

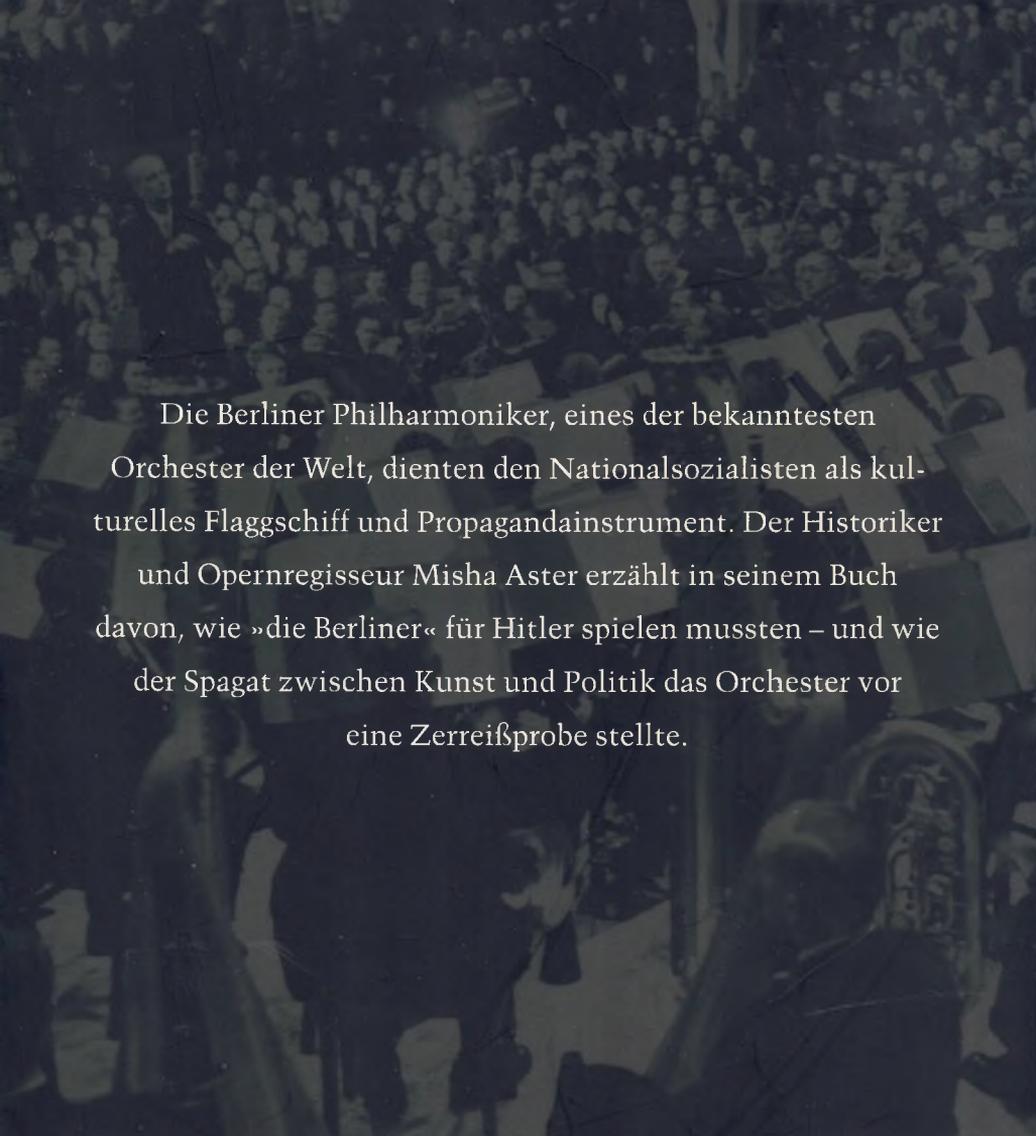


MISHA ASTER

»DAS REICHSORCHESTER«

DIE BERLINER PHILHARMONIKER UND
DER NATIONALSOZIALISMUS

Siedler



Die Berliner Philharmoniker, eines der bekanntesten Orchester der Welt, dienten den Nationalsozialisten als kulturelles Flaggschiff und Propagandainstrument. Der Historiker und Opernregisseur Misha Aster erzählt in seinem Buch davon, wie »die Berliner« für Hitler spielen mussten – und wie der Spagat zwischen Kunst und Politik das Orchester vor eine Zerreißprobe stellte.

»DIE BERLINER PHILHARMONIKER UND DER NATIONALSOZIALISMUS
– EIN AUFREGENDES, EIN NOTWENDIGES BUCH.«

WOLF LEPENIES

Als die Nationalsozialisten 1933 an die Macht kamen, verstaatlichten sie die Berliner Philharmoniker und unterstellten sie als »Reichsorchester« der Aufsicht von Goebbels' Propagandaministerium. In den folgenden Jahren hatten die Musiker sowohl im Reich als auch im Ausland in Hitlers Auftrag zu spielen: Auf den Parteitag in Nürnberg, zur Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin, später sogar in den besetzten Gebieten.

Das Regime nutzte das Orchester – und das Orchester nutzte das Regime. Es handelte sich um einen Ausnahmezustand auf Dauer, in dem die Musiker versuchten, künstlerische Autonomie mit ideologischen Vorgaben in Einklang zu bringen. Ohne Zweifel profitierten »die Berliner« von der privilegierten Behandlung durch die NS-Regierung, dennoch stellte sich das Orchester immer wieder gegen die musikalische und politische Bevormundung.

Eindrucksvoll schildert Misha Aster anhand bisher unveröffentlichter Akten, wie die Musiker – unter ihnen Parteigenossen ebenso wie Juden – diese Zeit erlebten. Eine spannende Untersuchung über ein bisher kaum beachtetes Kapitel des »Dritten Reichs« und die Geschichte von Künstlern im Sog von Politik und Propaganda.



MISHA ASTER, geboren 1978 in Kanada, studierte Politikwissenschaft, Geschichte und Dramaturgie an der London School of Economics, in Harvard und in Montreal. Er unterrichtete Philosophie und Musikwissenschaft und arbeitet als Opernregisseur, zuletzt am Tiroler Landestheater Innsbruck.

ISBN 978-3-88680-876-2



9 783886 808762

www.siedler-verlag.de

UMSCHLAGEGESTALTUNG:
ROTHFOS & GABLER, HAMBURG, UNTER
VERWENDUNG EINER FOTOGRAFIE AUS DEM
ARCHIV DER BERLINER PHILHARMONIKER

Misha Aster

«DAS REICHSORCHESTER»

**Die Berliner Philharmoniker und
der Nationalsozialismus**

Mit einem Vorwort von Wolf Lepenies

Siedler Verlag

FSC
Mix
Produktgruppe aus vorbildlich
bewirtschafteten Wäldern und
anderen kontrollierten Herkünften
Zert-Nr. SGS-COC-1M0
www.fsc.org
01996 Forest Stewardship Council

Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte
Papier *EOS* liefert Salzer, St. Pölten.

Erste Auflage

Copyright © 2007 by Siedler Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Umschlaggestaltung: Rothfos + Gabler, Hamburg
Übertragung aus dem Englischen: Reinhard Lüthje

Lektorat: Jan Schleusener, Berlin

Satz: Ditta Ahmadi, Berlin

Reproduktionen: Mega Satz, Berlin

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pössneck

Printed in Germany 2007

ISBN 978-3-88680-876-2

www.siedler-verlag.de

Eingelesen mit **ABBYY Fine Reader**

Dr. Igor Kuchinsky, «Witness of History», gewidmet
(1908-1945-2006)

Inhalt

Eine (fast) alltägliche deutsche Geschichte	9
<i>Vorwort von Wolf Lepenies</i>	
Einleitung	27
KAPITEL 1	
Der Weg zum Reichsorchester	37
KAPITEL 2	
Die Orchestergemeinschaft	89
KAPITEL 3	
Finanzen und Bilanzen	137
KAPITEL 4	
Philharmoniker im Dienst	181
KAPITEL 5	
Musikalische Programmgestaltung im Wandel	235
KAPITEL 6	
Das «Reiseorchester»	279
EPILOG	
Erbe eines Reichsorchesters	321
Dank	347
Anmerkungen	349
Quellen- und Literaturverzeichnis	385
Zeittafel	389
Personenregister	393
Bildnachweis	400

Eine (fast) alltägliche deutsche Geschichte

Wolf Lepenies

WER IN DEUTSCHLAND über Kultur und Politik spricht, muss von der Musik reden.¹ So steht in Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*, dieser zeitgebundenen und zugleich zeitlosen, polemischen Auseinandersetzung des Deutschtums mit der Welt und der Weltanschauung der westlichen Demokratien, die Musik wie selbstverständlich im Mittelpunkt. Deutschland – das war, wie Thomas Mann im Ersten Weltkrieg schrieb, nicht «Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur»; es war vielmehr «Kultur, Seele, Freiheit, Kunst» und, vor allem anderen, Musik.² Richard Wagner hatte einmal behauptet, vor der Musik vergehe die Zivilisation wie Nebel vor der Sonne. Am Ende des Ersten Weltkriegs befürchtete Thomas Mann, die deutsche Musik könne vor dem Imperialismus der westlichen Zivilisationen vergehen – und schrieb sein Buch nicht zuletzt, um einen in seinen Augen verhängnisvollen «Fortschritt» zu bekämpfen, den «Fortschritt Deutschlands von der Musik zur Politik». «Finis Musicae» – darin lag für den Verfasser der *Buddenbrooks* 1918 die Drohung der Demokratie.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat Thomas Mann im Roman des Deutschtums und seiner destruktiv-dämonischen Verstrickungen, im *Doktor Faustus*, die Musik – für Adrian Leverkühn «die Zweideutigkeit als System» – erneut in den Mittelpunkt gerückt. Er tat es auch, weil die Musik in der Kunstpolitik des nationalsozialistischen Regimes eine herausragende Rolle gespielt hatte. Heute erscheint es uns unvorstellbar, dass Hitler in seiner ostpreussischen Wolfsschanze in Rasten-

burg – in Russland werden die deutschen Heere vom Winter und der Roten Armee besiegt – über die mangelnde Qualität der Pariser Opéra Garnier räsoniert, den Berlinern rät, sich vier bis fünf Opernhäuser zu leisten, sich darüber aufregt, dass es in Deutschland nur mehr zwei Heldenentore gibt, die hin- und hergejagt werden, um bald hier, bald dort zu singen, und das untrügliche Anzeichen für den kulturellen wie politischen Niedergang der Vereinigten Staaten darin sieht, dass – worin er wie sein Propagandaminister Goebbels sich im Übrigen irren – die Metropolitan Opera in New York geschlossen wird. «Kann man Musiker sein, ohne deutsch zu sein?», fragte Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hitler und sein Propagandaminister hätten die gleiche Frage stellen können – und hätten sie verneint.³

Die Musikbesessenheit der NS-Führung und insbesondere des «Führers» ist keine Marotte, sie ist ernst, todernst wie die nationalsozialistische Kulturpolitik und verstörend dazu. Aus diesem Gefühl der Verstörung und im Bewusstsein einer schrecklichen, durch politische Feindschaft und moralische Abscheu nicht zu verdrängenden Verwandtschaft schreibt Thomas Mann 1939 seinen ungeheuerlichen Essay «Bruder Hitler». In dieser «reichlich peinlichen Verwandtschaft» erkennt er widerstrebend «eine Erscheinungsform des Künstlertums». Ohne Widerstreben hatte Gottfried Benn in der Führungsclique der Nationalsozialisten «artistisch produktive Typen» sehen wollen. Am 21. Oktober 1933 schreibt er an die «Chère Madame Hindemith»: «Man muss sich entschliessen, *Sie* müssen sich entschliessen, in den heute vorliegenden Fragen des Volkes u. seiner Regeneration *Grundlegendes* zu sehen ... Es ist der Kampf um die neue Substanz, von dem wir so oft gesprochen u. geschrieben haben. Darum bin ich dabei. Nicht für mich. Mir persönlich könnte alles schnuppe sein ... Wenn jetzt die Abgetakelten schrein: was wird aus der Kunst, denke ich bei mir: die Epigonen des II. Reichs sind nicht schütz- und pflegebedürftiger als die Dilettanten im IILWer damit nicht fertig wird, soll die Schn... halten, *wer was ist, wird damit fertig*. Hier ist Stoff u. inneres Erlebnis – ran! Hier ist

Geschichte – ertrage sie. Hier ist Schicksal – friss Vogel oder stirb! Gefahren, Untergang – liebe sie!». ⁴ Und Theodor W. Adorno, dem man bereits die *venia legendi* entzogen hat, nimmt noch 1934 in der längst gleichgeschalteten Zeitschrift *Die Musik* die künstlerischen Ambitionen eines Goebbels ernst und spricht vom «romantischen Realismus» des Berliner Gauleiters und Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda.

Dies ist der Hintergrund, vor dem man Misha Asters aufregendes Buch lesen muss.

ERSTAUNLICH, DASS ES DIESES BUCH jetzt gibt – und nicht schon längst gegeben hat. Ein Rätsel, das ich ebenso wenig wie der Verfasser zu lösen vermag. Umso dankbarer müssen wir Aster für seine sorgfältig aus den Quellen gearbeitete, nüchterne Darstellung sein. Im Titel des Buches ist – neben dem Substantiv «Reichsorchester» – die Konjunktion «und» von entscheidender Bedeutung. Es geht, wie Misha Aster betont, nicht um das Berliner Philharmonische Orchester «während» des Dritten Reiches oder «unter» dem Nationalsozialismus, es geht um die Nachzeichnung einer fast symbiotischen Beziehung zwischen dem nationalsozialistischen Staat und dem Orchester, dessen Musiker Beamte unter der direkten Aufsicht von Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wurden. Als sie ausenpolitisch in ihrer Bewegungsfreiheit noch eingeschränkt waren, tobten sich die Nationalsozialisten, wie Adorno schrieb, in der Kultursphäre aus. Das Regime nutzte das Orchester – und das Orchester nutzte das Regime. Es war ein Ausnahmezustand auf Dauer, in dem die Musiker versuchten, künstlerische Privilegien und organisatorische Autonomie mit ideologischen Vorgaben in eine Balance zu bringen. Dabei traten die inneren Widersprüche des NS-Staates und die Spannungen zwischen seinen oft genug gegeneinander arbeitenden Subsystemen offen zutage.

Als die Nationalsozialisten im Januar 1933 an die Macht kamen,

befand sich das Orchester in einer schwierigen finanziellen Lage. Wilhelm Furtwängler wandte sich an Goebbels mit der Bitte um Hilfe und hatte die Genugtuung, seinen Musikern bald danach mitteilen zu können, dass «Herr Dr. Goebbels die Absicht [hat], die Zuständigkeit für das Philharmonische Orchester für sein Ministerium in Anspruch zu nehmen». Als der Budgetrahmen des neugegründeten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda noch längst nicht festgelegt war, gewährte auf Initiative von Goebbels das Reichsfinanzministerium die Überbrückungsgelder, deren das Orchester zu seinem Überleben so dringend bedurfte.

Am 30. Juni wird das erste Memorandum des Orchestervorstands an das Ministerium mit dem Gruss «Heil Hitler!» unterzeichnet. Am 1. November ist auf persönlichen Wunsch Hitlers mit Blick auf die Philharmoniker zum ersten Mal vom «Reichsorchester» die Rede. Zwei Wochen später dirigiert Furtwängler zur Eröffnung der Reichskulturkammer Beethovens Egmont-Ouvertüre; in seiner Ansprache nennt der Reichspropagandaminister Goebbels den Künstler einen «begnadeten Sinngesänger», dessen «göttliche Mission» sich im Dienst am Volk erfüllen müsse. Im Herbst 1934 wird die Reichsmusikkammer errichtet. Zum Präsidenten wird Richard Strauss, zu seinem Stellvertreter wird Wilhelm Furtwängler ernannt.

Hitler wie Goebbels schätzten Furtwängler. Wenn sie sich sahen, sprachen Kultur und Politik miteinander als Gleiche unter Gleichen. Nach einer Unterredung mit Furtwängler im Garten der Villa Wahnfried notiert Goebbels 1936 in seinem Tagebuch: «Vernünftig und klug. Er hat viel gelernt und ist ganz bei uns». «Ganz bei uns» – eine erstaunliche Feststellung, denn Furtwängler hatte zu diesem Zeitpunkt keine offizielle Funktion bei den Berliner Philharmonikern mehr – und sollte eine solche erst im Jahre 1952 wieder einnehmen.

ANLASS FÜR DAS frühe Zerwürfnis Furtwänglers mit der NS-Führung war die Musik Paul Hindemiths. Für einen «modernen» Komponisten war Hindemith erstaunlich populär: Als im August 1930 im Silbenrätsel der *Berliner Illustrierten* nach seinem Namen gefragt wurde, schrieb Gottfried Benn mit von leisem Neid geprägter Ironie an den «Chef», den «Mister und Meister», dies sei «die wahre Kanzel des Ruhms, das moderne Bayreuth, die Liebeserklärung des Volkes».⁵ Am 21. November 1931 dirigierte Otto Klemperer mit dem Philharmonischen Chor und dem Philharmonischen Orchester die Uraufführung von Hindemiths Oratorium «Das Unaufhörliche», zu dem Benn den Text geliefert hatte.

Die Verbindungen des Orchesters zum Komponisten waren eng: Hindemith hatte seine «Variationen für Orchester» den Philharmonikern und Wilhelm Furtwängler gewidmet, der sie am 14. April 1932 zur Feier des fünfzigsten Jahrestags der Orchestergründung uraufführte. Am 18. Februar 1934 dirigierte Furtwängler bei einem Festkonzert anlässlich des Ersten Deutschen Komponistentages Hindemiths «Konzertmusik für Streicher und Blechbläser», das in der kunstpolitisch NS-hörigen Presse nicht nur als «atonal», sondern als «entartet» kritisiert wurde. Am 12. März folgte die Erstaufführung von Paul Hindemiths Symphonie «Mathis der Maler». Im Winter sollte die gleichnamige Oper, ebenfalls unter Furtwänglers Stabführung, in der Staatsoper uraufgeführt werden.

Im Juli 1934 aber entschied die nationalsozialistische Führung, dass Hindemiths Oper nicht aufgeführt werden dürfe. Die darin behandelte Problematik des Verhältnisses von Kunst und Freiheit schien ihr zu gefährlich, um auf öffentlicher Bühne dargestellt zu werden. In einem Beitrag für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* kritisierte Furtwängler die Schikanierung Hindemiths durch die Behörden; er sprach davon, dass seine musikalische Handschrift an die Handwerklichkeit altdeutscher Meister erinnere, und vergass nicht hinzuzufügen, dass der Komponist «blutmässig rein germanisch» sei.

Als Furtwängler 1933 die Kunstpolitik der Nationalsozialisten in einem offenen Brief kritisierte, hatte Thomas Mann von einem «angepassten, aber immerhin warnenden Kultur-Brief» gesprochen.⁶ «Furchtwängler», wie er den Dirigenten spöttisch nannte, ging ihm nicht weit genug. Das Eintreten Furtwänglers für Hindemith und gegen die «völkischen Banausen» aber imponierte Thomas Mann: «F. findet energische Worte gegen diese Dummheit [das Aufführungsverbot für die Oper *Mathis der Maler*] und betont H's Meistertum und die Ehre, die er dem Lande erwirke.»⁷

An Hitler, Göring und Goebbels appellierte Furtwängler, das Verbot der Opernaufführung zurückzunehmen. Vergeblich. Daraufhin erklärte Wilhelm Furtwängler am 4. Dezember 1934 seinen dreifachen Rücktritt: als Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters, als Dirigent an der Staatsoper und als Vizepräsident der Reichsmusikkammer.

Die potenziellen Nachfolger hatten darauf nur gewartet. Lückenbüsser meldeten sich sofort: Einer von ihnen hob selbstlobend hervor, er habe bereits in Kampfzeiten Aufsätze im *Völkischen Beobachter* veröffentlicht, ein anderer behauptete, an ihm könne man nicht vorbeigehen, schliesslich habe er Mozart und Humperdinck in Bulgarien dirigiert und damit beide Komponisten auf dem Balkan heimisch gemacht. Die Reichsregierung konnte sich mit diesen Prätendenten kaum zufriedengeben. Dass unmittelbar nach Furtwänglers Rücktritt mehr als ein Drittel der Abonnenten ihre Subskription für die Konzerte des Orchesters storniert hatte, mochte noch hingehen; Goebbels nutzte im Übrigen das entstandene Moratorium zur Neuorganisation der Verwaltungsstruktur des Orchesters. Schnell aber wurde offenkundig, dass das Deutsche Reich in Gefahr stand, das wichtigste Instrument für die Kulturpropaganda im Ausland zu verlieren: Von einer «moralischen Niederlage der Reichsregierung» war die Rede.

