unter der Berücksichtigung des Kriterien der Orchesterklassifikation und Struktur der Orchester – hier öffentlich finanzierte „A-Orchester“⁵⁴ – und

48 <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik78.pdf> [12.07.2012].

49 Quantitativ wegen des o.g. Rückgangs der Anzahl bundesweiter Orchester. Qualitativ: Siehe Klope 2010, S. 11.

50 <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik16.pdf> [12.07.2012].

51 Jacobshagen 2000, S. 19.

52 Typologien und Klassifikationen eignen sich, um die „Größe“ der Orchester darzustellen.

53 Auf andere ähnlich konzipierte Konzertreihen – z.B. auf die der „Sonderkonzerte“ – wird in den Kapiteln 3 und 4 detailliert eingegangen.

54 Die Orchester in Recklinghausen, Gelsenkirchen und Hagen sind als B-Orchester eingestuft.

der regionalen Eingrenzung auf das Ruhrgebiet sind folgende Orchester anzuführen: Duisburger Philharmoniker, Essener Philharmoniker, Bochumer Symphoniker und Dortmunder Philharmoniker – alle Orchester zu behandeln, entspräche unter Berücksichtigung o.g. Kriterien einer Vollerhebung. Aufgrund der Musiktheaterverpflichtungen, die bei allen Orchestern mit Ausnahme der Bochumer Symphoniker vorhanden sind, ergeben sich bei den verbleibenden drei Orchestern, also den Duisburger Philharmonikern, Essener Philharmonikern und Dortmunder Philharmonikern eine ähnliche Organisationsstruktur und vergleichbare Voraussetzungen hinsichtlich der Programmgestaltung in Bezug auf die symphonische Konzertreihe. Um die komplexe Struktur der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie anhand der Ergebnisse des dramaturgischen Befunds und der Einschätzungen der Akteure sowie der zahlreichen Kennzahlen detailliert analysieren, interpretieren und vergleichen zu können, ist eine Beschränkung auf drei Orchester einer Vollerhebung vorzuziehen: Für das Aufzeigen möglicher Konvergenzen und Divergenzen in der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie sind ein reines Symphonieorchester und zwei Orchester mit Musiktheaterverpflichtung erforderlich: So ergibt sich im Rahmen des dramaturgischen Befunds und seiner Interpretation sowohl ein Kontrast (Musiktheaterverpflichtung – reines Symphonieorchester) als auch eine vergleichbare Situation (zwei Orchester mit Musiktheaterverpflichtungen). Die Auswahl für die exemplarische Studie fällt auf die **Duisburger Philharmoniker**, die **Essener Philharmoniker** und die **Bochumer Symphoniker**. Die verschiedenen institutionellen Voraussetzungen und Organisationsstrukturen der Orchester⁵⁵ legitimieren eine differenzierte Fokussierung innerhalb der Studie. Die Analyse der Situation in Bochum stellt die Bochumer Symphoniker mit ihrer „unkonventionellen“ Spielstättensituation⁵⁶ in den Vordergrund – die Analyse der Situation in Essen hingegen wird einerseits verstärkt aus institutioneller Spielstättensicht (Philharmonie Essen) dokumentiert, da die internationale Anziehungskraft der Spielstätte innerhalb der zu analysierenden Orchester als Alleinstellungsmerkmal fungiert. Andererseits steht die symphonische Konzertreihe der Essener Philharmoniker im Zentrum des dramaturgischen Befunds und seiner Interpretation.

Neben der regionalen Eingrenzung ist für eine detaillierte dramaturgische Analyse eine Auswahl eines zeitlichen Rahmens sinnvoll. Im Fokus stehen hier „aktuelle“ Ausprägungen der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie, die einen entsprechend hohen Innovationsgrad vermuten lassen. Um hierbei die Auswirkungen von zäsurähnlichen Ereignissen wie z.B. GMD- und Intendantenwechsel oder gravierende Änderungen der Spielstättensituation berücksichtigen zu können, ist ein Untersuchungszeitraum von etwa 10 Jahren geeignet: O.g. Änderungen und Wechsel, die sich in den jeweiligen Orchestern zeitlich unabhängig ereignen, können in einem entsprechend langen Zeitraum Berücksichtigung fin-

55 Siehe Kapitel 1.4.

56 Siehe Kapitel 1.4.

den.⁵⁷ Die folgenden Abschnitte enthalten eine thematische Einführung in Form von „Portraits“ der Orchester als Untersuchungsgegenstände, um in die (historische) Programmgestaltung der Orchester einzuführen, indem deren künstlerische Entwicklung auch aus programmgestalterischer und konzertdramaturgischer Perspektive skizziert wird.