Dann aber renkten sich die Dinge wieder ein. Im Februar 1935 er-

klärte Furtwängler, er akzeptiere Hitler als «Leiter der Reichskunstpolitik», und als er am 25. April 1935 zum ersten Mal nach seinem Rücktritt wieder die Philharmoniker dirigierte, waren Hitler, Göring und Goebbels unter den Zuhörern. Eine offizielle Position aber nahm Furtwängler, wie bereits erwähnt, nicht mehr ein. Er musste es nicht tun. Auch wenn es immer wieder Versuche gab, Furtwänglers Position auf administrativem Gebiet zu beschneiden, blieb seine musikalische Rolle unangetastet. Immer konnte er, wie im August 1933, davon ausgehen, dass ihm von der Reichsregierung, in den Worten Goebbels', «die absolute Führung des Orchesters in künstlerischer und personeller Hinsicht» übertragen worden war und dass sich daran auch in Zukunft nichts ändern würde. Furtwängler war auf seinem Gebiet ein unbedingter Verfechter – und Nutzniesser – des Führerprinzips. Auch darum liess sich mit der Führung des Reiches stets ein *modus vivendi* finden.

Furtwänglers Nemesis hiess weder Hitler noch Göring oder Goebbels. Furtwänglers Nemesis hiess Herbert von Karajan – das «Wunder Karajan», den die *BZ am Mittag* am 22. Oktober 1938 nach seinem Tristan-Dirigat in der Staatsoper als einen «Menschen von dreissig Jahren» gefeiert hatte, um dessen Leistung «ihn unsere Fünfzigjährigen [Furtwängler war zu diesem Zeitpunkt 52 Jahre alt] beneiden dürfen». Wütend wandte sich Furtwängler an das Innenministerium, das der Redaktion der *BZ* einen Verweis erteilte. Der Kritiker Edwin von der Nüll durfte zur Strafe fortan keine Furtwängler-Konzerte mehr besprechen.

AUF DIE FRAGE, ob Furtwängler sich zur Zeit des Dritten Reiches entweder als anpassender Mitläufer oder als schlau und versteckt agierender Widerständler verhalten habe, gibt das Buch von Misha Aster eine klare Antwort: weder – noch. Weder in Ablehnung noch Zustimmung war der Antisemitismus für Wilhelm Furtwängler ein Thema. Was ihn interessierte, war einzig die künstlerische Qualität. Am 11. April 1933

veröffentlichte Furtwängler in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* einen Artikel in Form eines offenen Briefes, in dem er es ablehnte, zwischen arischen und jüdischen Musikern einen Unterschied zu machen: «Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an: den zwischen guter und schlechter Kunst.» Goebbels antwortete – und argumentierte nicht sofort mit Rückgriff auf die Rassenlehre. Angeblich ging es nur um einen Akt nachholender Kompensation: Bisher hatten Juden wie Bruno Walter, Otto Klemperer und Max Reinhardt das deutsche Kulturleben dominiert. Jetzt war die Reihe an den arischen Deutschen: «Lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft», dekretierte Goebbels, «kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten ... Gut muss die Kunst sein; darüber hinaus aber auch verantwortungsbewusst, gekonnt, volksnahe und kämpferisch.» Der Propagandaminister verbat sich Belehrungen eines Künstlers zur Kunstpolitik: Sie waren überflüssig, denn die nationalsozialistische Politik, die Politik par excellence, war für ihn zugleich die höchste Kunstform.

Ein Vertrag aus dem Jahre 1934, in dem es hiess: «Die Bestellung von Nichtariern ist ausgeschlossen», wurde von Furtwängler – ohne demonstrativ-oppositionelle Geste – nicht unterzeichnet. In seinem Beharren auf dem Primat der Leistung und Qualität blieb Furtwängler bockig. In einem Brief an Goebbels verteidigte er die Präsenz jüdischer Orchestermitglieder mit dem Argument, sie seien, da sich keine annähernd so guten arischen Vertreter gefunden hätten, «auf Grund ihrer Leistungen engagiert worden». Goebbels explodierte: «Es gibt überhaupt keinen dreckigen Juden mehr in Deutschland, für den sich Herr Furtwängler nicht eingesetzt hätte.» Als besonders provozierend musste Furtwänglers Hinweis an die NS-Führung empfunden werden, dass zum Führerprinzip auch das Leistungsprinzip gehörte.

1933 bestand das Philharmonische Orchester aus etwa hundert Musikern. Davon waren vier Juden. Dies ist auf den ersten Blick eine erstaunlich geringe Zahl. Sie ist schwer zu erklären.

Warum waren es nur so wenige? Wie viele gab es in anderen Orchestern? Drückt sich darin eine Art vorausahnenden und vorwegehenden Gehorsams aus? Wir wissen es nicht; Misha Aster gibt darauf auch keine Antwort. Das Berliner Philharmonische Orchester war bei der Machtübernahme eine private Institution; die gegen die Juden gerichteten Bestimmungen auf dem Gebiet des Berufsbeamtentums griffen zunächst nicht. Dennoch wurde die Lage für jüdische Musiker sofort schwierig, weil sich der Antisemitismus von unten deutlich zeigte. Dass am Wiener Brahmsfest 1933 Solisten wie Artur Schnabel und Pablo Casals teilnahmen, veranlasste einen Berliner Geiger und Pädagogen, der überzeugter Nationalsozialist war, zu einer Attacke gegen die dafür mitverantwortliche Berta Geissmar, die jüdische Sekretärin Furtwänglers. Dass «jüdische Ehefrauen» von Musikern Konzerte in der Philharmonie besuchten, gab arischen Volksgenossen Anlass zum Protest, und als am 26. April 1933 die Berliner Philharmoniker gemeinsam mit dem Nationalorchester Mannheim musizieren sollten, erregte es den Zorn einiger Mannheimer, dass die jüdischen Pultführer des Berliner Philharmonischen Orchesters sie auf dem Podium in die zweite Reihe verbannten. Furtwängler hielt schlaue dagegen, indem er die Reichsregierung zitierte: Deutsch sein heiße doch, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun ...

1934 aber wurden die Philharmoniker auch offiziell – in der Form einer GmbH, deren einziger Gesellschafter der Staat war – zum Reichsorchester, und die Musiker wurden Beamte. Jetzt trafen die anti-jüdischen Bestimmungen auch das Orchester. In den kommenden zwei Jahren verließen die letzten jüdischen Musiker das Orchester – weniger durch Befehl von oben als vertrieben durch die immer stärker zunehmenden Schikanen, denen sie sich hilflos ausgesetzt sahen. Sie erlebten, wie um sie herum der Anstand im deutschen Alltag von Tag zu Tag ein Stück weit mehr verloren ging – eine Erfahrung, die Victor Klemperer in seinen Tagebüchern auf eine so unendlich traurige, bis

heute verstörende Weise geschildert hat. 1936 gab es im Orchester keine jüdischen Musiker mehr – in Zukunft würden nur noch «Herren arischer Herkunft» eingestellt werden. Immerhin war es noch möglich, mit dem Konzertmeister Hugo Kolberg einen neuen Vertrag abzuschliessen, «in Kenntnis der Tatsache», wie es hiess, «dass Herr Kolberg mit einer Nichtarierin» verheiratet war. Furtwängler half ihm später in die Emigration – wie seiner langjährigen jüdischen Sekretärin Berta Geissmar, die 1935 Deutschland verliess und die Sekretärin von Sir Thomas Beecham wurde.

An Kompromisse mit der NS-Führung war jetzt nicht mehr zu denken. Drohend notierte Goebbels in sein Tagebuch: «Man hält uns für gute Politiker, aber schlechte Kunstfreunde. Die Zukunft wird erweisen, wie gründlich man sich da geirrt hat.» Es ist schwer festzustellen, wie viele Orchestermusiker Mitglieder der NSDAP wurden. Die Zahlen schwanken zwischen 9 und 20. Es wurde jedenfalls kein Druck auf sie ausgeübt, in die Partei einzutreten; nur Mitglieder der Reichsmusikkammer mussten sie werden. Höchstens 20 Prozent der Musiker waren Parteimitglieder; bei den Wiener Philharmonikern dagegen waren es 40 Prozent. Ein Violinist galt als «Bluthund»; ein anderer erschien zu den Proben in voller SA-Uniform. Sie waren Ausnahmen, auch schreibt Misha Aster zu Recht, es sei weniger darauf angekommen, ob jemand in der Partei war, als darauf, wie er sich verhielt. Den Musikern wird es nicht schwergefallen sein, wie ihnen offiziell aufgetragen wurde, sich als «Sendboten deutscher Kunst und des deutschen Volkes» zu verstehen; die Dienstordnung, die sie sich selbst gaben, liest sich wie ein beflissenes Dokument der Anpassung. Wie konnte es auch anders sein! Und als Hitler, der geklagt hatte: «Die Wiener Philharmoniker sollen sehr viel alte Geigen haben, die Berliner dagegen sehr wenige», Sorge dafür trug, dass für die Berliner die entsprechenden Instrumente beschafft wurden, unterzeichnete jeder Musiker, der davon profitierte, nur zu gerne eine Verpflichtung, die vorschrieb: «Möge das Instrument immer zu Ehren deutscher Kunst erklingen.»

ES WIRD ZEIT, über Leistungszulagen und Reisekostenzuschüsse zu sprechen. Es ist die Satire, die sich auch hier in der Tragödie findet. 1935 wurde im Reich eine neue Tarifordnung beschlossen, welche die Besoldungsverhältnisse für die grossen deutschen Kulturorchester regeln sollte. In die oberste Kategorie wurden die Philharmoniker und das Staatsopernorchester eingeordnet. Die Philharmoniker protestierten sofort gegen diese in ihren Augen ungerechte Gleichbehandlung. Ihr Hauptargument: Das Opernorchester war unsichtbar. Die Mitglieder des offen auf den Podien platzierten Philharmonischen Orchesters dagegen «gelten als Repräsentanten deutschen Kulturtums und müssen daher bei Konzerten und ausserhalb der Konzerte besonders gutgekleidet sein». Deswegen beanspruchten sie eine besondere, einmalige Leistungszulage. Goebbels autorisierte die Zulage. Dies liess wiederum Göring nicht ruhen, in dessen Verantwortungsbereich als Preussischer Ministerpräsident die Staatsoperkapelle gehörte. Göring hatte es zum Ärger von Goebbels verstanden, sich als Patron der Künste zu profilieren; selbst Janet Flanner nannte ihn 1936 in einem Artikel im *New Yorker* «ganz offensichtlich den liberalsten Förderer der Kunst in Deutschland heute». ⁸ Göring wurde beim Finanzministerium vorstellig und verlangte einen Ausgleich für die in seinen Augen «künstlerisch gleichwertige Staatsoperkapelle». Goebbels konterte umgehend mit der Gewährung eines spezifischen Reisekostenzuschusses für die Philharmoniker.

Dies war der Auftakt zu einem grotesken Exzellenzwettbewerb unter den deutschen Orchestern. 1938 wurden sie in fünf Vergütungsklassen und eine Sonderklasse eingeteilt. In der letzteren fanden sich jetzt nur noch die Philharmoniker; in der Klasse I wurden die Staatsoper Berlin, die Deutsche Oper Berlin, die Bayerische sowie die Hamburger Staatsoper, die Dresdner Staatskapelle und das Leipziger Gewandhausorchester eingestuft. Den Philharmonikern wurde ein gewisser «materieller Vorsprung» garantiert; sie erhielten 10 Prozent mehr an

Gehalt. Göring war wütend; mit Hilfe des ihm unterstehenden Preussischen Finanzministeriums wurde auch die Staatskapelle als das «in Zukunft... führende Opernorchester» in die Sonderklasse aufgenommen. Jetzt war wieder Goebbels an der Reihe: In seiner Eigenschaft als NSDAP-Gauleiter von Berlin stellte er fest, als «führendes Opernorchester» könne auch das Orchester der Deutschen Oper gelten, es müsse ebenfalls in die Sonderklasse. Damit wäre die Sonderklasse ad absurdum geführt worden; die Dinge blieben, wie sie waren.

Nicht ganz, denn die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters erhielten einen Bonus von 60 RM zugesprochen und bildeten insofern eine Sonderklasse in der Sonderklasse. Der «Anschluss» Österreichs im Jahre 1938 machte die Dinge noch komplizierter. Unzweifelhaft gehörten die Wiener Philharmoniker in die Sonderklasse. Nun meldete sich auch der «Führer» zu Wort. Er befahl, neben den Wienern auch das Orchester der Bayerischen Staatsoper in die Sonderklasse aufzunehmen – verbunden mit der Warnung an die Berliner Orchester, keine bayerischen Kollegen wegzuevagieren.

Der Kampf zwischen Goebbels und Göring, zwischen Philharmonikern und Staatskapelle, ging weiter und machte auch inmitten des Bombenkriegs nicht halt. Im Januar 1944 war das Gebäude der Philharmonie zerstört worden. Die Philharmoniker mussten nun zu ihrem Ärger ihre Konzerte in der Staatsoper geben und dafür die horrenden Saalmiete von 12'000 RM zahlen. Als kriegsbedingt 1944 die Staatskapelle aufgelöst wurde, nutzten die Philharmoniker die Ungunst – oder Gunst – der Stunde: Jetzt, da das Konkurrenzorchester nicht mehr existierte, so argumentierten sie, lasse sich die Mietforderung doch wohl erheblich reduzieren ...

WILHELM FURTWÄNGLER lehnte jeden Anspruch der Partei auf Mitwirkung bei der Programmgestaltung seiner Konzerte mit den Philharmonikern ab. Er musste sich aber dazu verpflichten, dass das Or-

chester jeweils am Geburtstag Adolf Hitlers, das heisst in der Zeit vom 18. bis zum 21. April, dem «Führer» für Konzerte zur Verfügung stand. In den zwanziger Jahren hatte Furtwängler Schönbergs «Fünf Orchesterstücke, op. 16» dirigiert; jüdische Komponisten waren ansonsten in seinem Repertoire kaum vertreten. In der Saison 1938/39 füllten die Werke von sechs Komponisten mehr als die Hälfte der Programme der Philharmoniker: Beethoven, Brahms, Bruckner, Haydn, Mozart und Richard Strauss. 1936 wurde Mendelssohns «Sommernachtstraum» – fast aus Versehen, hat man den Eindruck – noch für die Deutsche Telefunken aufgenommen; 1941 durfte eine Schallplattenaufnahme von Mozarts «Requiem» öffentlich nicht gespielt werden, weil es wie eine Trauerbekundung hätte wirken können. Goebbels' Aufforderung, keine «problematischen Werke, sondern Bewährtes» zu spielen, wurde nicht als unangenehmer Befehl und schon gar nicht als Zensur wahrgenommen; in der Programmauswahl herrschte zwischen dem Geschmack der NS-Grössen und den Philharmonikern eine Art prästablierter Harmonie.

Vor vorschnellen Urteilen sollte man sich dabei hüten. Die Schwarz-Weiss-Malerei ist ein nachholendes Genre. Im Rückblick erscheinen uns moralische Alternativen als glasklar, die sich im Augenblick der Entscheidung für ein bestimmtes Verhalten als eher grau, als trübe und unbestimmt darstellen. Im November 1933 schreibt Alban Berg vom Wörthersee an Theodor W. Adorno, es gehe ihm schlecht, er hoffe aber, bis zur Vollendung der *Lulu* durchzuhalten. Die Uraufführung der Oper solle unter Erich Kleibers Leitung stehen: «Aber wird denn das Rich. Strauss zulassen? ... Überhaupt ist *meine* durch das neue Regime begründete Situation eine ganz eigenartige. Es wird in Deutschland natürlich *keine* Note von mir gespielt. Aber als *Verschärfung* dieses Unglücks kommt noch hinzu, dass ich – Kem Jude bin! Während nämlich die ganze *nichtdeutscheWeit* bestrebt ist, das Unrecht, was den jüdischen Künstlern geschieht, irgend wie gut zu machen, verliert sie *darüber*, dass uns (ausser mir: ebenso Webern, Hinde-

mith, Krenek, von denen *kein* Ton in Deutschland erklingt!) das *gleiche* Unrecht widerfährt, *kein Wort* u. rührt keinen Finger.»⁹

Adorno berichtet in seiner Antwort von der Einschätzung Hans Heinz Stuckenschmidts, die Chancen für die Aufführung moderner Musik in NS-Deutschland besserten sich. Er empfiehlt Alban Berg, sich direkt an Richard Strauss, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, mit der Mitteilung zu wenden, dass er «rein arischer Abkunft» sei. «Denn wenn man in Wien ... Sie vergisst, sehe ich nicht ein, warum Sie einer Judenheit Solidarität halten sollen, zu der Sie gar nicht gehören, die Ihnen gewiss keine hält und über die man sich schliesslich so wenig Illusionen wie über andere Dinge machen darf. Es wird Sie in diesem Zusammenhang vielleicht interessieren, dass der mit Getös aufgemachte Jüdische Kulturbund' mir in Frankfurt die Mitarbeit verweigerte, weil ich christlicher Konfession und der Rasse nach nur Halbjude bin.»¹⁰ Adorno bemüht sich um Aufnahme in die Reichsmusikkammer, damit er weiter publizieren kann. 1934 bespricht er in der Zeitschrift *Die Musik* Männerchöre Herbert Müntzeis nach Gedichten des Reichsjugendführers Baldur von Schirach mit dem Titel «Die Fahne der Verfolgten» und hebt hervor, dass die Chöre «bewusst nationalsozialistisch markiert» sind.¹¹ Mit Schreiben vom 20. Februar 1935 wird Adornos Aufnahmeantrag in die Reichsmusikkammer abgelehnt.

Die Geschichte der Berliner Philharmoniker in der Zeit des Nationalsozialismus ist eng mit der Person Wilhelm Furtwänglers verbunden – auch wenn man vom Verhalten Furtwänglers keine Rückschlüsse auf die Einstellung einzelner Musiker oder des ganzen Orchesters ziehen darf. Furtwänglers Haltung ist bis heute umstritten – und bietet Film und Theater anscheinend unerschöpfliche Möglichkeiten der Dramatisierung. Furtwängler gilt als Beispiel des entschieden unpolitischen Künstlers, der für seine künstlerischen Überzeugungen kämpft, dessen Engagement aber sofort seine Grenzen findet, wenn es nicht mehr in erster Linie um die Kunst geht. Furtwänglers Irrtum, den er mit vielen

Deutschen teilte, war der Glaube, man könne unter den Bedingungen politischer Unfreiheit unpolitisch und ein freier Künstler sein.

Worum es wirklich ging, machte der Geiger Bronislaw Huberman schon kurz nach der nationalsozialistischen Machtergreifung deutlich, als er Furtwänglers Einladung ausschlug, mit dem Philharmonischen Orchester aufzutreten: «In Wahrheit geht es nicht um Violinkonzerte, auch nicht um Juden, es handelt sich um die elementarsten Voraussetzungen unserer europäischen Kultur: Die Freiheit der Persönlichkeit und ihre vorbehaltlose, von Kasten- und Rassenfesseln befreite Selbstverantwortlichkeit.» Und 1936 schrieb wiederum Huberman im *Manchester Guardian*: «Vor aller Welt klage ich Euch, deutsche Intellektuelle, Euch Nicht-Nazis, als die wahren Schuldigen an allen nazistischen Verbrechen an ... Denn es ist nicht das erste Mal in der Geschichte, dass Instinkte der Gosse nach der Macht greifen, aber es war erst den deutschen Intellektuellen vorbehalten, ihnen zum Siege zu verhelfen. Es ist ein wahrhaft erschütterndes Schauspiel ... Deutsche Geistesführer ... zur Führung des Volkes durch Beispiel und Tat berufen, finden von allem Anfang an keine andere Reaktion auf diesen Anschlag gegen die heiligsten Güter der Menschheit als Kokettieren, Paktieren, Kooperieren ... [Sie] ducken sich und schweigen.»¹²

Zu den deutschen «Geistesführern», die Huberman anklagte, gehörte Wilhelm Furtwängler. «Innerlichkeit» wird in diesem Zusammenhang in der Regel zu einem Vorwurfswort. Umso aufschlussreicher ist es, dass Theodor Adorno, der als Sechzehnjähriger Furtwängler, einen «jungen Kapellmeister aus Mannheim», zum ersten Male als Dirigent des *Tristan* erlebt hatte, sowohl vor als auch nach der Zeit des Nationalsozialismus in Furtwänglers «Musizieren aus der Innerlichkeit», für welches die Berliner Philharmoniker das unübertroffene Instrument darstellten, seinen hervorragenden künstlerischen Charakterzug gesehen hat: «Furtwänglers Direktionsweise ... geht darauf aus, die Werke

in ihrer Fülle zu erhalten, eingebettet in den Glanz, den Geschichte ihnen brachte; die Innerlichkeit ihrer expressiven Gehalte durch die Innerlichkeit des Interpretieren zu restituieren ... Geleitet von der Idee der expressiven Fülle, die er als Einzelner nochmals den Werken zumisst, komponiert er selbst die zerfallenden Werke nochmals ... Sein Dirigieren nähert sich der Improvisation: nicht der freien des Virtuosen, sondern einer strengen und sachlichen, deren treibende Phantasie dahin zielt, eine Stufe der Geschichtlichkeit heimzubringen, die den Werken heute verloren ist.»¹³ So Adorno 1926. Und 1968 schreibt er: «Wollte ich versuchen, mit einem Wort die Idee Furtwänglers – ich meine die objektive Idee, nicht das, was er wollte, sondern was durch ihn sich verwirklichte – zu formulieren, so müsste ich wohl sagen, es wäre ihm auf die Rettung eines bereits Verlorenen angekommen; darauf, dem Interpretieren das wiederzugewinnen, was es im Augenblick des Verblässens verbindlicher Tradition einzubüssen begann.»¹⁴ In der Zeit des Nationalsozialismus wurden die Berliner Philharmoniker zum «Reichsorchester». Sichtbarer als je davor oder danach aber waren sie in der Zeit der Diktatur das Orchester Wilhelm Furtwänglers. Die «Idee» des Orchesters, das, was es verwirklichen wollte, war – wie bei seinem Dirigenten – nichts anderes als der Versuch zur «Rettung eines bereits Verlorenen». Der Irrtum der Musiker bestand im Glauben, die Freiheit Hesse sich teilen und in der Kunst bewahren, während sie im Leben längst verloren war.

Am 22. und 23. Januar 1945 gab Furtwängler seine letzten Konzerte in Berlin. Dann floh er über Wien, wo er noch einmal dirigierte, und Prag in die Schweiz. Am 11. April verpflichtete Albert Speer, der gegen Goebbels durchgesetzt hatte, dass kein Musiker zum Volkssturm eingezogen wurde, das Orchester noch für eine Art Privatkonzert in den Beethovensaal. Zu den letzten Werken, welche die Philharmoniker am 12. und am 14. April spielten, gehörten Brahms' «Deutsches Requiem» und «Tod und Verklärung» von Richard Strauss. Am 30. April war Hitler tot.

Das Berliner Philharmonische Orchester stand im Krieg nie unter der Gefahr, wie alle anderen Orchester aufgelöst zu werden. Das Reichsorchester blieb bis zum Untergang des Dritten Reiches sein wichtigstes, ein unentbehrliches Propagandainstrument. Die Kontinuität der künstlerischen Produktion über Kriegszeiten und Kapitulation war atemberaubend. Am 12. Mai 1945 schreibt Ruth Andreas-Friedrich in ihrem Tagebuch, dass auf dem Grundstück der Philharmonie in der Bernburger Strasse «zwischen Schutt und Gemäuer ein toter Schimmel [liegt]. Aufgedunsen der Leib, mit schwarzen, versteinerten Augen. Als grauisiges Stilleben breitet er sich unter den zerbrochenen Arkaden, und seine steifen Beine starren anklagend in die Luft. Die Bernburger Strasse ist ein einziger Steinhaufen.»¹⁵ Eine Woche nach der Kapitulation fand bereits das erste Orchestertreffen statt. Am 26. Mai 1945 gaben die Philharmoniker unter der Leitung von Leo Borchard im Steglitzer Titania-Palast ihr erstes Konzert nach Kriegsende: Mendelssohns Overtüre «Ein Sommernachtstraum», Mozarts Violinkonzert in A-Dur, KV 219, und Tschaikowskys 4. Sinfonie in f-Moll, op. 36 standen auf dem Programm. Am 23. August 1945 wurde Leo Borchard von einem amerikanischen Wachsoldaten aus Versehen am Checkpoint zwischen amerikanischem und britischem Sektor am heutigen Bundesplatz erschossen; am 1. Dezember 1945 übernahm Sergiu Celibidache kommissarisch die Orchesterleitung; am 25. Mai 1947 dirigierte Wilhelm Furtwängler zum ersten Male wieder sein Orchester, und 1954 folgte ihm, zur Überraschung vieler, seine Nemesis nach: Herbert von Karajan.

Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus – ein aufregendes, ein notwendiges Buch von Misha Aster. Eine aufregende Geschichte? Nur in dem Sinne, dass das Verhalten des weltberühmten Orchesters sich nicht wesentlich vom Verhalten der meisten Deutschen unterschied. Es gab keinen Widerstand gegen das Regime – aber auch keinen Enthusiasmus für die Partei und ihre Führung. Es gab keinen

ausgeprägten Antisemitismus – aber auch keinen Versuch, sich gegen den Rassenwahn aufzulehnen. Führerprinzip und Leistungsprinzip liessen sich nach der Machtergreifung leicht in Einklang bringen. Dass sich der eigene musikalische Geschmack von dem der Nationalsozialisten kaum unterschied, half bei der Aufrechterhaltung eines ziemlich guten Gewissens. Die Leiden und Entbehrungen der letzten Kriegsjahre dämpften ein Schuldbewusstsein, das ansonsten die Kraft zum Weiterleben und zum Wiederaufbau behindert hätte.

Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus – eine (fast) alltägliche deutsche Geschichte.

Einleitung

IM FRÜHJAHR 1882 ERREGTE ES die Musiker der «Bilse'schen Kapelle», dass sie für eine Konzertreise nach Warschau nur eine Bahnfahrt vierter Klasse spendiert bekamen. Schon zuvor hatten sie unter dem harten Regiment ihres Chefs, des Kapellmeisters Benjamin Bilse, gelitten. Die erneute Zumutung war der berühmte Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Die Musiker rebellierten und trennten sich von Bilse. 54 Abtrünnige gründeten ein eigenes Orchester, das, zunächst unter dem Namen «vormals Bilse sehe Kapelle», später als «Berliner Philharmonisches Orchester», Furore machte. Das neue Orchester wurde als unabhängige, selbst verwaltete musikalische Vereinigung gegründet, in der die Musiker Anteilseigner waren – eine Art Orchester-Kooperative. In den folgenden 50 Jahren wurde das Orchester weltberühmt und gastierte in ganz Europa. Mit dem Engagement des Berliner Konzertagenten Hermann Wolff kamen die besten Dirigenten und Solisten nach Berlin, um mit den Philharmonikern zu musizieren: Hans von Bülow, Clara Schumann, Johannes Brahms, Pablo de Sarasate, Gustav Mahler, Joseph Joachim, Ferruccio Busoni, Sergej Rachmaninow, Jascha Heifetz, Arthur Nikisch und andere. Nach Nikischs Tod übernahm der junge Wilhelm Furtwängler die Leitung der berühmten Philharmonischen Konzerte. Trotz unvergleichbarer künstlerischer Erfolge befand sich das Orchester 1933, als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, in grossen finanziellen Schwierigkeiten. Hitlers Regime, das erkannt hatte, wie nützlich ihm das Elite-Ensemble werden könnte, kaufte das Berliner Philharmonische Orchester auf und unter-

stellte es der Aufsicht von Joseph Goebbels' neu geschaffenem Reichspropagandaministerium. Die Musiker, die einst so stolz auf ihre Unabhängigkeit gewesen waren, arbeiteten nun als Angestellte des öffentlichen Dienstes. Über die nächsten zwölf Jahre fungierte das zum «Reichsorchester» erhobene Berliner Philharmonische Orchester als wichtigster musikalischer Botschafter des nationalsozialistischen Deutschland, unternahm vor und während des Krieges internationale Tourneen und spielte bei einer Vielzahl offizieller Anlässe: von den Reichsparteitagen in Nürnberg über die Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 bis zu Hitlers Geburtstagen.

Dass über das Thema des «Reichsorchesters» bislang kaum geforscht wurde, ist angesichts des Renommées des Berliner Philharmonischen Orchesters und seiner einzigartigen Position im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik erstaunlich. Die vorliegende Studie versucht erstmals, die Beziehung zwischen dem Hitler-Regime und seinem musikalischen Kronjuwel umfassend darzustellen. Wie der Titel «*Das Reichsorchester*» – *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus* andeutet, handelt es sich um eine historische Fallstudie. Das Ziel ist nicht, eine musikhistorische Schrift oder eine Analyse der NS-Asthetik vorzulegen, sondern eine umfassend mit Fakten untermauerte, systematische Darstellung der Beziehung zwischen zwei kollektiven Einheiten zu liefern: dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem NS-Staat. Diese Beziehung wird als Begegnung zweier autonomer Kräfte aufgefasst, daher die Konjunktion «und» im Titel, nicht «während» oder «unter» oder etwas dergleichen. Die folgenden Seiten bieten die Untersuchung einer Gemeinschaft, die sich über Musik und Politik im Dialog mit einem Regime befand, das in grösserem Massstab das Gleiche tat. Die herangezogenen Primärquellen machen deutlich, auf welche Weise das Regime das Orchester und das Orchester das Regime benutzte.

Die Protektion des NS-Regimes verschaffte dem Berliner Philhar-

monischen Orchester unzählige Privilegien, die in den deutschen Kultureinrichtungen einzigartig waren. Das Orchester akzeptierte diese Vorteile mit einer Mischung aus Dankbarkeit, Besorgnis und Selbstrechtfertigung. Während die Musiker versuchten, ihren privilegierten Status für den Erhalt und Ausbau künstlerischer und organisatorischer Autonomie zu nutzen, offenbarten Konflikte zwischen ideologischen Prinzipien juristischen Zuständigkeiten, persönlichen Einstellungen und pragmatischen Anpassungsstrategien, dass der NS-Staat weder monolithisch noch immer wohlorganisiert war. Der üble NS-Einfluss ist zwar nirgendwo auszuklammern, gleichwohl lässt sich nicht leugnen, dass die Organisatoren des Orchesters wo immer möglich sachlich vernünftige Regelungen durchsetzen mussten. Zwischen 1933 und 1945 entstand eine Struktur, von der viele Elemente noch heute existieren.

Zur allgemeinen Geschichte der NS-Zeit in Deutschland wurden zur Vorbereitung dieser Schrift unter anderem Eberhard Jäckels *Hitlers Weltanschauung*, Michael Burleighs *Die Zeit des Nationalsozialismus. Eine Gesamtdarstellung* und die beiden ersten Teile von Richard Evans' Trilogie über das Dritte Reich, *Aufstieg* und *Diktatur*, herangezogen. Jäckel, Burleigh und Evans, alle drei geachtete Historiker, bieten Darstellungen der politischen Geschichte unter verschiedenen interpretatorischen Aspekten einschliesslich Erläuterungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik, eine Diskussion der Rivalität zwischen Goebbels und Göring, Hinweise auf den wichtigsten Dirigenten des Orchesters, Wilhelm Furtwängler, sowie einen Abriss der Geschichte des Orchesters. Was Furtwängler und das Berliner Philharmonische Orchester anbelangt, bedarf es allerdings mancher Richtigstellung und vor allem der Vertiefung der Darstellung unter Einbeziehung speziellerer Literatur sowie hier erstmals durchgeführter Recherchen an Primärquellen.

Gewichtige Forschungsbeiträge zu «intentionalistischen» und «funktionalistischen» Interpretationen der Aktivitäten des Regimes lie-

fert unter anderem Timothy Mason (*Sozialpolitik im Dritten Reich. Arbeiterklasse und Volksgemeinschaft*) sowie Gerhard Hirschfeld (*Der «Führerstaat»: Mythos und Realität*) und Hans Mommsen. Ihre Bücher sind nützliche Werkzeuge, um die verwickelte Beziehung zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem NS-Staat zu entwirren. «Intentionalistische» Interpretationen gehen davon aus, dass die NS-Ideologie, wie sie vor allem in Hitlers *Mein Kampf* und anderen Schlüsselwerken formuliert ist, ein politisches Aktionsprogramm darstellte und dass die Politik der NS-Regierung als systematische Ausführung dieser Entwürfe begriffen werden kann. «Funktionalistische» Interpretationen gehen davon aus, dass die Komplexität der Aufgabe, Deutschland zu regieren, pragmatische Kompromisse erzwang und dass in vielen Bereichen staatlicher Zuständigkeit die Ideologie in Wirklichkeit nur eine Nebenrolle spielte, auch wenn Minister und Funktionäre ausgewiesene Nationalsozialisten waren. Beide Ansätze erkennen den weitgehend bürokratischen Charakter der Verwaltung, die der Staat als Mittel zur Umsetzung seiner Vorgaben und zur Kontrolle einsetzte. Der Fall des Berliner Philharmonischen Orchesters illustriert deutlich die Spannungen zwischen diesen beiden mächtigen Tendenzen.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird in mehreren musikgeschichtlichen Darstellungen NS-Deutschlands erwähnt: Fred K. Priebergs *Musik im NS-Staat*, Michael Meyers *The Politics of Music in the Third Reich*, Erik Levis *Music in the Third Reich* und Michael Katers *Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*. Prieberg war ein Pionier auf diesem Gebiet, und seine umfassenden Forschungsergebnisse, vor allem sein *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, sind eine unschätzbare Informationsquelle. Levi liefert einen Bericht über die Periode, der sich gut liest, aber spärlich belegt ist. Er trifft Feststellungen über das Berliner Philharmonische Orchester, die meine Forschungen nicht bestätigen konnten. Meyer übernimmt vieles von Prieberg, und Kater widmet sich, wie auch der Titel seines Buchs andeutet,

meist Einzelfällen. Kater leistet einen bedeutenden Beitrag, indem er aufzeigt, wie wichtig qualitative Aspekte auch im NS-Deutschland für eine Musikerlaufbahn waren; er zögert allerdings nicht, diejenigen moralisch zu verurteilen, die unter dem Regime Erfolge feierten.

An der Person Furtwänglers entzündeten sich stets leidenschaftliche polemische Auseinandersetzungen. Prieberg und Kater haben in ihren exemplarischen Debatten besonders heftig auf den Fall des Dirigenten reagiert. Ich habe versucht, eine Stellungnahme zum ethischen Verhalten Furtwänglers so weit wie möglich zu vermeiden und mich stattdessen auf seine Rolle in Bezug auf das Orchester zu konzentrieren. Bis heute ist meines Wissens Pamela Potters Aufsatz *The Nazi «Seizure» of the Berlin Philharmonic, or the Decline of a Bourgeois Musical Institution* im von Glenn Cuomo herausgegebenen Sammelband *National Socialist Cultural Policy* der einzige wissenschaftliche Artikel, der sich direkt diesem Gegenstand widmet.

Die Themen Furtwängler und das Schicksal der jüdischen Mitglieder des Orchesters haben die Betrachtung anderer Aspekte der generellen Kultur und Entwicklung des Orchesters 1933 bis 1945 weit in den Schatten gestellt. Furtwängler ist ein Thema für sich und Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher und allgemein verständlicher Biografien, unter anderem Priebergs *Kraftprobe*, Shirakawas *The Devil's Music Master* und Haffners *Furtwängler*, ganz zu schweigen von einer Flut von Dokumentarfilmen und sogar Theaterstücken. Selbstverständlich spielte der Dirigent während der fraglichen Zeit eine entscheidende Rolle in den Angelegenheiten des Orchesters, aber sein Einfluss kann auch überschätzt werden und sollte nicht die persönlichen Entscheidungen, Zwangslagen, Erfahrungen sowie künstlerischen und politischen Biografien der etwa 100 Musiker verdecken, von denen 1933 weniger als fünf Prozent jüdischer Abstammung waren. Dagegen sind die Memoiren von Furtwänglers Sekretärin Berta Geissmar, *Musik im Schatten der Politik oder Taktstock und Schafstiefel*, ein anschaulicher, gut les-

barer Bericht, der im Detail die Wandlung des Orchesters von den 1920er Jahren bis 1935 darstellt. Die Autorin, selbst Jüdin, betont allerdings zu stark den antisemitischen Charakter der frühen Jahre der NS-Herrschaft, ohne den bemerkenswert geringen Einfluss dieser Politik auf das Berliner Philharmonische Orchester zu berücksichtigen.

Erich Hartmanns Buch *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null* ist eine wertvolle persönliche Darstellung der Erfahrung von 1944 bis 1946 aus Sicht eines Orchestermitglieds. Hartmann, seit 1943 Kontrabassist des Orchesters, liefert wichtige Informationen über das Schicksal einzelner Orchesterkollegen und zeichnet ein einzigartiges Bild der Atmosphäre innerhalb des Orchesters «in der Stunde Null». Das Leben des Orchesters während des Krieges und insbesondere während dessen letzter Phase war allerdings nicht repräsentativ für die allgemeine Erfahrung des Orchesters während der NS-Zeit, und da Hartmann erst Ende 1943 zum Orchester kam, hatte er nur begrenzte Kenntnis von der spezifischen Entwicklung des Berliner Philharmonischen Orchesters unter dem NS-Regime.

Hartmanns Buch gehört zu einer Handvoll einschlägiger Schriften, die das Orchester selbst hervorgebracht hat. *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten* ist die Standardgeschichte des Orchesters im Spiegel von Dokumenten. Die drei vom bewährten Bratschisten des Orchesters Peter Muck zusammengestellten Bände sind das umfangreichste Werk über das Berliner Philharmonische Orchester überhaupt und werden in allen einschlägigen Schriften seit 1982 ausführlich zitiert. Für die Jahre 1933 bis 1945 bietet Muck eine solide Auswahl, die jedoch eher musikalische als organisatorische und politische Entwicklungen widerspiegelt und Beispiele von Protest unangemessen betont. Gerassimos Avgerinos, Pauker im Orchester, schrieb und veröffentlichte im Selbstverlag 1972 zwei Bücher: *Künstler-Biographien*, eine Enzyklopädie aller Musiker, die je im Berliner Philharmonischen Orchester gespielt haben, und *Das Berliner*

Philharmonische Orchester als eigenständige Organisation. 70 Jahre Schicksal einer GmbH. Avgerinos' Quellennachweise sind leider sehr spärlich, aber der enzyklopädische Informationsgehalt beider Bücher ist sehr hilfreich und offenbar auch bemerkenswert zuverlässig.

Ein Hauptgrund für die verhältnismässig geringe Aufmerksamkeit, die das Thema des vorliegenden Buches in der Geschichtsschreibung fand, ist der angebliche Mangel an dokumentarischem Material. Zwischen November 1943 und Januar 1944 verlor das Berliner Philharmonische Orchester durch Luftangriffe seine beiden Verwaltungsbüros und seine Spielstätte, die Alte Philharmonie. Nach der Zerstörung dieser Einrichtungen galt der überwiegende Teil der Korrespondenz, Akten und anderer Dokumente des Orchesters als verloren. Das Bundesarchiv Berlin (einschliesslich des früher von den Amerikanern verwalteten Berlin Document Centers), in dem die meisten erhaltenen Unterlagen aus Goebbels' Propagandaministerium aufbewahrt werden, ist der ergiebige Quellenfundus für das Orchester betreffende Dokumente aus dieser Zeit. Das systematische Studium der hier versammelten Unterlagen vermittelt einen anschaulichen Eindruck von Inhalt und Ton der amtlichen Kommunikation zwischen der Verwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters und den Büros des Reichspropagandaministeriums.

Das Geheime Staatsarchiv in Berlin-Dahlem bewahrt vor allem Schriftstücke aus der Zeit vor 1933 auf und ist daher nur von begrenztem Nutzen für dieses Projekt. Wichtig in dieser Sammlung sind allerdings Dokumente aus dem Preussischen Innenministerium, die Aufschluss geben über die Suche nach einem tragfähigen Finanzierungsmodell für das Berliner Philharmonische Orchester Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre und bereits spätere Entwicklungen andeuten.