1.4.3.1 Duisburger Philharmoniker

Die Entwicklung eines städtischen Orchesters in Duisburg begann 1877: Der Düsseldorfer Kapellmeister Hermann Brandt beschloss in diesem Jahr, mit seiner nach ihm benannten Formation nach Duisburg umzusiedeln. Der zentrale Beweggrund Brandts ist auf die Konkurrenzsituation in Düsseldorf zurückzuführen, neben der „Brandtschen Kapelle“ existierten dort zu diesem Zeitpunkt zwei konkurrierende Orchester.⁵⁸

In Duisburg konnte sich vor 1877 keine dauerhafte städtische Musikinstitution etablieren, auch wenn Albrecht zur Nieden, der Begründer des „Duisburger Gesangsvereins“, 1852 den „Instrumentalverein“ wiederbelebte. Dieser 1847 gegründete „Instrumentalverein“ war für die Aufführung symphonischer Werke und Oratorien personell unterbesetzt und auf entsprechende Unterstützung angrenzender Chöre angewiesen – z.B. durch die „Vierecksche Kapelle“ aus Krefeld.⁵⁹ Trotz seiner kurzzeitigen Existenz ist der „Instrumentalverein“ samt seiner Wiederbelebung mit der Zielsetzung, „anspruchsvolle Programme“ zu gestalten und umzusetzen, als „sicheres Fundament einer duisburgischen Musikpflege“ zu bezeichnen.⁶⁰

Die „Brandtsche Kapelle“ und der „Duisburger Gesangsverein“ erhielten 1887 ihre Spielstätte: die Tonhalle (1.200 Sitzplätze). Zuvor fanden Aufführungen in der „Societät“, im „Burgacker“ oder in der „Schützenburg“ statt, in der eine Aufführung und Rezensionen der *Matthäus-Passion* 1886 Anlass für die Konzeption des Baus der Tonhalle waren. Der „Brandtschen Kapelle“ wurde 1889 der Titel „Städtische Kapelle“ verliehen. Trotz der neuen Spielstätte war die Kapelle weiterhin personell massiv unterbesetzt, bis 1895 verfügte sie über 21 Instrumentalisten, die teilweise saisonal pausierten.

Brandts Nachfolger, der Konzertmeister Julius Steiniger, markierte einen Wendepunkt dieser Entwicklung der Personalsituation. In dem Zeitraum seiner Tätigkeit erhöhte sich die Instrumentalistenanzahl auf 26, Abonnementkonzerte

57 In den Kapiteln der jeweiligen Orchester wird ihre (historische) Gesamtsituation skizziert. GMD-Wechsel werden hier ebenso dokumentiert wie damit korrespondierende, gravierende Änderungen des künstlerischen Profils, der Spielstättensituation und der Programmgestaltung und der Konzertdramaturgie.

58 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 8.

59 Vgl. Meyer-Tödten 1960, S. 13.

60 Mandelartz / Falcke 1977, S. 10.

wurden wiedereingeführt und die Besucheranzahl stieg an.⁶¹ Parallel zu dieser Entwicklung war Hugo Grüter zunächst Chorleiter (ab 1884) und erhielt vier Jahre später den Titel „Städtischer Musikdirektor“. Hinsichtlich der Programmgestaltung wurde das Orchester unter seiner Leitung bereichert. Sowohl „ältere, in Duisburg unbekannte Werke“⁶² als auch zeitgenössische Kompositionen wurden in die Programmgestaltung integriert. Die Ausrichtung der Programmgestaltung erweiterte sich so um ein breiteres Komponisten-Spektrum. Dies ist u.a. anhand zahlreicher Uraufführungen von Werken des Komponisten Louis-Théodore Gouvy – u.a. die *dramatische Szene Electra* (1888) – abzulesen, er widmete sein Oratorium *Polyxena* dem „Duisburger Gesangsverein“.⁶³ Expansive Programmgestaltung, Uraufführungen und die Gründung einer Konzertgesellschaft unterstrichen die Zielsetzung Grüters, das Duisburger Musikleben professionell, künstlerisch qualitativ und anspruchsvoll zu gestalten.