Das Archiv des Orchesters selbst ist relativ klein und wurde nach 1945 vor allem aus Spenden ehemaliger Orchestermitglieder oder ihrer Familien wieder aufgebaut. Die Sammlungen persönlicher Fotos lie-

fern private Eindrücke von Tourneen, Fahrten und Konzerten. Mehrere Dutzend Ordner enthalten ererbte offizielle Dokumente wie Bestätigungen von Unabkömmlichkeitsstellung, «Ariernachweise», Visa-Anträge oder Reisepläne. Im Archiv finden sich auch einige Musikerlisten aus der Zeit nach dem Krieg, die als Gegenüberlieferung heranzuziehen sind.

Der grösste Schatz, der bei den Forschungen zu diesem Buch gehoben werden konnte, sind Privatsammlungen. Die privaten Archive der ehemaligen Orchestermitglieder Johannes Bastiaan, Carl Höfer und Heinz Wiewiorra ermöglichten einen umfassenden Einblick in das Leben des Orchesters: Rundschreiben, Reisepläne, Mitteilungen des Vorstands und Dokumente, die noch nie in die systematische Forschung zu diesem Thema einbezogen wurden. Dieses Material bildet auch ein Gegengewicht zu den bürokratisch geprägten Akten im Bundesarchiv. Während das Bundesarchiv die Korrespondenz zwischen der Verwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters und den verschiedenen Reichsministerien aufbewahrt, lässt sich anhand der Privatsammlungen die Kommunikation innerhalb des Orchesters sowie zwischen der Orchesterverwaltung und den Musikern nachvollziehen. Vergleicht man die unterschiedlichen Quellen miteinander, so vermag man den in beide Richtungen fliessenden Strom von Information und Macht wahrzunehmen.

Primärquellen aus den genannten Archiven bilden das Gerüst dieses Buches. Trotz des Versuchs, das Thema möglichst umfassend zu behandeln, bleiben wegen Überlieferungslücken einige Fragen offen. Statt mich in Spekulationen zu verlieren, habe ich hier lieber Fragezeichen gesetzt in der Hoffnung, weitere Forschung anzuregen. Mit der Verwendung aller verfügbaren Dokumente hoffe ich auch, Primärquellen für weitere wissenschaftliche Arbeit zugänglich zu machen – dem nicht professionellen Leser bieten sie einen einzigartigen Eindruck von der beunruhigenden, zuweilen schockierenden, zuweilen aber auch erheiternden «Normalität» dieses historischen Milieus.

Das Buch ist nicht chronologisch, sondern thematisch gegliedert. Die einzelnen Kapitel gelten folgenden Bereichen: 1. Der Weg zum «Reichsorchester». 2. Die Orchestermusiker als musikalische und politische Gemeinschaft. 3. Die wechselnde finanzielle Situation des Orchesters. 4. Die verschiedenen Aufführungsorte und Zuhörer des Orchesters. 5. Künstlerische und politische Beschränkungen der Programmgestaltung des Orchesters; verbannte und gefeierte Komponisten, Dirigenten und Solisten. Schliesslich 6. Die internationalen Tourneen des Orchesters als Synthese vorher behandelter Bereiche und Kristallisationspunkt der gefährlichen Dualität von Propagandadienst und künstlerischer Vollendung. Ein Epilog widmet sich der Nachkriegszeit. Durch diese Art, sich Kapitel für Kapitel in thematischen Komplexen durch die Geschichte zu bewegen, soll ein Muster paralleler Stränge und einander überlagernder Themen entstehen, das einen kumulativen Eindruck von den historischen Personen und ihrer unruhigen Epoche bietet.

Das Leben des Berliner Philharmonischen Orchesters während der NS-Zeit war ein wahrhaft ungewöhnlicher Fall von Bevorzugung – eine Existenz «unter der Glasglocke», wie es einmal hiess, unter dem Schutz Furtwänglers und der Schirmherrschaft Goebbels'. Zugleich war das Leben des Orchesters exemplarisch für die vielschichtige Situation Deutschlands während der NS-Zeit, die zwischen Verzweiflung, Angst, Naivität, Ehrgeiz, Rückzug und Opportunismus schwankte. Vielleicht war die Zeit nicht früher reif, diese Geschichte zu erzählen. Im Fall des Berliner Philharmonischen Orchesters versinnbildlichte der Gigant Herbert von Karajan mit seiner eng an die Geheimnisse der NS-Zeit gebundenen persönlichen Geschichte zweifellos die moralische Ambiguität Deutschlands gegenüber der NS-Vergangenheit – und die des Orchesters, das er leitete. Während der Ära Karajan war in den Räumen der Neuen Philharmonie eine Diskussion über das Berliner Philharmonische Orchester und das NS-Regime bestimmt nicht willkommen. Erst heute, fast 20 Jahre nach dem Tod des grossen

Dirigenten, über 50 Jahre nach dem Tod Furtwänglers und über sechzig Jahre, nachdem der von Berlin ausgelöste Krieg auf seine Urheber zurückschlug, lässt sich die brennende Neugier stillen – gerade rechtzeitig zum 125. Geburtstag des Orchesters. Ich hoffe, dass dieses Buch ein paar dunkle Winkel ausleuchten, einige Mythen erschüttern und weitere Forschung zu dieser wichtigen Zeit in all ihrer faszinierenden, beunruhigenden und bewegenden Komplexität anregen kann.

KAPITEL 1

Der Weg zum Reichsorchester

DAS AUS EINER REBELLION entstandene Berliner Philharmonische Orchester organisierte sich nach seiner Gründung im Jahr 1882 als ein lockerer Verbund von Orchestermusikern, die ihre Konzerte von Berliner Konzertdirektionen durchführen liessen und sich die Einnahmen teilten. Selbst als grosse Dirigenten wie Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler bedeutende Posten von grossem Gewicht beim Orchester innehatten, beschränkte sich ihre Macht auf die Verantwortlichkeit für die wichtigste Konzertreihe des Orchesters, die Philharmonischen Konzerte, setzte aber nie die freiheitliche Verfassung des Berliner Philharmonischen Orchesters als unabhängige, demokratisch geführte Institution ausser Kraft.

1903 gründeten die Musiker eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH) und gaben dem Orchester damit erstmals die Form einer juristischen Person. Alle aktiven Musiker fungierten als Anteilseigner, basierend auf dem Senioritätsprinzip. Wer in Rente ging, musste seine Anteile an jüngere Kollegen verkaufen. Die Musiker wählten aus ihrer Mitte einen Vorstand, verwalteten sich also nach wie vor selbst. Der jeweils für ein Jahr gewählte dreiköpfige Vorstand verwaltete das Ensemble und repräsentierte es nach aussen. Organisatorische Dinge wie Programmgestaltung, Vertragsabschlüsse, Budgetierung und Probenpläne lagen in den Händen des Vorsitzenden bzw. Geschäftsführers und zwei Vertretern des Vorstands. Völlig autonom bestimmte das Orchester selbst über seine geschäftlichen Beziehungen und schloss als

gleichberechtigter PartnerVerträge mit Konzertagenturen und Tourneeveranstaltern ab.

Durch die Vergrößerung des Ensembles entstehende Probleme und finanzielle Unwägbarkeiten führten allerdings im Laufe der Jahre dazu, dass die Begeisterung über die neu gewonnene Freiheit Ernüchterung wich. Während der Erste Weltkrieg die musikalischen Leistungen des Orchesters nicht beeinträchtigte, führte die Inflation der Nachkriegszeit zu grossen finanziellen Schwierigkeiten. Im Verlauf der 1920er Jahre verschlimmerte sich die Situation zusehends. Die Musiker, die sich einst selbstständig gemacht hatten, waren gezwungen, dauerhafte Unterstützung zu gewinnen, wenn sie als Orchester überleben wollten.

In seiner immer dringlicheren Suche nach Subventionen während der 1920er Jahre und angesichts der beschränkten Mittel der Stadt Berlin, des grössten Geldgebers, bemühte sich das Berliner Philharmonische Orchester um staatliche Unterstützung über den städtischen Rahmen hinaus. Es setzte dabei auf seinen internationalen Ruf und präsentierte sich als ein «deutsches Orchester» für ganz Deutschland und die übrige Welt.¹ Diese Strategie spiegelte das Selbstbewusstsein des Ensembles wider, kam aber auch den Berliner Politikern entgegen, die gern die finanzielle Belastung, die der Stadt durch die Philharmoniker erwuchs, abwälzen, zugleich aber dieses künstlerische Juwel nicht gefährden wollten:

«Bei der überragenden Bedeutung des Philharmonischen Orchesters für das Berliner und auch für das gesamte deutsche Musikleben ist es unser Bestreben, die Fortführung des Orchesters unter Aufrechterhaltung seines guten Rufes, das beste Orchester Deutschlands und eines der besten der Welt zu sein, zu ermöglichen [...]»²

Das Orchester zu einem kulturellen Flaggschiff des ganzen Landes zu machen, war aus verschiedenen Gründen problematisch. Erstens war man weder auf dem rechten noch dem linken Flügel des politischen Spektrums darauf erpicht, in Zeiten hoher Arbeitslosigkeit, Hyperinfla-

tion und sozialer Konflikte kulturelle Elite-Einrichtungen zu subventionieren. Zweitens war es kein besonderes Anliegen der deutschen Regierung während der 1920er Jahre, in anderen europäischen Ländern deutsche Kulturpropaganda zu betreiben, und das Argument, Kulturtouristen nach Deutschland zu locken, verfiel damals noch nicht.³ Zudem liessen sich solche Argumente aufgrund ihres subjektiven Charakters politisch nur schwer fruchtbar machen. Das Orchester unternahm zwar Tourneen und war im Rundfunk zu hören, doch auf Reichsebene agierende Politiker konnten es nur mit Mühe rechtfertigen, eine lokale – noch dazu eine Berliner – Einrichtung auf der Grundlage von Kritikerlob und künstlerischem Ansehen finanziell zu fordern. Noch komplizierter wurde die Angelegenheit durch die Tatsache, dass keines der Reichministerien ausdrücklich für kulturelle Belange verantwortlich war. Die Argumente mussten daher mit grösster Mühe auf die jeweiligen politischen Interessen der einzelnen Abteilungen zugeschnitten werden.

Zunächst stiess das Orchester mit seinen Forderungen bei der Reichsregierung denn auch auf taube Ohren. Die offizielle Linie des Reiches lautete: «Grundsätzlich soll die Sorge für kulturelle Einrichtungen der Länder und der Gemeinden diesen überlassen bleiben.»⁴ Ebenso eindeutig äusserte sich das Land Preussen:

«Das Orchester dient während seiner Anwesenheit in Berlin ausschliesslich dem Kunstleben der Reichshauptstadt. Seine Konzertreisen im Inland sind nicht auf das preussische Staatsgebiet beschränkt. Auf seinen Auslandsreisen vertritt es in hervorragender Weise gesamtdeutsche Kulturbedenken.»⁵

Trotzdem bewirkte die Hartnäckigkeit des Orchesters und seiner städtischen Fürsprecher schliesslich, dass das Reichsinnenministerium und das Preussische Wissenschaftsministerium darin einwilligten, aufgrund «allgemeindeutscher Bedeutung» des Berliner Philharmonischen Orchesters dessen Subventionierung in Betracht zu ziehen.⁶

Für den 23. Mai 1929 lud der Berliner Oberbürgermeister Gustav Böss zu einer Konferenz ins städtische Rathaus ein, bei der die Neuorganisation des Berliner Philharmonischen Orchesters auf der Tagesordnung stand.⁷ Das Reich und das Land Preussen waren bereit, das Orchester finanziell zu unterstützen, verlangten aber die Einführung einer Rechenschaftspflicht, die es bis dahin im Finanzstatut nicht gab. Als Kontrollinstanz über das Finanzgebaren des Orchesters wurde eine «Arbeitsgemeinschaft» geschaffen, die eine dauerhafte Finanzierung durch die Stadt, das Land und das Reich sichern und dafür eine Mehrheit in der GmbH erhalten sollte. Die Anteile von Stadt, Land und Reich würden deren Beitrag zur Subvention entsprechen und insgesamt 51 Prozent des Grundkapitals der GmbH von 114'600 RM ausmachen.⁸ Preussen zögerte zunächst, die Vereinbarung zu akzeptieren, doch der Berliner Magistrat rechnete mit einer baldigen Zustimmung.⁹

Eine Reihe aufeinander bezogener Verträge band das Reich, die Stadt und schliesslich auch das Land in die «Arbeitsgemeinschaft» ein, legte die Bedingungen für deren Eintritt in die Berliner Philharmonisches Orchester GmbH fest und regelte die Beziehungen zwischen Majorität und Minorität der Anteilseigner.¹⁰ In der Präambel hiess es:

«Gegenstand des Unternehmens ist die Bildung eines Orchester-Verbandes zwecks künstlerischer musikalischer Vorführungen in gemeinnütziger Weise zur Förderung der Kunst in Berlin und auswärts.»¹¹

Das Vertragswerk sah vor, dass die «Arbeitsgemeinschaft» die lange ersehnte finanzielle Sicherheit des Orchesters selbst im Fall eines Defizits garantieren würde.¹² Im Gegenzug überliessen die an der GmbH beteiligten Musiker der «Arbeitsgemeinschaft» die Mehrheit innerhalb der Gesellschafterversammlung der GmbH und einem 13-köpfigen Aufsichtsrat, der aus sieben Vertretern der Stadt, zwei Vertretern des Reiches und vier aus den Reihen des Orchesters gewählten Mitgliedern bestand. Zudem musste das Orchester bis zu 32 volkstümliche

Konzerte, Matineen und kammermusikalische Konzerte pro Saison geben und war «verpflichtet, nach Bestimmung der Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft und nach Zustimmung des Aufsichtsrats der Gesellschaft bei besonderen Veranstaltungen der Stadt Berlin und des Deutschen Reichs in voller Besetzung ohne besondere Entschädigung mitzuwirken.»¹³

Diese Massnahmen liefen auf eine radikale Neuorganisation des Berliner Philharmonischen Orchesters hinaus, das so stolz auf seine Unabhängigkeit gewesen war. Nach 47 Jahren schien die selbstverwaltete musikalische Gemeinschaft damit unter finanziellen Zwängen ihr eigenes Schicksal zu besiegeln. Trotzdem akzeptierte das Orchester aus verschiedenen Gründen die Bedingungen der «Arbeitsgemeinschaft»: An erster Stelle stand die Aussicht auf finanzielle Stabilität, das heisst die Sicherheit der einzelnen Musiker und des Orchesters insgesamt, dessen regionale und nationale Bedeutung das Reich und wohl auch das Land anerkannt hatten. Zweitens hatte die «Arbeitsgemeinschaft» dem Plan zugestimmt, die Form als GmbH zu erhalten und damit die traditionellen Rechte der Musiker innerhalb der Institution bestätigt und eine zumindest teilweise, wenn vielleicht auch nur scheinbare, künftige Autonomie in Aussicht gestellt. Drittens sah man die Aufgabe der «Arbeitsgemeinschaft» darin, die Finanzierung zu sichern und die Kosten zu kontrollieren; sie hatte unterstützende Funktion für das Orchester und würde nicht in dessen künstlerische Belange eingreifen oder es für andere als soziale Zwecke bzw. bei gelegentlichen festlichen Anlässen einsetzen.¹⁴

Nach einer Zeit intensiver Verhandlungen, Schriftwechsel und juristischer Feinarbeit schien die Angelegenheit im Herbst 1929 geregelt.¹⁵ Dann brach plötzlich weltweit der Aktienmarkt zusammen, und das Reich zog seine Zusage zurück. Zwar hatte das Orchester im Reichsinnenministerium viele Fürsprecher,¹⁶ doch die prekäre Lage der Regierung, verbunden mit erneuten juristischen Auseinandersetzungen

und politischen Bedenken, verurteilten in den folgenden Monaten und Jahren alle Versuche, den Prozess wieder zu beleben, zum Scheitern.¹⁷

Inzwischen verschlechterte sich die finanzielle Lage des Berliner Philharmonischen Orchesters rapide. Der Orchestervorstand Lorenz Höber war gezwungen, bei jeder Dienststelle und auf allen Ebenen um Zuwendungen zu betteln. Der Berliner Magistrat seinerseits richtete verzweifelte Briefe an Preussische und Reichsministerien. Das Orchester überlebte vor allem dank der Mittel, die die Stadt erübrigen konnte, und dank der Hilfe eines kleinen Kreises privater Mäzene.¹⁸ Gelegentlich trafen auch staatliche Subventionen ein, doch sie kamen nur unregelmässig und deckten nur einen Bruchteil des Betrags, den der Plan der «Arbeitsgemeinschaft» vorsah, ab.

Als potenzieller Partner der Philharmoniker kam der Rundfunk (Berliner Funk-Stunde A. G.) infrage, doch er konnte mit seinem Vertrag für eine Reihe von Rundfunkübertragungen nur einen kleinen Teil des steigenden Defizits des Orchesters ausgleichen (wenngleich die Gage höher war als die gesamte Subvention durch das Reich).¹⁹ Die Machtübernahme der Nationalsozialisten mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 schien die Situation des Orchesters zunächst nicht zu berühren.

Am 7. Februar 1933 regte der Berliner Oberbürgermeister Dr. Heinrich Sahn beim Reichsinnenministerium in der Hoffnung auf Fortschritte erneut an, «gemeinsam zu prüfen, welche Massnahmen erforderlich sein werden, um das Philharmonische Orchester auch im Jahre 1933 erhalten zu können».²⁰ In den folgenden Wochen zeichnete sich langsam, aber deutlich ein Stimmungswechsel ab. In der Stellungnahme vom 17. März 1933 unterstützte das Reichsinnenministerium prinzipiell immer noch keine Orchester, sprach aber offiziell von Ausnahmen:

«Ausnahmsweise sind, abgesehen von dem Philharmonischen Orchester in Berlin, für das eine Reichsbeihilfe unter besonderem Titel I

Haushalt ausgeworfen ist, Beihilfen im laufenden Jahre nur bewilligt worden an die Schlesische Philharmonie in Breslau, hier in der Hauptsache aus grenzpolitischen Gesichtspunkten, und an das Nationalsozialistische Reichs-Symphonie-Orchester.»²¹

Die Argumente, die das Orchester jahrelang zur Begründung seiner nationalen Bedeutung angeführt hatte, wurden politisch jetzt nicht mehr als heisses Eisen behandelt, sondern anerkannt und von der nationalsozialistischen Regierung sogar unterstützt. Unter dem neuen Regime wurde das Berliner Philharmonische Orchester im Zuge einer radikalen Neubestimmung der Kulturpolitik neben andere musikalische Galionsfiguren von nationaler Bedeutung gestellt.

Nachdem Hitler Reichskanzler geworden war, galt eine der ersten grossen kulturpolitischen Massnahmen der Nationalsozialisten der Schaffung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung des Berliner Gauleiters und Hitler-Vertrauten Joseph Goebbels. Mit weitreichenden Befugnissen ausgestattet, besass das neue Ministerium zwar keine direkte Kontrollfunktion, übte aber grossen Einfluss auf die verschiedensten Gebiete vom Schulwesen bis zum Sport, von der Programmgestaltung des Rundfunks bis zur Subvention der bildenden Kunst aus. Ohne so benannt zu sein, stellte das neue Ministerium doch so etwas wie ein Kulturministerium dar, das man sich in der Weimarer Zeit mitunter gewünscht hatte. Das Goebbels-Ministerium sollte schon bald eine wichtige Rolle in der weiteren Geschichte des Berliner Philharmonischen Orchesters spielen.

Das nationale und internationale Ansehen des Orchesters gefiel offensichtlich Goebbels, für den Kultur nicht nur Ausdruck des Nationalcharakters, sondern auch ein wichtiges Mittel zu dessen Formung war. Zudem präsentierten die Philharmoniker der Welt das Beste, was die deutsche Musikkultur zu bieten hatte. Obwohl das Orchester beim Machtwechsel 1933 offiziell in der Zuständigkeit des Reichsinnenmi-

nisteriums verblieb, wollte Goebbels seinem Ministerium Einfluss auf die Leitung des Orchesters verschaffen.

Am 23. März 1933 trafen sich Beamte des Reichspropagandaministeriums und des Reichsinnenministeriums, um Möglichkeiten der Zusammenarbeit bei der Unterstützung des Berliner Philharmonischen Orchesters zu diskutieren.²² Da das Propagandaministerium seinerzeit noch kein eigenes Budget zur Verfügung hatte, konnten Goebbels' Abgesandte wenig anbieten. Dennoch einigten sich die Beamten darauf, die Angelegenheit auf höherer Ebene weiter zu verfolgen: «Der Entwurf einer Verordnung über die Zuteilung der Arbeitsgebiete an das Propagandaministerium durch den Herrn Reichskanzler wird vorbereitet.»²³

In den folgenden Wochen nahm die Entwicklung einen raschen Lauf. Der Erste Dirigent des Orchesters, Wilhelm Furtwängler, ersuchte Goebbels um Hilfe.²⁴ Hitlers Propagandaminister ergriff die Gelegenheit beim Schopf und reklamierte nach der Unterredung mit Furtwängler die Zuständigkeit für das Philharmonische Orchester für sich bzw. sein Ministerium.²⁵ Doch das Innenministerium widersetzte sich. Zusammenarbeit war eine Sache, die gesamte Befugnis in einem Bereich rechtmässiger Zuständigkeit an sich zu reissen, dagegen etwas völlig anderes.²⁶

Das Reichsinnenministerium wurde am 8. April 1933 zum Schauplatz eines Politpokers. Zusammengefunden hatten sich Beamte des Innen-, des Finanz- und des Propagandaministeriums sowie zwei Vertreter der Stadt Berlin, Beamte des Preussischen Innen- und des Finanzministeriums und schliesslich Furtwängler.²⁷ Schnell wurde klar, dass Preussen trotz der grossen Finanzprobleme der Philharmoniker keine Subventionsgarantien übernehmen konnte; auch die Stadt Berlin wollte sich gern von der Überbeanspruchung durch das Orchester befreien. Ironischerweise war angesichts schrumpfender Beiträge anderer Stellen die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft zur wichtigsten Einnahmequelle

der Philharmoniker geworden. Das Propagandaministerium präsentierte eine schriftliche Garantieerklärung für das Orchester. Das Reichsinnenministerium konterte mit dem Vorschlag, seine Subvention von 65'000 auf 120'000 RM nahezu zu verdoppeln. Es wurde beschlossen, dass die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, die dem Propagandaministerium unterstand, ihren Beitrag von 75'000 auf 155'000 RM erhöhen sollte. Angesichts dieser neuen Grosszügigkeit schlug Oberbürgermeister Wilhelm Hafemann vor, das «Reich solle allein die Betreuung des Orchesters übernehmen».²⁸ In diesem Sinne wurde die Sitzung vertagt, und die Einsätze stiegen.

Statt die Lage des Orchesters zu verbessern, verschlechterten allerdings die politischen Spielchen die Situation. Die Stadt Berlin setzte eine feste Obergrenze für ihre jährliche Subvention fest und drehte den Geldhahn für zusätzliche Notzuwendungen zu.²⁹ Philharmoniker-Vorstand Lorenz Höber bat das Reichsinnenministerium in einem Schreiben verzweifelt darum, «das Berliner Philharmonische Orchester aus seiner tiefen Notlage zu retten». Das Orchester hoffe, «dass es auch im Sinne der Reichsregierung ist, dass das Berliner Philharmonische Orchester nicht zusammenbricht».³⁰ Das Innenministerium verwies Höber an das Propagandaministerium, das seinerseits erklärte, kein Geld zu haben und ihn zurück an das Innenministerium schickte.³¹ Emissäre der Stadt Berlin erreichten nichts weiter – ein bürokratischer Albtraum.³²

Bemüht, seine Arbeit weiterzuführen, ging das Orchester auf Tournee und nutzte die Gelegenheit, noch einmal die nationale Karte zu spielen:

«Die Berliner Philharmonisches Orchester G.m.b.H. spricht dem Reichsministerium des Innern die ergebene Bitte aus zu verhindern, dass das Philharmonische Orchester in einem Augenblick zusammenbricht, in dem es von seiner Konzertreise, die ihm wieder beispiellose künstlerische Erfolge brachte – vor allem in Frankreich –, zurückkehrt.»³³

Unbeabsichtigt spielte das Orchester damit Goebbels in die Hände. Als das Orchester von seiner Tournee zurückkehrte, hatte das Propagandaministerium im Wesentlichen den politischen Kampf mit dem Innenministerium gewonnen. Goebbels sorgte beim Reichsfinanzministerium für die nötigen Mittel, um die drückendsten Schulden und das laufende Defizit des Orchesters abzudecken.³⁴ Es wurden Verhandlungen aufgenommen mit dem Ziel, die langfristige Beziehung zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Propagandaministerium auf eine formelle Basis zu stellen.

Das Konzept der 1929 geschaffenen «Arbeitsgemeinschaft» wurde nun wieder aktuell. Die Philharmoniker schlugen vor, dass das Propagandaministerium «in die Gesellschaft eintritt und dass dann ein Vertrag zwischen Reich und der Gesellschaft geschlossen wird, der der Gesellschaft alle Sicherheiten für die Zukunft gibt».³⁵ Das Modell der «Arbeitsgemeinschaft», in dem erstmals der Staat als Mitglied der GmbH vorgesehen war, lieferte die Grundlage für die endgültige Festlegung des Status des Orchesters. Dessen Verhandlungsziel war es, ähnlich wie 1929 die Garantie finanzieller Sicherheit bei gleichzeitiger Wahrung des Status als unabhängige Gesellschaft (GmbH) zu erreichen. Für den Staat ging es wie 1929 um Kontrolle, doch hinzu kam eine viel weiterreichende Auffassung von der Nützlichkeit eines solchen Werkzeugs: das Berliner Philharmonische Orchester als Gegenstand der Kulturpolitik.

Ein weiterer Unterschied zur Situation im Jahr 1929 lag darin, dass diesmal der Staat über alle Trümpfe verfügte: Ohne Beteiligung der Stadt Berlin war das Orchester auf sich gestellt und schwach. In die «Arbeitsgemeinschaft» von 1933 trat nicht, wie vom Orchester gewünscht, das Propagandaministerium ein, sondern das Reich selbst, vertreten durch das Ministerium, und zwar nicht als Partner mit einer Mehrheit, sondern als Alleinherrscher. Es dauerte noch mehrere Monate, bis die Formalitäten erledigt waren,³⁶ und es verging noch einige

Zeit, bevor sichere finanzielle Rahmenbedingungen geschaffen waren.³⁷ Am 30. Juni 1933 jedoch sandte Orchestervorstand Lorenz Höber erstmals ein Schreiben mit dem Gruss «Heil Hitler» an das Propagandaministerium.³⁸ «Das Reichsorchester» war im Entstehen.

Am 1. November 1933 wurde das Berliner Philharmonische Orchester mit Hitlers persönlicher Billigung ein offizielles Reichsorchester.³⁹ Am 15. Januar 1934 verkauften 85 Orchestermitglieder ihre Anteile von je 600 RM an der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH an das Deutsche Reich.⁴⁰ Die Stadt Berlin übertrug ihren Anteil von 3'000 RM kostenlos. Ende Februar 1934 kontrollierte das Reich 100 Prozent der GmbH.⁴¹ Aus einem Bericht von Lorenz Höber spricht die grosse Erleichterung des Orchesters, aber auch ein Gefühl neuer Unsicherheit:

«Die im Januar 1934 erfolgte Umwandlung des Philharmonischen Orchesters in eine Reichsgesellschaft änderte die Struktur der Gesellschaft von Grund auf. Die Orchestermitglieder, die bisherigen Gesellschafter und Inhaber der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH wurden mit diesem Zeitpunkt Angestellte der Gesellschaft. Sie entäuserten sich mit der Übertragung der Anteile an das Reich ihrer früheren Rechte auf Selbstverwaltung und Selbstbestimmung [...] Es ist der Wunsch des Orchesters, in derart idealer Zusammenarbeit auch in Zukunft nun dem Ministerium dienen zu können. Die Existenz des Orchesters ist nunmehr gesichert und doch möchte sich das Orchester nicht damit begnügen [...] Mit Dank begrüsst das Orchester die Zusage des Ministeriums [...], dass auch seitens des Ministeriums nicht auf die lebendige Mitarbeit des gesamten Orchesters verzichtet werden soll.»⁴²

Die entscheidende Persönlichkeit beim Zustandekommen der Verbindung von Berliner Philharmonischem Orchester und Deutschem Reich war Wilhelm Furtwängler. Der Chefdirigent der Philharmoniker war eine Berühmtheit in Deutschland, ein Star, verehrt von Musikern und Publikum, selbst ausserhalb von künstlerisch interessierten Kreisen

weithin bekannt. Aus dem gehobenen Bürgertum stammend, war er den Umgang mit der kulturellen und politischen Elite gewohnt. Vor und nach 1933 blieb er seiner Herkunft fest verbunden. Beziehungen zu hochgestellten Persönlichkeiten zu pflegen, ganz gleich, welche ideologischen Überzeugungen diese hegten, war für Furtwängler ganz selbstverständlich. Er vermied es nie, auch den höchsten politischen Führern auf Augenhöhe gegenüberzutreten, wenn er Bedenken anzumelden hatte – selbst wenn es sich hierbei um Hitler oder Goebbels handelte.

Der «Führer» und sein Propagandaminister hielten viel von Furtwängler, und der Maestro wandte sich öfter mit persönlichen oder beruflichen Anliegen an sie. Eine besonders enge Beziehung unterhielt der Dirigent zu Goebbels, der Furtwängler häufig in seinem Tagebuch erwähnte: «Gestern: morgens lange Besprechung mit Furtwängler im Garten von Wahnfried», schrieb er beispielsweise im Sommer 1936. «Er trägt mir all seine Sorgen vor, vernünftig und klug. Er hat viel gelernt und ist ganz bei uns. Ich helfe ihm, wo ich kann. Besonders beim philharmonischen]. Orchester.»⁴³

Es ist höchst umstritten, in welchem Masse Furtwängler wirklich «bei» den Nationalsozialisten war, wie Goebbels meinte, und ob er nicht nur persönliches und politisches Geschick nutzte, um Goebbels Zugeständnisse für Akte zivilen Ungehorsams abzuringen. Doch diese Diskussion steht hier nicht im Vordergrund.⁴⁴ Was das Berliner Philharmonische Orchester angeht, so erkannte Goebbels in dem Ensemble ein grossartiges Werkzeug der Kulturpropaganda und verfolgte eine kluge Strategie, es zu gängeln, indem er es seiner direkten Aufsicht unterstellte. De jure hatte Goebbels die Befehlsgewalt inne, doch de facto hing alles von Furtwängler ab. Aus Furtwänglers Perspektive bot Goebbels dem Orchester Sicherheit und ihm selbst eine überragende Position. Gerhart von Westerman, der in den Kriegsjahren als Erster Geschäftsführer der Philharmoniker eng mit dem Dirigenten zusammenarbeitete, berichtete später, «Furtwängler habe häufig versucht,

seinen Einfluss bei Goebbels geltend zu machen, und manchmal sei es ihm auch gelungen».⁴⁵

Furtwängler hatte das Berliner Philharmonische Orchester erstmals 1917 dirigiert und 1922 die Leitung der Philharmonischen Konzerte als Nachfolger des verstorbenen Arthur Nikisch übernommen.⁴⁶ Von diesem Zeitpunkt an entwickelten er und das Orchester eine intensive, erfolgreiche musikalische Partnerschaft. Der immer etwas distanzierte Furtwängler war dem Orchester weniger durch Zuneigung und innere Anteilnahme verbunden als vielmehr durch ein selbstgefälliges Verantwortungsgefühl – er setzte sich für die Interessen des Orchesters ein, weil es sein Instrument, sein Ausdrucksmittel war. Die demokratische Tradition des Orchesters spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle, doch solange die Ergebnisse stimmten, waren Furtwänglers Motive kaum von Interesse. Als sein Instrument jedoch verzweifelt ums Überleben kämpfte, nahm es Furtwängler auf sich, es zu retten.

In seiner 51jährigen Geschichte bis 1933 hatte das Berliner Philharmonische Orchester nie einen Künstlerischen Direktor oder Intendanten gehabt. Bis 1924 waren die Chefdirigenten noch nicht einmal beim Orchester selbst unter Vertrag, sondern beim Veranstalter der Philharmonischen Konzerte, der Konzertagentur Wolff & Sachs. Tatsächlich waren Hans von Bülow und Arthur Nikisch nur de facto musikalische Leiter des Orchesters, weil sie dessen wichtigste Reihe von Abonnementskonzerten dirigierten. 1924 wurde Furtwängler der erste direkt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester verbundene Dirigent, als ihn die Mitglieder des Orchesters zum Chefdirigenten wählten.⁴⁷

Im Zuge der Verhandlungen über die «Arbeitsgemeinschaft» erhielt Furtwängler 1929 einen Vertrag mit der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH, der ihn für zehn Jahre zum Dirigenten des Ensembles machte. Sein Jahresgehalt von 50'000 RM plus 15'000 RM Aufwandsentschädigung verpflichtete ihn zu 30 Konzerten pro Jahr. Seine «Philharmonischen Konzerte» wurden in dem Vertrag besonders

hervorgehoben.⁴⁸ Weiter hiess es: «Bei allen eigenen Veranstaltungen des Berliner Philharmonischen Orchesters, soweit es sich nicht um die Philharmonischen Konzerte' handelt, ist Herr Dr. Furtwängler zu hören.» Furtwängler war also beim Vorspielen neuer Musiker, bei Zwangspensionierungen, Fragen der Sitzordnung des Orchesters und der Wahl des Geschäftsführers anzuhören.⁴⁹ Das alles waren in der demokratischen Tradition des Orchesters beispiellose Zugeständnisse. Obwohl Furtwängler ausser seinen Verpflichtungen als Dirigent nur eine beratende Funktion hinsichtlich der Aktivitäten des Orchesters innehatte, stellte der Vertrag von 1929 einige entscheidende Weichen.

Es gab mindestens drei Gründe für die enormen Zugeständnisse, die man Furtwängler machte. Erstens brachte es die Art der politischen und verwaltungstechnischen Beziehungen mit sich, dass die Stadt und das Reich einen einzigen, massgeblichen Ansprechpartner verlangten. Durch die neue «Arbeitsgemeinschaft» waren Stadt und Reich in die Institution selbst integriert. Der Orchestervorstand konnte die Musiker in der Gesellschaft vertreten, doch man brauchte ein ausführendes Organ, das den Vorsitz über die drei Gruppen der Anteilseigner hatte. Noch wichtiger war zweitens, dass die Stadt Berlin und das Berliner Philharmonische Orchester Angst hatten, Furtwängler zu verlieren. Der Dirigent verfügte über viele Alternativen, unter anderem Chefpositionen in Wien und New York, die ihm lukrative Möglichkeiten boten, einfach alles stehen und liegen zu lassen.⁵⁰ Das Orchester trieb die Sorge um, ohne seinen Namen würden die dürftigen Subventionen ganz versiegen, die Zahl der Abonnements zurückgehen und das Ensemble schliesslich zerfallen. Die Stadt fürchtete, durch einen Weggang Furtwänglers und den damit möglicherweise verbundenen drohenden Untergang des Orchesters einen Prestigeverlust zu erleiden. Um ihm seine Bindung an die Philharmoniker weiter zu versüssen, wurde Furtwängler auch eine Position an einem Berliner Opernhaus in

Aussicht gestellt.⁵¹ Der dritte Grund schliesslich war persönlicher Natur und hatte mit Furtwänglers eigenem Verantwortungs- und Machtgefühl zu tun. Er war ein von sich selbst eingemommener, ausgesprochen machtbewusster Mensch. In den Verhandlungen mit dem Orchester und der «Arbeitsgemeinschaft» hatte er die stärkste Position, und das gefiel ihm. Er erkannte, wie abhängig das Orchester von ihm war, und tat nichts dagegen. Dass das Orchester Furtwängler respektierte und ihm vertraute, machte die Konzessionen besser erträglich, doch diese Gefühle waren unwichtig: Die Musiker hatten einfach keine andere Wahl. Furtwängler dagegen stärkte durch die Entscheidung, in Berlin zu bleiben, seine dominierende Position gegenüber dem Orchester noch weiter, wenn er versprach, dass in Zukunft, wenn in der Welt vom Philharmonischen Orchester gesprochen werde, auch sein Name genannt werde, «und umgekehrt, dass mit dem Namen Furtwänglers als untrennbarer Begriff der Name des Philharmonischen Orchesters verbunden sei».⁵² Diese Ziele blieben auch bestehen, als der Plan der «Arbeitsgemeinschaft» scheiterte.

Am 1. August 1933, lange bevor die Verhandlungen zur beabsichtigten Übernahme durch das Reich abgeschlossen waren, schrieb Furtwängler an die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters:

«Meine Herren! Der Führer und die Reichsregierung haben mir die Versicherung abgegeben, dass das Berliner Philharmonische Orchester unter allen Umständen erhalten wird. Herr Reichsminister Dr. Goebbels hat an diese Zusicherung die Bedingung geknüpft, dass mir die absolute Führung des Orchesters in künstlerischer und personeller Hinsicht übertragen ist. Auf Grund dessen erwarte ich, dass jede Beunruhigung innerhalb des Orchesters in Zukunft unterbleibt. Ohne mich und mein Einverständnis können keinerlei Beschlüsse gefasst werden. Meine 12-jährige Verbundenheit mit Ihnen, meine verehrten Herren, muss Ihnen die Gewähr bieten, dass alle von mir unternommenen Schritte nur im Interesse des Orchesters sind.»⁵³

In diesem Brief beschwor Furtwängler das Orchester, seiner Leitung nicht nur in künstlerischen, sondern auch in persönlichen und politischen Fragen zu vertrauen – er übernahm die Verantwortung für das Wohlergehen des Orchesters und erwartete vollkommene Ergebenheit der Musiker. Auch das war ein entscheidender Bruch mit der Tradition demokratischer Entscheidungsprozesse und der Selbstverwaltung des Orchesters. In den Vertragsverhandlungen von 1929 waren schon grosse Zugeständnisse gemacht worden, doch Furtwänglers «absolute Führung» war keine Bedingung der Regierung, sondern seine eigene. Er behielt sich damit nicht einfach eine Beraterfunktion oder ein Vetorecht vor, sondern verlangte eine offizielle Übergabe der gesamten Kontrolle. Auf der einen Seite wurde das Orchester also von der Regierung aufgefordert, seine Identität als Gesellschaft (GmbH) zu opfern, auf der anderen Seite bestand Furtwängler auf bedingungsloser Preisgabe aller Vollmachten. Parallel zur Übernahme durch das Reich führte Furtwängler seine eigene Neuorganisation des Orchesters durch.

Mit seinem Plan von 1933, das Berliner Philharmonische Orchester als Organ unter seiner Kontrolle neu zu konstituieren, schlug Furtwängler für sich selbst und für das Orchester etwas gänzlich Neues vor. Als «Führer» des Orchesters hatte er sowohl ein administratives als auch ein musikalisches Amt an der Spitze einer grossen kulturellen Institution inne. Mit dieser Machtfülle ausgestattet, suchte er eine Organisationsstruktur einzuführen, die den täglichen Aufgaben der Orchesterleitung gewachsen war, ihn selbst gegen administrative Pflichten abschirmte und der finanziellen und politischen Rechenschaftspflicht gegenüber der Regierung genügte. Bei der Neuorganisation sollten ihn vor allem zwei Weggefährten unterstützen: Lorenz Höber, Orchester Vorstand seit 1923, dem Furtwängler voll vertraute, und seine langjährige Sekretärin, Berta Geissmar.