Nach Grüters Wechsel nach Bonn übernahm der 31 Jahre alte Walther Josephson das Amt des Städtischen Musikdirektors. Das Orchester hatte im Wahlverfahren, dem sich 65 Bewerber stellten, kein Mitspracherecht.⁶⁴ Auch unter Josephson erfuhr das Orchester eine personelle und finanzielle Expansion, die durch sein Drängen gegenüber der städtischen Verwaltung ermöglicht wurde. Josephsons Verhandlungsgeschick war die Übernahme der „Brandtschen Kapelle“ durch die Stadt Duisburg zu verdanken, die deren Mitgliedern finanzielle Absicherung zusicherte. Der Städtische Musikdirektor äußerte sich selbstkritisch hinsichtlich seiner restriktiven programmgestalterischen Ambitionen, die nicht alle Publikumspräferenzen berücksichtigen konnten:

„Das Repertoire bleibt mehr oder weniger auf die leichte Unterhaltungsmusik beschränkt, so daß das bessere musikalische Publikum sich von diesen Veranstaltungen fast ganz zurückgezogen hat.“⁶⁵

Diese Äußerung ist als eine Orientierung an dem breiten Publikum in Form einer populären Programmgestaltung zu interpretieren, dennoch zeichnete sie sich unter Josephsons wie unter seinem Vorgänger teilweise auch durch die Integration von zeitgenössischen Werken aus. Im Rahmen eines 1903 veranstalteten „Musikfestes zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Duisburger Gesangsvereins“ ist die deutsche Erstaufführung der 9. *Symphonie* Anton Bruckners unter dem Dirigat Josephsons musikhistorisch relevant; Richard Strauss dirigierte seine Tondichtung *Tod und Verklärung*, und Ferruccio Busoni war der Solist in Beethovens *Chorfantasie*.⁶⁶ Dieser Auszug aus der Programmgestaltung und die Auswahl der Dirigenten und Solisten verdeutlichen den Einfluss, den Bekanntheitsgrad und das Beziehungs-

61 Vgl. Tegethoff 2002, S. 22. Steiniger als Nachfolger Brandts wird in den Darstellungen von Meyer-Tödten und Mandelartz / Falcke nur am Rande erwähnt – hier wird Hugo Grüter als sein Nachfolger implizit angeführt.

62 Mandelartz / Falcke 1977, S. 14.

63 Vgl. Meyer-Tödten 1960, S. 17.

64 Vgl. Tegethoff 2002, S. 24.

65 Walther Josephson, zitiert nach Tegethoff 2002, S. 25.

66 Vgl. Tegethoff 2002, S. 27.

netzwerk Josephsons im damaligen Musikleben. Nach dem Ersten Weltkrieg – Josephson wurde wie viele der Orchestermitglieder eingezogen – setzten die Orchestermitglieder jedoch trotz der Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen durch, dass Josephson ab der Spielzeit 1920/21 nicht mehr ihr Dirigent war.⁶⁷

Im Anschluss an Josephsons Zeit in Duisburg begann die Ära von Paul Scheinflug, der ab 1920 das Amt des städtischen Musikdirektors innehatte. Unter seiner Führung konnte die Anzahl der Orchestermitglieder auf zeitweise bis zu 85 Personen gesteigert werden – auch die Anzahl der Konzerte und Gastspiele wurde erhöht.⁶⁸ Somit erfuhr das Orchester, das ab 1921 Musiktheaterverpflichtungen hatte, eine Expansion, die auch an der Theatergemeinschaft mit der Stadt Bochum abzulesen ist. Hinsichtlich der Programmgestaltung war zunächst die Erweiterung der Kompetenz- und Zuständigkeitsbereichs relevant: Trotz „ausschließlicher Verantwortung gegenüber dem städtischen Musikausschuss“ seitens Scheinflugs partizipierte der Chorvorstand an dem Prozess der Programmgestaltung.⁶⁹ Des Weiteren dokumentieren zahlreiche Musikfeste die Präferenz Scheinflugs für diese Form der Programmgestaltung, die z.B. zu Ehren Georg Friedrich Händels, Beethovens und Regers gebildet werden. Der übermäßige Erfolg dieser teilweise monumentalen und opulenten Musiktage und -Feste ist an äußerst positiven Rezensionen abzulesen. Weitere Indikatoren für den Erfolg sind die Ernennung Scheinflugs zum Generalmusikdirektor und v.a. die Bewilligung von fünf weiteren Planstellen für das Orchester.⁷⁰ Das Engagement Scheinflugs für zeitgenössische Musik übersteigt das seiner Vorgänger. Als Belege fungieren vier Ur- und drei wichtige Erstaufführungen – darunter die Uraufführung von Hindemiths *Konzert für Orchester, op. 38* – sowie das Zitat eines damaligen Düsseldorfer Rezensenten:

„Will man über das zeitgenössische Schaffen auf dem Laufenden bleiben, muß man nach Duisburg fahren.“⁷¹

Persönliche Gründe waren 1928 der Anlass dafür, dass der Vertrag mit Scheinflug nicht verlängert wurde.