Lorenz Höber war wie sein Bruder Willi Solobratschist des Orchesters. Ein Jahr nach Furtwänglers Amtsantritt in Berlin war er zum



*Orchestervorstand Lorenz Höber im Gespräch mit Furtwängler,
Philharmonie, circa 1935*

Orchestervorstand gewählt worden und hatte das Orchester organisatorisch und administrativ durch das stürmische Jahrzehnt bis zu Hitlers Machtübernahme geführt. Als Vorstand war Höber verantwortlich für die finanziellen und juristischen Belange des Orchesters, für die Verträge, die künstlerische Planung und Kontakte mit der Regierung sowie für interne Angelegenheiten des Ensembles. Zwar räumte Furtwängler mit Blick auf die Geschäftsführung des Philharmonischen Orchesters in den vergangenen Jahren ein, diese möge «vom bürokratischen Standpunkt aus mancherlei Schönheitsfehler aufweisen», doch nichtsdestotrotz wollte er an Höber festhalten.⁵⁴ Grundsätzlich sollte der Orchester-

vorstand das Orchesterbüro leiten, für Konzertplanung und Konzertreisen verantwortlich sein und die internen Abläufe des Orchesters regeln: Gehalts- und Pensionslisten erstellen, Dienste einteilen sowie Probentermine festsetzen.⁵⁵

Berta Geissmar sollte nach Furtwänglers Wünschen die künstlerische Planung innehaben. Die aus einer wohlhabenden Familie stammende Sekretärin war dem Dirigenten erstmals 1915 begegnet, als er Nachfolger von Artur Bodanzky als Hofkapellmeister in Geissmars Heimatstadt Mannheim wurde. Sie verwaltete seine Korrespondenz, betreute seine Verträge, Abrechnungen, die Programmplanung und Konzertreisen zunächst in Mannheim und anschliessend in Berlin. Von 1922 bis 1933 war Geissmar Furtwänglers Privatsekretärin, gehörte also nicht zur Verwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Die Neuorganisation des Orchesters nach der nationalsozialistischen «Machtergreifung» nutzte Furtwängler allerdings dazu, auf eine als «Chefsekretariat» ausgewiesene Stelle für Geissmar zu dringen und deren Gehaltskosten somit auf das Orchester abzuwälzen.⁵⁶ «Selbstverständlich», schrieb Furtwängler, «benötige ich in meiner Eigenschaft als Leiter der Philharmonischen Konzerte und damit des ersten Konzert-Institutes Deutschlands ein Sekretariat, das, wie die Erfahrung gezeigt hat, in den letzten Jahren sehr viel zu tun hatte. Es hat sich dabei als praktisch und wünschenswert erwiesen – da meine Konzerte zugleich die Konzerte des Orchesters sind –, mein Sekretariat mit dem Orchester-Büro in möglichst enger Verbindung zu halten. Mit meinen eigenen Privat-Angelegenheiten steht das in gar keinem Zusammenhang.»⁵⁷

Darüber hinaus führte Furtwängler Geissmars «persönliche Kenntnis der europäischen Musikzentren (wie auch degenigen Amerikas)» sowie ihre Fremdsprachenkenntnisse an, woraus zu folgern war, dass sie nicht nur in seinem eigenen, sondern auch im Interesse des Orchesters eine Idealbesetzung für die neue Stelle war. Er beantragte für sie ein Jahresgehalt von 10'000 RM.⁵⁸

Um seinen Argumenten Nachdruck zu verleihen, setzte Furtwängler auf die Rivalität der politischen Stellen und berichtete Goebbels' Ministerium, dass Hermann Göring ihm als Direktor an der Staatsoper nicht nur den Titel eines Staatsrats verliehen, sondern ihm auch eine Sekretärin zur Verfügung gestellt habe. Zudem erinnerte Furtwängler Goebbels' Beamten daran, dass seine 70 bis 80 Auftritte mit dem Philharmonischen Orchester im Jahr immerhin mehr als die Hälfte der eingespielten Erträge erwirtschafteten.⁵⁹

Trotz Furtwänglers wohlüberlegter praktischer, finanzieller und politischer Argumentation, um Geissmar in die Verwaltungsstruktur des Orchesters zu integrieren, stand das Propagandaministerium dem Plan des Dirigenten äusserst kritisch gegenüber und betonte wiederholt, «dass Frau Geissmar nicht Angestellte des neuen Reichsorchesters werden könne».⁶⁰ Berta Geissmar war nämlich Jüdin.

Seit die Nationalsozialisten die Macht in Deutschland erobert hatten, hatten sie ihre Rassenideologie quasi zur Staatsdoktrin erhoben. Die «arische Volksgemeinschaft» begann sich scharf gegen Juden abzugrenzen. In der Gesellschaft herrschte ein stark antisemitisches Klima. Berta Geissmar, deren Religionszugehörigkeit in Musikkreisen allgemein bekannt war, bekam dies zu spüren. Man beschuldigte sie, an einer Verschwörung teilzuhaben, die jüdische Musiker zu Lasten deutscher Künstler fördern wolle. 1933 erhielt Geissmar einen Telefonanruf von Gustav Havemann, einem Berliner Geiger, Pädagogen und überzeugten Nationalsozialisten. In ihrer Autobiografie erinnerte sie sich an den hasserfüllten Ton seiner Anschuldigungen: «Ich habe gerade das Programm für das Wiener Brahmsfest gesehen. Bilden Sie sich ja nicht ein, dass das Brahmsfest in dieser Form stattfinden wird! Natürlich ist die Auswahl der Solisten auf Ihren jüdischen Einfluss zurückzuführen.» Es folgten Drohungen, sie selbst und ihren Einfluss in Deutschland zu beseitigen.⁶¹ Bei den fraglichen Künstlern handelte es sich um den Gei-

ger Bronislaw Huberman, den Pianisten Artur Schnabel und den Cellisten Pablo Casals, die allesamt zu den renommiertesten Musikern jener Zeit gehörten. Dabei war Österreich 1933 noch ein unabhängiges Land, ausserhalb zumindest des direkten Zugriffs der Nationalsozialisten und mit Sicherheit ausserhalb der Reichweite von Havemann. Dessen Angriff war also deutlich persönlicher Natur und nur einer von vielen, die Geissmar zu erdulden hatte.

Doch Furtwängler hielt zu seiner Sekretärin und erreichte, zumindest für eine gewisse Zeit, dass das Orchester ihr Gehalt zahlte.⁶² Und das, obwohl ihr die offizielle Anerkennung als Mitglied der Orchesterverwaltung versagt blieb. Schliesslich stellte Furtwängler eine andere Sekretärin ein, eine Frau von Rechenberg, die, wie Geissmar sich erinnerte, «reine Arierin war und ihn daher bei den Behörden vertreten konnte. Ich würde ihm ja immer noch, so dachten wir, im Hintergrund beistehen können.»⁶³ Geissmar blieb bis zum Frühjahr 1935 am Orchestermanagement beteiligt. Dann wurde der Druck zu gross, und sie verliess Deutschland, ging zunächst nach Amerika und liess sich endgültig in London als Sekretärin von Sir Thomas Beecham nieder. Freda von Rechenberg blieb während der ganzen Zeit des NS-Regimes Furtwänglers Privatsekretärin.

Im Jahr 1933 war Berta Geissmar ein wichtiger Baustein in Furtwänglers Plan, das Berliner Philharmonische Orchester unter seiner Leitung neu zu strukturieren. Die Aufgabe, das Orchester zu leiten, brachte mehr öffentliche Verantwortung mit sich, als er allein tragen wollte. Ganz abgesehen von Höber und Geissmar hatte Furtwängler sicher nicht vergessen, dass die Regierung Wert auf eine gewisse Präsenz der NSDAP im Management ihrer musikalischen Neuerwerbung legte. Es ist nicht klar, ob die Einstellung von Dr. Rudolf von Schmitz als «Vertreter und Sachberater» des Berliner Philharmonischen Orchesters im September 1933 auf die Initiative von Goebbels, Beamten seines Ministeriums oder Furtwängler selbst zurückging.⁶⁴ Geissmars Bericht von der Einführung des «Schutznazis» ist nicht eindeutig.

Sie erklärt, von Schmidtseck sei mit Furtwängler bekannt gemacht «und kurz darauf im Einverständnis mit den Behörden dem Berliner Philharmonischen Orchester als ‚Kommissar‘ beigegeben» worden.⁶⁵ Um welche Behörden es sich handelte, ist nicht ganz klar. Zudem legt dieser Kommentar auch nicht unbedingt nahe, dass von Schmidtseck tatsächlich nicht willkommen war.

Furtwängler brauchte in jedem Fall einen Vertreter, der in den alltäglichen Angelegenheiten des Orchesters mit Höber und Geissmar zusammenarbeitete. Aus ihrer späteren gemeinsamen Arbeit wird zudem deutlich, dass von Schmidtseck Furtwänglers Vertrauen besass.⁶⁶ Selbst wenn Furtwängler nicht hinter der Schaffung dieser Position stand, hatte er erheblichen Einfluss auf die Auswahl der Kandidaten und die Einstellungen, wie künftige Stellenbesetzungen zeigen sollten.⁶⁷ Und schliesslich sah das Propagandaministerium von Schmidtsecks Einstellung als vorläufig an, was darauf schliessen lässt, dass nicht alle mit der Wahl einverstanden waren.⁶⁸

Über Dr. Rudolf von Schmidtseck ist nur wenig bekannt.⁶⁹ In der Saison 1933/34 dirigierte er sieben Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters.⁷⁰ Er war Mitglied der NSDAP.⁷¹ Nach Furtwänglers Beschreibung seiner Funktion war von Schmidtseck verantwortlich für Finanzen, Personalangelegenheiten, Verträge und alles, was mit der Buchführung für das Ministerium zu tun hatte.⁷² Hinzu kam: «Verantwortung, als Mitglied der N.S.D.A.P., für Wahrung der nationalsozialistischen Belange im Rahmen der Gesellschaft.» Weiterhin:

«Als mein Persönlicher Stellvertreter ist Dr. v. Schmidtseck verantwortlich für Disziplin innerhalb des Orchesters und des Büros. Führungnahme und Verkehr mit den nationalsozialistischen Gemeinschaftsorganisationen (Partei, Kampfbünde, NSBO, ‚Kraft durch Freude‘). Aufbau neuer Gemeinschaftsformen des Konzertbesuches im Zusammenhang mit den genannten Organisationen.»⁷³

Während Furtwängler bereit schien, dem Einfluss der NSDAP durch von Schmidtseck so ungeheure Zugeständnisse zu machen, lassen seine tatsächlichen Reaktionen auf organisatorische und ideologische Eingriffe der Nationalsozialisten in die Angelegenheiten seines Orchesters darin eher öffentliche Lippenbekenntnisse vermuten.⁷⁴ Es gibt keine Belege dafür, dass von Schmidtseck in seiner Amtszeit ideologische Agitation innerhalb des Orchesters betrieb oder Aktivitäten dieser Art initiierte.

Furtwängler legte auch fest, von Schmidtseck sei als sein «persönlicher Vertreter zuständig für alle Fälle, in denen ich verhindert bin, oder mich vertreten lassen will (offizielle Veranstaltungen usw.)». ⁷⁵ Offensichtlich hegte Furtwängler bereits die Absicht, sich von bestimmten offiziellen Anlässen fernzuhalten, vermutlich auch solchen mit NS-Hintergrund. Diese Vereinbarungen ersparten dem Orchester zwar nicht solche Auftritte. Aber indem Furtwängler von Schmidtseck engagierte oder zumindest dessen Einstellung nutzte, hatte er eine Art Attrappe für die Nationalsozialisten gefunden: jemanden, der offenbar bereitwillig nach aussen die regimekonforme «schmutzige Arbeit» erledigte, ohne die musikalischen Interessen des Orchesters oder Furtwänglers eigene Dominanz zu gefährden.

Von Schmidtseck wurde zum kommissarischen Ersten Geschäftsführer des Berliner Philharmonischen Orchesters ernannt, sein Zeitvertrag band ihn ausdrücklich an Furtwängler.⁷⁶ Zur Ende 1934 anstehenden Verlängerung des Vertrags kam es nicht. Als Furtwängler im Dezember 1934 von seinem Amt als Erster Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters zurücktrat, wurde von Schmidtseck sofort beurlaubt und kehrte nicht mehr zum Orchester zurück.⁷⁷

Der erfolgreiche Abschluss der Verhandlungen zur Übernahme der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH durch das Reich führte zu einer Reihe bedeutender Änderungen in der Struktur und Verwaltung des Orchesters. Aus dem Modell der «Arbeitsgemeinschaft» wurde ein Verwaltungs- oder Aufsichtsrat übernommen, der als Exe-

kutivorgan Macht über alle Bereiche besass – künstlerische, finanzielle, vertragliche und personelle Belange betreffend.⁷⁸ Die Generalversammlung existierte nicht mehr (die GmbH hatte nur noch einen Anteilseigner, den Staat), das Reich brauchte die Leitung mit keiner anderen Gruppierung zu teilen, auch nicht mit dem Orchester selbst. 1934 bestand der Aufsichtsrat aus Staatssekretär Walther Funk vom Propagandaministerium, der den Vorsitz innehatte, Innenstaatssekretär Hans Pfundtner, Ministerialdirektor Dr. Erich Greiner vom Propagandaministerium, Ministerialrat Joachim von Manteuffel vom Finanzministerium, den Ministerialräten Dr. Eugen Ott und Otto von Keudell, ebenfalls vom Propagandaministerium, und, als einzigem Vertreter des Orchesters, Lorenz Höber.⁷⁹ Dessen Aufsichtsratsmitgliedschaft war jedoch nur ein kosmetisches Zugeständnis an das Orchester.⁸⁰

Die Garantien, die Furtwängler von Goebbels erhalten hatte, basierten auf persönlicher Gunst, doch der Aufsichtsrat besass juristisch abgesicherte Macht, die über Furtwänglers Anspruch auf «absolute Führung» hinausging. Furtwängler wollte zwar ein gewisses Mass an Unabhängigkeit des Orchesters gegenüber der Regierung erhalten, doch sein Ziel war nicht die Erhaltung der gemeinschaftlichen Struktur des Ensembles, sondern die Sicherung seiner eigenen Macht über ein erstklassiges musikalisches Instrument. Der Aufsichtsrat dagegen war weniger am künstlerischen Rang des Orchesters um seiner selbst willen oder an der Befriedigung von Furtwänglers Wünschen interessiert; vielmehr wollte er seinen Auftrag erfüllen und das Berliner Philharmonische Orchester so umstrukturieren, dass es seine Aufgabe als überzeugender, leistungsfähiger Kulturbotschafter des Reiches wahrnehmen konnte. Ein neuer politischer Konflikt bahnte sich an.

Am 10. März lud Ministerialdirektor Dr. Erich Greiner, Vertreter der Reichssparkommissare und des Reichsfinanzministeriums, sowie Staatssekretär Walther Funk zu einer Besprechung ins Propagandami-

nisterium ein, bei der er sein Konzept der neuen Struktur des Berliner Philharmonischen Orchesters vorstellte.⁸¹ Der Plan sah vor, Furtwänglers Position bei den Philharmonikern auf die Funktion als «Dirigent des Orchesters» zu beschränken und «durch Vertrag die Veranstaltung einer bestimmten Anzahl von In- und Auslandskonzerten unter seiner persönlichen Leitung gegen ein bestimmtes Honorar zu vereinbaren».⁸² Das lief auf eine Reduzierung seiner Rolle auf den Stand vor den Reformen von 1933 hinaus – als musikalischer Leiter ohne grosse organisatorische Befugnisse.

Der Plan beschrieb nicht nur Furtwänglers Funktion, sondern führte auch zwei administrative Positionen ein, einen «künstlerischen Geschäftsführer (2. Dirigent)» und einen «kaufmännisch vorgebildeten Geschäftsführer».⁸³ Beide Posten waren absolute Neuerungen und brachten das Orchester management auf ein bis dahin nicht gekanntes professionelles Niveau. Der eng mit Furtwängler verbundene von Schmidtseck galt weder in künstlerischer noch in kaufmännischer Hinsicht als geeigneter Geschäftsführer. Greiner stellte sich einen künstlerischen Geschäftsführer und festen zweiten Dirigenten von der Art Carl Schurichts vor, eines angesehenen Dirigenten, der keine unmittelbare Bedrohung für Furtwängler darstellen, aber ein Gegengewicht zu dessen Dominanz bilden würde.⁸⁴

Wichtiger als das künstlerische Amt war jedoch die Einführung eines kaufmännischen Geschäftsführers, der verantwortlich war «für alle finanziellen und wirtschaftlichen Dinge, und auch den laufenden Verkehr mit den Ministerien zu erledigen hat».⁸⁵ Der Amtsinhaber würde Höber ersetzen und «für die weiteren Entscheidungen des Ministeriums [zu einer] ausserordentlich wichtigen Persönlichkeit» werden.⁸⁶ Bei der Übertragung der Geschäftsführung vom Orchester auf einen Verwaltungsbeamten ging es nicht nur um professionelle Kompetenz, sondern auch um die künftige Gestalt der Organisation.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten änderten sich

Geschäftspraktiken, organisatorische Normen und institutionelle Strukturen nicht über Nacht. Es brauchte Zeit, materielle, juristische und ideologische Veränderungen durchzusetzen. Das Ziel lautete «Gleichschaltung», was bedeutete, Regierungsstellen und andere Institutionen mit den Grundsätzen der nationalsozialistischen Ideologie in Einklang zu bringen. Dabei ging es nicht nur um die Durchsetzung der Rassenpolitik, sondern die feste Verankerung hierarchischer Machtstrukturen in Übereinstimmung mit dem «Führerprinzip» und die pflichtgetreue Erledigung der jeweils anstehenden Aufgaben im Sinne von «Führer, Partei und Vaterland».

Das Berliner Philharmonische Orchester sollte von der nationalsozialistischen Gleichschaltungspolitik nicht ausgenommen werden. Greiner und das Propagandaministerium stellten sich als kaufmännischen Geschäftsführer einen bewährten, zuverlässigen Parteigenossen vor, der den Prozess der Gleichschaltung zu überwachen in der Lage war. Der Betreffende sollte erfolgreich die geschäftlichen Angelegenheiten des Orchesters regeln können und zugleich die Forderungen der Regierung loyal umsetzen. Als Furtwängler zwei Tage später das Konzept kennenlernte, widersetzte er sich erwartungsgemäss der Einsetzung eines kaufmännischen Geschäftsführers mit dem Argument, die «Qualitäten der Herrn Höber und Dr. v. Schmidtseck» seien ausreichend für diese Aufgaben.⁸⁷ Ungeachtet dieses Einspruchs liess Goebbels' Ministerium die Suche nach dem richtigen Mann beginnen.

Im Verwaltungssystem des NS-Regimes herrschten bei Einstellungen und Vertragsabschlüssen für Bewerbungen und Berufungen höchst variable Bedingungen. Die Personalabteilungen der Ministerien arbeiteten im Prinzip in einer Art Vetternwirtschaft – mit wenig verfahrensrechtlicher Transparenz wurden Bewerbungen aufgrund von Beziehungen oder persönlichen Empfehlungen erbeten, über Einstellungen wurde im Alleingang von den jeweiligen Chefs oder, im Fall der Phil-

harmoniker, durch das Votum des Aufsichtsrats entschieden. Das NS-Regime prägte ein Klima der Unsicherheit und Willkür aus. Opportunismus, Verbitterung, Misstrauen und Gier durchdrangen alle gesellschaftlichen Bereiche; wenn es um politische Personalentscheidungen beim Berliner Philharmonischen Orchester ging, lauerten stets Intrigen im Hintergrund.

Auf der Suche nach einem kaufmännischen Geschäftsführer für das Orchester zog das Propagandaministerium im Frühjahr 1934 mehrere Kandidaten in Betracht. Zunächst wurde ein Herr Müller vorgeschlagen, den Furtwängler als «sehr nett» bezeichnete, der aber bald aus dem engeren Kreis ausschied.⁸⁸ Furtwänglers Stimme hatte immer noch Geltung, wenn sie auch formell keine Rechte besass. Ein Herr Sellschopp aus Lübeck fungierte kurzfristig als Kandidat und der «besondere Vertrauensmann des Ministeriums», doch er weigerte sich, unter von Schmidtseck zu arbeiten.⁸⁹ Auch Paul Wehe, seinen Referenzen zufolge «ein hervorragender Kaufmann und Organisator» und «nicht nur ein gläubiger Parteianhänger und ein absolut zuverlässiges Parteimitglied, sondern auch ein ebenso ehrlicher Mann von vornehmer Denkungsart und hervorragendem Pflichtgefühl», erhielt trotz offenbar glänzender beruflicher und politischer Beurteilungen (NSDAP-Mitglied seit 1930) den Posten nicht.⁹⁰ Von Schmidtseck, der höchstwahrscheinlich auf Furtwänglers Wunsch handelte, brachte Bedenken vor.⁹¹ In Wehes Benachrichtigung hiess es:

«Sehr geehrter Pg. Wehe! Unter Bezug auf die persönliche Besprechung beim Ministerium und Ihre Unterredung mit Herrn Staatsrat Furtwängler muss ich Ihnen zu meinem Bedauern mitteilen, dass ich von Ihren Diensten als Geschäftsführer der Berliner Philharmonisches Orchester G.m.b.H. leider keinen Gebrauch machen kann. Die Wünsche des Herrn Furtwängler waren nach einer bestimmten Richtung hin so ausgeprägt, dass wir glaubten, uns ihnen nicht verschliessen zu können.»⁹²

Am Tag der Absage an Paul Wehe lernte Furtwängler einen ande-



Karl Stegmann mit unbekanntem Gesprächspartner; Künstlerzimmer der Alten Philharmonie, circa 1939

ren Kandidaten kennen, der seinen Erwartungen besser entsprach.⁹³ Karl Stegmann hatte keinen besonderen musikalischen Hintergrund. Er kam aus der Wirtschaft, seine Familie handelte mit Textilien.⁹⁴ Neben sehr guten persönlichen und geschäftlichen Referenzen («ausgezeichnete buchhalterische Kenntnisse und Praxis»⁹⁵) verfügte Stegmann über einen bedeutenden Vorteil: Durch seine Arbeit für die Deutsche Arbeitsfront im vorangegangenen Jahr und insbesondere die «Liquidation des Zentralverbandes der Angestellten»,⁹⁶ einer Gewerkschaftsorganisation, besass er Erfahrung in Gleichschaltungs-Projekten. Bei dieser Arbeit war es seine Aufgabe, «das gesamte Finanzwesen beider

marxistischer Organisationen [des Zentralverbands und dessen Schwesterorganisation, des Afa-Bunds] von Grund auf zu untersuchen, Missstände und Missbräuche aufzudecken und im Einvernehmen mit [dem Schlichter] die Liquidation nach der vermögensrechtlichen Seite hin vorzubereiten und späterhin durchzuführen».⁹⁷ Stegmann, SA-Mitglied, wurde als «Nationalsozialist durch und durch» beschrieben.⁹⁸ Weiter hiess es: «Er verstand es, auch schwierige Menschen sachlich gut einzustellen.»⁹⁹ Das Propagandaministerium hatte seinen Mann gefunden. Es ernannte Karl Stegmann am 1. Juni 1934 «unter Vorbehalt jederzeitigen Widerrufs»¹⁰⁰ zum kommissarischen Zweiten Geschäftsführer des Berliner Philharmonischen Orchesters.¹⁰¹ Er blieb fast elf Jahre in diesem Amt.

Zwei Jahre nach seiner Ernennung musste sich Stegmann einer weiteren, weitaus ernsteren Beurteilung unterziehen, als er aufgrund einer anonymen Denunziation aus der NSDAP ausgeschlossen wurde.¹⁰² Man warf ihm vor, früher einer Druiden-Loge angehört zu haben. Er sandte eine leidenschaftliche Verteidigungsschrift an die Partei und betonte: «Im Juni 1934 wurde ich durch das Propaganda-Ministerium auf meinen jetzigen Posten berufen. Auch hier hatte ich Gelegenheit, im nationalsozialistischen Sinne zu wirken.»¹⁰³ Stegmann bat die Beamten in Goebbels' Ministerium und ihm wohlgesinnte Mitglieder des Aufsichtsrats, sich für ihn einzusetzen.¹⁰⁴ Im Februar 1937 verfasste Walther Funk, der Aufsichtsratsvorsitzende und künftige Reichswirtschaftsminister, eine Petition:

«Herr Stegmann ist im Jahre 1934 zum Geschäftsführer der Philharmonischen Orchester G.m.b.H. mit der besonderen Aufgabe bestellt worden, im Betrieb die Partei und ihr Programm zu der gebotenen Geltung zu bringen und in wirtschaftlicher Hinsicht Ordnung zu schaffen. Herr Stegmann ist beiden Aufgaben gerecht geworden. Ich kann insbesondere bestätigen, dass ich ihn bei seinen Arbeiten stets als ehrlichen und überzeugten Nationalsozialisten kennengelernt habe. Sein

Ausschluss aus der Partei würde wohl auch dazu führen, dass er seine Stellung als Geschäftsführer der Philharmoniker aufgeben müsste. Das würde aber für den Betrieb einen schweren Verlust bedeuten.»¹⁰⁵

Stegmann hatte Glück: Als NSDAP-Gauleiter von Berlin amtierte Goebbels selbst, der de facto sein Chef bei den Philharmonikern war. Stegmanns Einspruch wanderte auf dem Dienstweg bis ganz nach oben auf den Schreibtisch des «Führers und Reichskanzlers». Am 31. Mai 1938 kam die von Hitler gezeichnete Nachricht, dass Stegmann, «trotz früherer Zugehörigkeit zu einer Loge weiterhin der NSDAP als Mitglied angehören kann».¹⁰⁶

Das Ausmass von Stegmanns Einsatz für die Nationalsozialisten im Rahmen seiner Arbeit beim Berliner Philharmonischen Orchester ist schwer abzuschätzen.¹⁰⁷ Es sind keine internen Unterlagen des Orchesters mit Direktiven besonders aufdringlicher oder ideologischer Art erhalten. In einer derart politisierten Atmosphäre ist es schwierig, in Dokumenten wie Bewerbungen und Verteidigungsschriften zwischen Überzeugung und Lippenbekenntnissen, ideologischer Gesinnung und beruflichem Opportunismus zu unterscheiden. Im Falle seiner Denunziation war es letztlich Stegmanns berufliche Kompetenz, die ihn rettete, und nicht die Darlegung seiner NS-Meriten. Eines war jedoch klar: Ohne politische Referenzen im Sinne des Regimes wäre weder Stegmann noch irgendjemand anders für einen Posten in der Verwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters infrage gekommen.

Im Juni 1934, als die entscheidende Position des kaufmännischen Geschäftsführers besetzt war, verfügte Greiner, die Neubildung der Gesellschaft und die Neuaufstellung ihrer Organe sollten «mit aller Beschleunigung in Angriff genommen» werden.¹⁰⁸ Am 18. Juni 1934 wurde der neue Gesellschaftsvertrag der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH von einer ausserordentlichen Gesellschafterversammlung bestätigt.¹⁰⁹ Die Bestätigung war nur Formsache, da die Orches-

termittglieder ihre stimmberechtigten Anteile längst an das Reich verkauft hatten. Auf dem Papier blieben zwar die Statuten bezüglich der Abstimmungsmehrheiten und des Quorums von zwei Dritteln des Stammkapitals bei den jährlichen Generalversammlungen bestehen, doch als alleiniger Anteilseigner konnte das Reich seinen Willen jederzeit legal durchsetzen.¹¹⁰

Die neue Satzung des Orchesters gliederte die Organisation in drei Organe: die Geschäftsführung, den Aufsichtsrat und die Versammlung der Gesellschafter, wobei die Macht vor allem bei den beiden ersten lag.¹¹¹ Die Geschäftsführung bestand aus zwei Geschäftsführern, die die Gesellschaft gemeinsam vertreten sollten.¹¹² Grundsätzlich entsprach dieser pyramidenförmige Aufbau der Idee einer am «Führerprinzip» ausgerichteten, hierarchisch strukturierten Organisation, doch tatsächlich floss der Strom der Macht in umgekehrter Richtung. Das Reich, vertreten durch das Propagandaministerium, war alleiniger Anteilseigner. Ihm kam das Recht zu, über die Besetzung des Aufsichtsrats zu bestimmen; der Aufsichtsrat wiederum kontrollierte die Besetzung der Geschäftsführung mit ausdrücklicher Genehmigung durch das Propagandaministerium und Goebbels selbst.¹¹³ Tatsächlich berichteten die Geschäftsführer der Versammlung der Gesellschafter, in diesem Fall also dem Reich. Im Grunde genommen diente die neue Satzung dazu, die Beziehung des Reichs mit sich selbst zu regeln.

Das System der zwei Geschäftsführer stellte eine ungewöhnliche Variante des «Führerprinzips» dar; es bedeutete eine Art Kohabitation von Furtwängler und der staatlichen Verwaltung. Von Schmidtseck war künstlerischer Geschäftsführer und zweiter Dirigent als Furtwänglers Stellvertreter. Ursprünglich hatten Greiner und der Aufsichtsrat sich diesen Geschäftsführer als starkes Gegengewicht zu Furtwängler und nicht als dessen Verbündeten, vorgestellt.¹¹⁴ Als kaufmännischer Geschäftsführer (auch Zweiter Geschäftsführer genannt) machte Stegmann sich daran, die geschäftliche Struktur des Orchesters neu zu ord-

nen und dessen kritischer Beziehung zur Regierung die Schärfe zu nehmen. Dabei half ihm sicher auch seine gepriesene Fähigkeit zur Arbeit mit «schwierigen Menschen». ¹¹⁵ Doch solange Furtwängler faktisch, wenn auch nicht offiziell, Leiter des Orchesters blieb, war dieses Arrangement labil. Die Organisation liess sich umgestalten, um den neuen Anforderungen institutioneilen Managements zu genügen, doch das Orchester als musikalische Gemeinschaft und seine Programmplanung blieben ausserhalb der Reichweite des Staates. Darüber zu bestimmen, lag eindeutig im Kompetenzbereich des Chefdirigenten des Orchesters.

Zielkonflikte offenbarten sich in vielen Bereichen, so in der Budgetierung, bei den Finanzen und Engagements sowie der Programmplanung. 1934 versuchte das Propagandaministerium, Furtwänglers Autonomie vertraglich einzuschränken, und forderte, das «Recht der Auswahl von Solisten für die Philharmonischen Konzerte steht Staatsrat Dr. Furtwängler für jedes Konzert mit Vorkonzert bis zu einer Höhe von 850.- RM für jeden Solisten allein zu. Für Ausnahmefälle ist die Zustimmung der Geschäftsführung der Gesellschaft einzuholen. Die Bestellung von Nichtariern ist jedoch ausgeschlossen.»¹¹⁶ In welchem Masse Furtwängler tatsächlich Solisten für ein höheres Honorar oder Nichtarier engagieren wollte (das Problem Geissmar war immer noch ungelöst), war unwesentlich für sein Hauptanliegen: die Zurückweisung politischer Einmischung in seine Interessensphäre.

Dies war eine Provokation. Im Verlauf des Jahres 1934 stritten beide Seiten immer erbitterter: Der Staat wollte Fortschritte beim Prozess der Gleichschaltung sehen, Furtwängler ging es um die persönliche und prinzipielle Verteidigung künstlerischer Freiheit. Zum Bruch kam es im Dezember 1934.

Am 12. März 1934 dirigierte Furtwängler bei einem Philharmonischen Konzert unter anderem die Uraufführung von Paul Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler*. Das Werk bot einen Vorgeschmack auf die gleichnamige abendfüllende Oper des Komponisten, die im Winter des Jahres an der Berliner Staatsoper unter der Leitung Furtwänglers

herauskommen sollte. Paul Hindemith, der in Berlin wohnte, blickte als Komponist und Interpret auf eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Orchester zurück.¹¹⁷ Er widmete seine *Variationen für Orchester* Wilhelm Furtwängler und dem Berliner Philharmonischen Orchester als Hommage zu dessen fünfzigstem Geburtstag im Jahr 1932.

Die Symphonie *Mathis der Maler* erlebte 1934 jedoch eine sehr kritische Rezeption. Vielleicht hatte das auch mit der Unvereinbarkeit von Hindemiths progressiver Musiksprache und dem reaktionären Kunstgeschmack der Nationalsozialisten zu tun. Vor allem aber war die Handlung der Oper, auf der die Symphonie basierte, mit ihrem heiklen zentralen Thema von Kunst und Freiheit höchst verhänglich. Im Juli 1934 erreichte Furtwängler die definitive Nachricht, dass eine Aufführung von *Mathis der Maler* an der Staatsoper nicht erlaubt werden würde.¹¹⁸ Wütend über diesen erneuten Angriff auf seine Autorität wandte sich Furtwängler in den Folgemonaten an seine hochstehenden Verbindungen, darunter Hitler, Göring und Goebbels, jedoch ohne Erfolg.¹¹⁹

Mit einer Aktion, die ebenso von politischer Theatralik wie von ethischer Prinzipientreue geprägt war, versuchte Furtwängler am 4. Dezember 1934 an allen Fronten das Regime dazu zu zwingen, Farbe zu bekennen. Er reichte bei der Regierung ein formelles Gesuch ein, ihn sofort von seinen Pflichten an der Staatsoper, als Leiter des Philharmonischen Orchesters und als Vizepräsident der Reichsmusikkammer zu entbinden.¹²⁰ Der unmittelbare Auslöser dieses dramatischen Schritts lag zwar nicht in Goebbels' Verantwortungsbereich (die Staatsoper war Görings Angelegenheit), doch am Tag darauf nahm der Propagandaminister den Rücktritt des Dirigenten an und bat ihn, mit dem Ministerium Kontakt aufzunehmen, um juristische und finanzielle Details zu klären.¹²¹ Einerseits ein schwerer Schlag für das Ansehen des Regimes, eröffnete Furtwänglers Abgang andererseits Goebbels' Ministerium die Möglichkeit, die Neuorganisation des Orchesters un-

gestört abzuschliessen. Innerhalb weniger Tage wurde Furtwänglers Verbündeter Rudolf von Schmidtseck vom Dienst suspendiert.¹²²

Furtwänglers Rücktritt schockte das Berliner Philharmonische Orchester und sein Publikum im In- und Ausland. In den folgenden Tagen kündigten 350 der etwa 1'000 Abonnenten der Philharmonischen Konzerte, einige schon seit den Tagen Hans von Bülow's dabei, ihr Abonnement oder gaben es zurück.¹²³ Im Orchester breitete sich Krisenstimmung aus. Die Musiker hatten darauf vertraut, dass Furtwängler sie beim Übergang von der schutzlosen Orchestergemeinschaft zum Reichsorchester führen werde, und jetzt verliess er sie. Einige fühlten sich verraten, andere bewunderten seine Haltung als Geste des Widerstands. Furtwänglers Abschiedsbrief an das Orchester schloss mit den Worten: «Es ist nicht leicht, ein solches durch fast zwei Jahrzehnte hindurch geschaffenes und gewordenes gemeinsames Werk zu verlassen. Ich werde die Zeit, wo wir zusammen arbeiten durften, niemals vergessen!»¹²⁴ Der Eindruck, den er hiermit hinterliess, war deutlich zwiespältig.

Nach allem, was das Orchester durchgestanden hatte, schien es jetzt kurz vor der Auflösung zu stehen. Stegmann schilderte dem Vorsitzenden des Aufsichtsrats, Walther Funk, schriftlich die Situation:

«Es ist zu befürchten, dass nach dem Ausscheiden des Herrn Dr. Furtwängler, wenn auch nicht im Augenblick, so doch auf längere Sicht gesehen, die besten Künstler das Orchester verlassen und damit automatisch der Ruf des Orchesters nach und nach herabgedrückt werden und dem Herrn Reichsminister Dr. Goebbels eines seiner besten Mittel für Kultur-Propaganda im Ausland zerschlagen werden könnte.»¹²⁵

Die Beamten des Propagandaministeriums wussten, was auf dem Spiel stand, und versuchten sich in Schadensbegrenzung. Sie trieb die Sorge um, dass die Öffentlichkeit Furtwänglers Schritt als «moralische

Niederlage der Reichsregierung» ansehen könne.¹²⁶ Selbst in einer Diktatur spielt die öffentliche Meinung eine wichtige Rolle bei politischen Entscheidungen. Furtwängler galt offiziell als «beurlaubt», und die Presse weckte die Erwartung, dass er schon in nächster Zeit wieder auftreten werde.¹²⁷

Aus Rücksicht auf das Orchester wurde den Musikern versprochen, Furtwängler könne trotz des Rücktritts von seinen Ämtern schon im Frühjahr zurückkehren und als Gastdirigent tätig sein.¹²⁸ In der Zwischenzeit wandte sich Karl Stegmann an Lorenz Höber, der, wie er feststellte, aufgrund seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Furtwängler die Autorität besass, das Orchester zusammenzuhalten und eine gewisse künstlerische Führung zu bieten.¹²⁹ Und von seinem Münchner Refugium aus tat der Dirigent selbst weiterhin seine Ansichten kund.¹³⁰

Furtwänglers Rücktritt und die aus Solidarität erfolgte gleichzeitige Absage Erich Kleibers, der eine eigene Serie von sechs Philharmonischen Konzerten hatte dirigieren sollen, hinterliessen eine grosse Programmlücke.¹³¹ Deshalb trafen sich am 2. Januar 1935 Stegmann und Höber mit Vertretern der Reichsmusikkammer, um ein Notprogramm für den Rest der Saison 1934/35 auszuarbeiten. Die Reichsmusikkammer, eine Unterabteilung der Reichskulturkammer, hatte Goebbels als eine Art Interessenvertretung für Komponisten, Musiker, Kritiker und Agenten geschaffen. Es war eine stark politisierte Organisation, der jeder beitreten musste, der beruflich in diesen Bereichen tätig war. Bei der Gründung hatte Goebbels zwar Furtwängler zum Vizepräsidenten ernannt (Präsident war Richard Strauss), doch jetzt meinte das Propagandaministerium, die Reichsmusikkammer könne die «schützenden und fordernden Hände» bieten, die das Orchester in seiner «gegenwärtigen wenig erfreulichen Übergangszeit» nach dem dramatischen Abgang des Dirigenten brauche.¹³²

In organisatorischer Hinsicht war durch die neuen Umstände ein Vakuum in der künstlerischen Führung des Berliner Philharmonischen Orchesters entstanden. Da Furtwängler fort war und das bedeutende

Orchester angeschlagen schien, griffen die Opportunisten zu. Das Propagandaministerium erhielt zahlreiche Briefe aus ganz Deutschland von den Nationalsozialisten nahestehenden Dirigenten, die sich für die Nachfolge Furtwänglers bewarben. Ein gewisser Friedrich Jung, Parteigenosse, «Musikalischer Leiter der Berliner Liedertafel» und «Mitarbeiter bei den Bayreuther Festspielen seit 1925» schrieb direkt an Goebbels und bat um eine persönliche Unterredung, um seine Bewerbung um das Dirigentenamt beim Berliner Philharmonischen Orchester zu besprechen.¹³³ Leopold Reichwein, «der sich als erster bedeutender Dirigent zum Nationalsozialismus bekannt hatte und schon in der schärfsten Kampfzeit der Bewegung im Reiche durch Aufsätze im ‚Völkischen Beobachter‘ für die NSDAP eingetreten war», bewarb sich bei der Reichsmusikkammer um eine Dauerstellung oder eine Tätigkeit als Gastdirigent beim Orchester.¹³⁴ NS-Ideologen im Ministerium und in der deutschen Musikszene sahen ihre Chance gekommen, das Orchester-termanagement für sich zu beanspruchen und nach ihren Vorstellungen zu formen. Ein Beamter des Propagandaministeriums schrieb an die Reichsmusikkammer:

«Ich bin sicher, Sie werden mit mir darin übereinstimmen, dass man das Berliner Philharmonische Orchester in Bezug auf Ausnutzung des Orchesters, Heranziehung von Gastdirigenten und Programmgestaltung (deutsche lebende Musiker) sehr stark beraten muss.»¹³⁵

In diesem Wirrwarr konkurrierender Interessen – Furtwängler, Goebbels, das Orchester, die Ministerialbürokratie, die Reichsmusikkammer, die Partei –, im Kampf zwischen Ideologie und Pragmatismus um Einfluss auf das Berliner Philharmonische Orchester, wurde die zweifelhafte Natur der politischen Praktiken unter dem nationalsozialistischen Regime wieder einmal deutlich. Aus der durch Furtwänglers Rücktritt ausgelösten Krise ging als stärkste Figur ein Mann namens Hermann Stange hervor, ein Dirigent von offenbar bescheidenem Ta-

lent, der zuvor Generalmusikdirektor in Sofia (Bulgarien) und Helsinki (Finnland) gewesen war. Ehrgeiz, Beziehungen und Hartnäckigkeit brachten ihn schliesslich an die Spitze von Deutschlands bedeutendster musikalischer Institution.