Nach zwei Jahren „dirigentlichen Interregnums“⁷² (1928–1930) wurde Eugen Jochum als neuer (Star-⁷³)Dirigent bzw. Generalmusikdirektor vorgestellt. In die Zeit des Interregnums fiel die Uraufführung von der Oper *Maschinist Hopkins* von Max Brand im Rahmen des „59. Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins“. Das breit angelegte und „gewaltige“ Programm des Tonkünstlerfestes enthielt weitere Ur- und Erstaufführungen – auch von Instrumental-

67 Vgl. Tegethoff 2002, S. 28. Meyer-Tödten führt als Grund für das Amtsausscheiden Josephsons (außerdem) die „Trübung der Verhältnisse zwischen Professor Josephson und der Stadtverwaltung“ an. Meyer-Tödten 1960, S. 24.

68 Vgl. Tegethoff 2002, S. 30f.

69 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 25.

70 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 24.

71 Mandelartz / Falcke 1977, S. 24f.

72 Meyer-Tödten 1960, S. 28.

73 Bruno Walter und Eugen Jochum werden als Stars tituliert. Vgl. Mörchen 2003, S. 532.

und Chorwerken – und wurde äußerst positiv rezensiert.⁷⁴ Unter Eugen Jochum passte sich die Programmgestaltung zwar als Folge der wirtschaftlichen und von Arbeitslosigkeit geprägten Verhältnisse an: Auch wegen der personellen Reduzierung der Musiker auf 65 Mitglieder wurde die Programmgestaltung quantitativ eingeschränkt. Trotz dieser Einschränkung fiel jedoch ein Urteil bzgl. der Qualität des Orchesters äußerst positiv aus:

„Die Duisburger Konzerte unter GMD Eugen Jochum sind sehr wohl vergleichbar mit denen der Berliner Philharmoniker.“⁷⁵

Nachfolger Eugen Jochums, dessen Dienstzeit nur zwei Jahre andauerte, wurde Otto Volkmann. Die Zeit seines Wirkens in Duisburg ist deckungsgleich mit der des Dritten Reichs (1933–1945). Somit waren sowohl seine Programmgestaltung als auch aufführungsrelevante Aspekte stark von nationalsozialistischer „Musikpolitik“ und vom Krieg gezeichnet – Theater und Tonhalle waren am Ende des Jahres 1942 zerstört, die Kooperation mit dem Theater Bochum unter der Generalintendanz von Saladin Schmitt fiel dieser Politik zum Opfer. Das Engagement Volkmanns für Uraufführungen von Werken von Komponisten mit regionaler Bedeutung ging einher mit dem Versuch, sich der Partizipation an den „Nationalen Sonderkonzerten“ zu entziehen.⁷⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg erwirkte der Kapellmeister und Chordirektor der Oper Richard Hillenbrand, dass zunächst Unterhaltungskonzerte veranstaltet wurden. Dieser Zustand erstreckte sich über ein Jahr, bis Georg Ludwig Jochum, der Bruder von Eugen Jochum, Generalmusikdirektor wurde. Sein Wirken war zunächst vom Wiederaufbau gekennzeichnet: Nachdem ein Ausweichen auf Provisorien der Spielstätten unmittelbar nach Kriegsende unverzichtbar war, standen in den 1950er und 1960er Jahren die Neubauten Deutsche Oper am Rhein (1956, in Kooperation mit den Düsseldorfer Symphonikern) und Mercator-Halle (1962) im Mittelpunkt. Die Mercator-Halle (1.700 Sitzplätze) verfügte über eine „ausgezeichnete Akustik“⁷⁷. Somit waren die Voraussetzungen für ein erfolgreiches Orchester hinsichtlich der Spielstättensituation erfüllt. Die Programmgestaltung stützte sich auf ein Fundament der Symphonik Beethovens, Bruckners und Brahms’ – „keine bedeutende Konzertsaison ohne die bedeutenden Klassiker und Romantiker“ – und wurde durch die Programmierung zeitgenössischer Kompositionen ergänzt. Die regelmäßig wiederkehrende Integration von Werken Hindemiths und Regers ist analog zu der konstanten Programmierung Beethovens, Bruckners und Brahms’ zu sehen.⁷⁸ Die Konzert(reihen-)dramaturgie ist somit von diesen beiden Konstanten geprägt. Der Erfolg der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie unter Georg Ludwig Jochum war an den ab seinem Wirkungszeitraum praktizierten Wiederholungen der Symphoniekonzerte abzulesen. Diese Wiederholung bildet das bis heute gültige konzertdispositorische Rückgrat

74 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 32.

75 „Kritikerurteil“, zitiert nach Mandelartz / Falcke 1977, S. 31.

76 Vgl. Tegethoff 2002, S. 38f.

77 Mörchen 2003, S. 532.

78 Vgl. Tegethoff 2002, S. 46.

der Programmgestaltung in Form der symphonischen bzw. philharmonischen Konzertreihe. Ein weiteres Novum in der Programmgestaltung war die Einführung von Education-Projekten: Der derzeitige Kulturdezernent Dittrich konnte die Einrichtung von „Jugendkonzerten“ und deren Emanzipation von der Hauptkonzertreihe durchsetzen. Die Aufführungen dieser „Jugendkonzerte“ wurden vom Generalmusikdirektor nicht nur toleriert, sondern forciert, indem er den „soziologischen Forderungen an die Programmgestaltung“ gerecht werden wollte.⁷⁹ Der Erfolg der durch „erläuternde Vorträge am Klavier“ eingeleiteten „Jugendkonzerte“ ist einerseits dadurch dokumentiert, dass diese „ausabonniert“ waren.⁸⁰ Andererseits bildet die Einrichtung eines eigenständigen Ressorts für diese Konzerte einen eindeutigen Indikator für den Erfolg dieser Konzerte. Ab 1948 leitete der stellvertretende Kapellmeister Heinz-Reinhart Zilcher das Ressort.⁸¹ Unabhängig von dem Erfolg der Jugendkonzerte konstatiert Meyer-Tödten der Einführung von Education-Projekten einen Pioniercharakter:

„[...] Duisburg entschloß sich als vielleicht erste Stadt des Bundesgebiets, den Faktor Jugend entscheidend in seine Kulturplanung einzusetzen.“⁸²

Walter Weller wurde nach Jochums Tod Generalmusikdirektor. Während seiner nur 15 Monate andauernden Amtszeit löste sich der Konzertchor auf, ohne dass entsprechende Alternativen gefunden werden konnten.⁸³ Durch die kurze Amtszeit konnte Weller hinsichtlich der Programmgestaltung kein eigenständiges Profil kreieren. Im Anschluss an seine Amtszeit folgte eine zweite Übergangsphase, in der 16 „namenhafte“ Gastdirigenten⁸⁴ am Pult des Orchesters standen. Einer von ihnen, Miltiades Caridis, etablierte sich 1975 dauerhaft, indem er der neue Generalmusikdirektor wurde.⁸⁵ In dem Zeitraum seiner Amtszeit änderte sich der Titel des Orchesters in „Duisburger Sinfoniker“. Der Programmgestaltung und Konzertdramaturgie der Hauptprogramme wurden Vielseitigkeit, Ausgewogenheit und Umsichtigkeit konstatiert – darüber hinaus setzte sich Caridis für die Realisierung teilweise internationaler Musikfestivals ein.⁸⁶

Caridis' Nachfolger war ab 1982 Lawrence Foster. Auch in seiner Amtszeit wurden Musikfestivals veranstaltet, darunter das „Internationale Dimitri-Schostakowitsch-Festival“ in der Spielzeit 1984/1985. Die erste Spielzeit leitete Jewgenij Mravinskij, der die Leningrader Philharmonie dirigierte, durch ein Gastdirigat ein. Dieses Gastdirigat fungierte als ein „Orchester-Tausch“: Parallel unternahmen die Duisburger Sinfoniker eine Tournee nach Leningrad, Vilnius und

79 Vgl. Meyer-Tödten 1960, S. 33.

80 Vgl. Tegethoff 2002, S. 41.

81 Vgl. Tegethoff 2002, S. 39.

82 Meyer-Tödten 1960, S. 33.

83 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 41.

84 Vgl. Mörchen 2003, S. 532. Hier wird die Rolle von temporären Dirigenten und Gastdirigenten unterstrichen.

85 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 42.

86 Vgl. Mandelartz / Falcke 1977, S. 45 und Tegethoff 2002, S. 49.