Im Mai 1933 erhielt Hans Hinkel, Reichskommissar für Kulturanlagen im Reichspropagandaministerium, einen Brief Stanges.¹³⁶ Der Verfasser beschrieb darin seine Leistungen als Generalmusikdirektor der bulgarischen Nationaloper in Sofia während der Jahre 1930 bis 1932. Er drückte dann seine Enttäuschung darüber aus, dass er bei seiner Rückkehr keine Anerkennung für die erfolgreiche Vertretung seines Vaterlands im Ausland gefunden habe.¹³⁷ Arbeitslos, wofür er «die jüdische Front»¹³⁸ verantwortlich machte, fand Stange Unterstützung beim Kampfbund für Deutsche Kultur, dem er 1932 beitrug; noch im selben Jahr wurde er Mitglied der NSDAP. Er beklagte sich: Auch jetzt, da die Nationalsozialisten an der Macht seien, «türmen sich Schwierigkeiten auf, welche ich nicht durchschauen kann. Auch heute muss ich einen Kampf um Geltung und Wirkungsstätte führen». Aus diesem Grund bat er höflich um ein Gespräch mit dem Reichskommissar. Vermutlich fand diese Unterredung tatsächlich statt.¹³⁹

Am 13. und 14. Juni 1933 sandte Stange praktisch gleichlautende Briefe an Göring und Goebbels. Darin listete er erneut seine Verdienste in Bulgarien auf und betonte seinen Wunsch, «besonders im Sinne einer Deutschen Kulturpropaganda zu wirken».¹⁴⁰ Zurück in Deutschland und der nationalsozialistischen Sache fest verpflichtet, bat Stange die Politiker jetzt um einen Posten.¹⁴¹ Die Briefe waren langatmig und ihr Verfasser merklich bemüht, sich selbst ins rechte Licht zu rücken, doch wenn sie auch von ideologischer Rhetorik Gebrauch machten, liessen sie doch keine echte Begeisterung für die nationalsozialistische Sache erkennen. Anstelle italienischer und russischer Klassiker Mozart und Humperdinck in Bulgarien zu dirigieren – solcherart waren die Ruhmestaten, derer Stange sich stolz brüstete –, entsprach nicht der Art

radikaler, wenn auch oft nicht unraffiniertes Kulturpropaganda, die das Regime im Sinn hatte. Auch schienen Stanges antisemitische Ausfälle eher der Enttäuschung über mangelnden beruflichen Erfolg (der wohl seiner Mittelmässigkeit zuzuschreiben war) zu entspringen als der tiefstehenden Überzeugung rassistischer Überlegenheit.

Stanges Stärke jedoch war seine Hartnäckigkeit. Er blieb in Kontakt mit Hinkel, während er in ganz Deutschland bei Orchestern und Theatern nach einem Posten suchte.¹⁴² Mehr als ein Jahr ging er eisern jeder Möglichkeit nach und konnte sich schliesslich in den Vordergrund drängen. Angeblich auf Hinkels Empfehlung wandte er sich im November 1934 an Rudolf Hess, Stellvertreter Hitlers als Parteiführer im Ministerrang.¹⁴³ Nach einer kürzeren Darstellung seiner Arbeit in Bulgarien kam er zur Sache:

«Nach Deutschland zurückgekehrt, schloss ich mich sofort der nationalsozialistischen Bewegung an und bemühte mich auf Grund meiner bisherigen Laufbahn und unter Berufung auf die amtlichen Berichte über meine Tätigkeit in Sofia, welche heute beim Propagandaministerium liegen, um eine entsprechende Stellung in Deutschland.»¹⁴⁴

Für Stange hatte die Mitgliedschaft in der NSDAP direkt mit seiner Suche nach einer Anstellung zu tun. Als Deutscher, der im Ausland gelebt hatte und nach der Rückkehr der Partei beigetreten war, meinte er, Anspruch auf einen Posten im «neuen» Deutschland erheben zu können. Dieses Anspruchsdenken in Bezug auf die Erlangung beruflicher Vorteile entsprach einer Erwartungshaltung vieler «Parteigenossen», die die NS-Propaganda gezielt nährte. Ob Stanges Briefe an Hess, Göring oder Goebbels überhaupt etwas bewirkten, ist unklar. Für den Durchbruch sorgten offenbar Hinkel und die «schützenden und fordernden Hände» der Reichsmusikkammer.¹⁴⁵

Als Furtwängler mit dem Regime gebrochen hatte, war er nicht nur von seinem Amt als Erster Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters zurückgetreten, sondern zugleich als Vizepräsident der Reichs-

musikkammer. Hinkel, der sich selbst «Reichskulturwalter» nannte, war der wichtigste für Angelegenheiten der Reichskulturkammer zuständige Beamte.¹⁴⁶ Da Hinkel den Posten in der Reichsmusikkammer dringend wieder besetzen musste, ernannte er Stange im Dezember 1934 zu Furtwänglers Nachfolger als Vizepräsident.¹⁴⁷ Die nach Furtwänglers Abgang geschaffene Verbindung des Berliner Philharmonischen Orchesters zur Reichsmusikkammer eröffnete Stange die Möglichkeit, seine Rückkehr auf ein deutsches Konzertpodium zu bewerkstelligen.

Bei der Besprechung Stegmanns und Höbers mit Vertretern der Reichsmusikkammer am 2. Januar 1935 war Stange nicht anwesend, doch seine Gegenwart war spürbar. Heinz Ihler verkündete, «auf Wunsch des Propagandaministeriums» solle der neue Vizepräsident der Reichsmusikkammer am 14. Januar das nächste Philharmonische Konzert dirigieren (einst Furtwänglers Konzertreihe, das erste Konzert seit seinem Abgang).¹⁴⁸ Stanges geschicktes Taktieren im Hintergrund hatte sich offenbar ausgezahlt. Stegmann äusserte aus finanziellen Erwägungen jedoch Bedenken – für das fragliche Konzert brauchte man einen berühmten Dirigenten, um unruhig gewordene Abonnenten zu besänftigen –, und so entschied man sich für Eugen Jochum. Stange sollte jedoch spätere Konzerte dieser wichtigsten Konzertreihe des Orchesters dirigieren.¹⁴⁹

Was seine Stellung bei den Philharmonikern anging, teilte Stange Höber mit, «zweitrangige Konzerte kämen für ihn nicht in Frage».¹⁵⁰ Das Orchester jedoch teilte die positive Meinung, die Stange von sich selbst hatte, nicht. Wohl kein Dirigent der Welt hätte dem Berliner Philharmonischen Orchester unter den damaligen Umständen als Nachfolger Furtwänglers genügt, doch gegen Stange wehrte sich das Orchester vehement und nahm innerhalb weniger Tage «mit aller Deutlichkeit» gegen ihn Stellung.¹⁵¹ Nach so vielen Winkelzügen und Bemühungen liess sich Stange jedoch nicht einfach ablehnen. Er nutzte

die Kontakte seines neuen Amtes, um sich nicht nur als Gastdirigent der Philharmoniker zu etablieren, sondern auch selbst die offizielle Stelle einzunehmen, die von Schmidtseck hatte räumen müssen. Im Namen der Gesellschafterversammlung betraute Walther Funk am 21. Januar 1935 «den Generalmusikdirektor Stange als Nachfolger Dr. von Schmidtsecks mit der Wahrnehmung der Geschäfte eines ersten Geschäftsführers und Dirigenten des Orchesters».¹⁵² Die Massnahme nahm Höber seinen Einfluss wieder. Ohne die dominierende Gegenwart Furtwänglers, dem von Schmidtseck ergeben gewesen war, wurde Stange damit zum allmächtigen Intendanten, künstlerischen Direktor und Chefdirigenten in Personalunion.

Stanges erster Vertrag war bis zum 30. Juni 1935 befristet.¹⁵³ Bis dahin hoffte man Furtwänglers Status endgültig geklärt zu haben. Später wurde der Vertrag um drei Monate verlängert.¹⁵⁴ Was Stange als Erster Geschäftsführer des Orchesters eigentlich genau tat, bleibt unklar. Offenbar ging er seine neue Aufgabe mit grosser Tatkraft und Unternehmungsgest an.¹⁵⁵ Doch statt seinen Ehrgeiz zu befriedigen, scheint die Macht seines Amtes nur Stanges Neigung zur Selbstdarstellung gefordert zu haben.¹⁵⁶ Seine Pläne für das Orchester verstärkten die Ablehnung der Musiker.

Zweifellos durch Berichte seiner früheren Kollegen veranlasst, attackierte Furtwängler Stange aus seinem Münchner «Exil» in einem Brief an Staatssekretär Walther Funk scharf. Er bezeichnete Stange als «Phantast mit unkontrollierbaren Reform-Ideen», der mit «einer etwas pathologischen Betonung des Selbstbewusstseins zu falscher Einschätzung resp. Unterschätzung von Kollegen neigt».¹⁵⁷ Natürlich war nicht zu erwarten, dass Furtwängler irgendwen beifällig als seinen Nachfolger akzeptieren würde, doch in diesem Fall setzte er sich leidenschaftlich für das Orchester ein. In musikalischer Hinsicht erklärte er Stange für ungeeignet, die Philharmonischen Konzerte zu dirigieren. Wenn nötig, könne man ihm Konzerte der «populären» Sonntags- oder Diens-

tags-Reihe anbieten, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Fähigkeiten zu beweisen. Als überzeugenden Kandidaten für das Amt des Geschäftsführers schlug Furtwängler Hans von Benda vor, einen Rundfunk-Produzenten und -Dirigenten, der im Gegensatz zum grossspürigen Stange «das nötige Fingerspitzengefühl für die heiklen Konzertfragen besitzen dürfte».¹⁵⁸

Einige Wochen später verlor Stange erneut stark an Ansehen, als seine frühere Mitgliedschaft in der SPD bekannt wurde.¹⁵⁹ Berichten zufolge räumte Stange gegenüber Dr. Friedrich Mahling von der Reichsmusikkammer ein, einst ungefähr ein halbes Jahr lang der SPD angehört zu haben. Die Sozialdemokratische Partei gehörte zu den politischen Todfeinden des NS-Regimes, und zudem stand diese Aussage im Gegensatz zu Erklärungen, die Stange in seinem ersten Bewerbungsschreiben an Hinkel abgegeben hatte. Dort hiess es ausdrücklich: «Erwähnen muss ich noch, dass ich keiner politischen Partei angehört habe», bevor er 1932 der NSDAP beigetreten sei.¹⁶⁰ Stange wies die Vorwürfe aggressiv zurück, doch es war nun schon das dritte Mal, dass Zweifel an seiner Integrität laut wurden.¹⁶¹ Seine Kontakte, die ihn ganz nach oben gebracht hatten, wandten sich rasch gegen ihn.

Dass Stange sein Triumphgefühl, das ihn erfüllt hatte, als er den lange ersehnten Rang erreichte, offen zur Schau trug, machte ihn seinen Kollegen nicht gerade sympathisch: «Er hat versucht», berichtete Heinz Ihler, Geschäftsführer der Reichsmusikkammer, an Hinkel, «meine Autorität durch allerhand kindische Manipulationen zu schädigen [...] Stange macht sich und die Reichsmusikkammer mit seiner krankhaften Eitelkeit schon allenthalben lächerlich; so hat er z.B. den Vertretern einer Stadt erklärt, wenn er dirigiere, müssten folgende Titel veröffentlicht werden: Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters und Generalmusikdirektor!»¹⁶²

Zu diesem Zeitpunkt begann Hermann Stange den Boden unter den Füßen zu verlieren. Das Orchester war gegen ihn. Die Reichsmusikkammer wollte ihn als Vizepräsidenten ablösen.¹⁶³ Die Presse zog seine künstlerischen Fähigkeiten «stark in Zweifel».¹⁶⁴ Nach seiner Beschwerde bei Funk wandte sich Furtwängler Berichten zufolge in der Angelegenheit Stange an Goebbels.¹⁶⁵ Funk und Hinkel hatten jetzt genug. Nachdem Furtwängler im Februar 1935 Hitler öffentlich als «Leiter der Reichskunstpolitik» anerkannt hatte,¹⁶⁶ durfte er seine Tätigkeit als Dirigent wiederaufnehmen. Furtwängler erhielt zwar erst 1952 wieder ein offizielles Amt beim Berliner Philharmonischen Orchester, doch seine Rückkehr im April 1935 beendete praktisch das Stange-Experiment. Stange wurde zum Ende der Konzertsaison entlassen.

Das Beispiel Stanges machte die Grenzen des Einflusses der Bürokratie auf die Belange des Berliner Philharmonischen Orchesters deutlich. Der Fall Stegmann hatte gezeigt, wie eine Regierung erfolgreich einen qualifizierten Verwaltungsangestellten mit einer speziellen Aufgabe in eine Führungsposition bringen konnte; der Versuch mit Stange dagegen war eine von Opportunismus und Kungelei geprägte Katastrophe. Die Beamten des Propagandaministeriums irrten sich, als sie meinten, das Berliner Philharmonische Orchester wie ihr Spielzeug behandeln zu können und Hartnäckigkeit ohne Rücksicht auf Qualität belohnten. Berufliche Kompetenz liess sich nicht dadurch ersetzen, dass man ideologische Formeln beschwor und sich bei den richtigen Funktionären einschmeichelte. Gewiss, so lange Furtwängler im Hintergrund lauerte, konnte Stange für das Orchester, die Presse und das Publikum nur ein Versager sein. Doch Stange war der Architekt seines eigenen Aufstiegs und schuf dabei schon die Voraussetzungen für seinen Untergang. Statt sich in den Augen seiner Musikerkollegen professionell zu bewähren, verliess er sich darauf, dass das System seine Ansprüche erfüllte, und konnte so auf längere Sicht nicht überleben. Ob

und was er aus dieser Erfahrung lernte, wissen wir nicht, doch die Entscheidungsträger im Ministerium wussten es beim nächsten Mal besser.

Die Suche nach einem neuen Ersten Geschäftsführer dauerte nicht lange. Furtwängler hatte den Mann seiner Wahl schon bei seinem Angriff auf Stange vom 1. März 1935 genannt – Hans von Benda.¹⁶⁷ Zwar hatte Furtwängler sich genau genommen im Februar durch seinen jämmerlichen Kniefall vor Hitler und dem Regime gedemütigt, doch paradoxerweise durch den Rücktritt seine Position gegenüber dem Berliner Philharmonischen Orchester gestärkt, denn er hatte deutlich gemacht, wie stark das Wohlergehen des Orchesters von ihm abhing. In Anbetracht der Gelder, die das Regime in das Orchester steckte, sollten keine weiteren Risiken eines der «besten Mittel für Kultur-Propaganda» des Reichs gefährden.¹⁶⁸ Wenn Furtwängler mit von Benda auskam, konnte das Ministerium ebenfalls mit ihm auskommen.

Hans von Benda hatte auch vor 1935 ein paarmal das Berliner Philharmonische Orchester dirigiert, doch in seinem Hauptberuf war er Produzent der Konzertabteilung der «Funkstunde Berlin», einem Zweig der Reichsrundfunkgesellschaft.¹⁶⁹ Quellen berichten, dass von Benda wahrscheinlich Mitglied der NSDAP war.¹⁷⁰ Er war ein erfahrener Organisator, und seiner Einstellung wurde ein stabilisierender Einfluss zugeschrieben. Als Erster Geschäftsführer und künstlerischer Leiter sah er seine Verantwortung gegenüber seinen Vorgesetzten im Ministerium darin, «im engsten Einvernehmen mit ihnen zu arbeiten» und gleichzeitig das komplizierte Gewebe von Furtwänglers Beziehungen umsichtig zu handhaben – seine Beziehung zum Dirigenten, die des Dirigenten zum Ministerium, die des Orchesters zum Dirigenten usw.¹⁷¹ Es war eine heikle Situation.

«Dr. Furtwängler selbst stand in keinem vertraglichen Verhältnis zum Orchester, da er nach seiner Rückkehr nach dem erfolgten Rücktritt im Jahre 1934 ängstlich vermied, in Deutschland festere Bindun-

gen einzugehen. Die Tradition seiner Stellung zum Orchester verlangte naturgemäss eine weitgehende Rücksicht auf seine persönlichen Wünsche.»¹⁷²

Nachdem in den vorangegangenen beiden Jahren einzelne Personen versucht hatten, die alleinige Kontrolle über den Orchesterapparat zu gewinnen, entwickelte sich 1935/36 eine einigermaßen stabile, wenn auch unorthodoxe Struktur paralleler Einflussphären und -ebenen. Das Propagandaministerium kontrollierte im Wesentlichen die juristischen und finanziellen Angelegenheiten der Institution, indem es die Schlüsselpositionen mit gefügigen Managern besetzte und so praktisch die Verantwortung für die Programmgestaltung und Angelegenheiten der internen Organisation übernahm. Furtwängler blieb indessen der ehrenamtliche Leiter des Orchesters und verfügte über den politischen Trumpf des direkten Zugangs zu Goebbels, der im Einzelfall der Verwaltung Anweisungen geben konnte. Da er keinen offiziellen Status beim Orchester innehatte, blieb Furtwängler allerdings von den laufenden Angelegenheiten ausgeschlossen und gab das Ensemble somit jeglicher Ausbeutung durch das Regime preis.

Im Bereich der künstlerischen Leitung gestaltete von Benda die Programme der zehn Philharmonischen Konzerte nach den Wünschen Furtwänglers.¹⁷³ Furtwängler dirigierte je nach Stimmung und Umständen sechs bis neun dieser Konzerte und stellte damit die Abonnenten und die Orchestermusiker zufrieden. Ausserhalb dieser Konzertreihe hatte von Benda freie Hand, das musikalische Profil des Berliner Philharmonischen Orchesters nach eigenen Vorstellungen zu entwickeln. In den vier Jahren seiner Amtszeit als Erster Geschäftsführer und künstlerischer Leiter führte er nach und nach eine Neugestaltung der Konzertsaison durch, indem er die Anzahl der «volkstümlichen» Konzerte, von denen es bis zu 50 pro Jahr gegeben hatte, reduzierte und stattdessen thematisch gebundene «klassische Abende» zu denselben günstigen Preisen einführte. Er verringerte zudem die Abhängigkeit des Orchesters von Rundfunk- und Honorarkonzerten, fand aber einen

Weg, sich selbst ins Rampenlicht zu stellen, indem er vor den Live-Übertragungen der Philharmonischen Konzerte im Rundfunk am Montag Abend in die Konzerte einführte.¹⁷⁴

Von Benda und Furtwängler scheinen relativ spannungsfrei miteinander ausgekommen zu sein, bis Furtwängler im Mai 1939 unvermittelt Goebbels um die sofortige Ablösung von Bendas ersuchte.¹⁷⁵ Für von Benda war es ein Schock, doch Furtwängler hatte diesen Schritt offenbar länger geplant. Trotz bereitwilliger Versicherungen von Ministerialbeamten, «dass mir der Herr Reichsminister Dr. Goebbels ausdrücklich bestellen liesse, dass ich in keiner Weise beunruhigt sein solle, dass er mich schütze und stütze», war die Sache wohl schon entschieden, bevor von Benda auch nur Wind von den Schwierigkeiten bekam.¹⁷⁶ Von Benda hatte Beziehungen zu einflussreichen Beamten, doch diese konnten gegen die Willkür höherer Stellen nichts ausrichten. Trotz engagierter Arbeit für das Orchester und seine Vorgesetzten im Ministerium war von Benda entbehrlich; seine Entlassung war nur ein kleines Zugeständnis, um die weitere Zusammenarbeit Goebbels' mit Furtwängler sicherzustellen. Im Fall von Benda schrieb Furtwängler am 25. Mai 1939 an Goebbels; am 9. Juni war bereits von Bendas Nachfolger im Amt.¹⁷⁷

Als Grund für von Bendas Entlassung wurde ein Interessenkonflikt genannt. Genauer gesagt, missbilligte Furtwängler von Bendas parallele Dirigentenkarriere vor allem mit einem Kammerorchester aus Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters, dem «Kammerorchester der Berliner Philharmoniker», auch bekannt als «Benda Kammerorchester». ¹⁷⁸ Furtwängler liess von Bendas Nachfolger ausdrücklich in den Vertrag schreiben, «dass er als Künstlerischer Leiter der Philharmonie nicht dirigieren wird». ¹⁷⁹ Von Benda verteidigte seine Arbeit mit dem Kammerorchester aus künstlerischen Gründen – «weil es meiner Eigenart entspricht und ich eine Lebensaufgabe darin sehe, dem ausserordentlichen Schatz deutscher Werke des 17. und 18. Jahr-



Hans von Benda (links) und Furtwängler, Bayreuth, 1937

hundreds nachzuspüren» –, aber auch aus politischen Gründen: «weil ich den Vorteil eines Kammerorchesters, etwa 25 Mitglieder, für eine grosszügige deutsche Auslandspropaganda erkannte».¹⁸⁰

Viele Aspekte sind hier zu berücksichtigen. Von Benda war nicht unbedingt uneigennützig und hatte sicher einen gewissen Ehrgeiz als Dirigent, den er nach Antritt der Stelle beim Berliner Philharmonischen Orchester nicht aufgeben wollte oder konnte.

Zudem entstanden tatsächlich Konflikte hinsichtlich der Aktivitäten des Kammerorchesters und der Arbeit des Philharmonischen Orchesters, insbesondere wenn das kleinere Ensemble Konzertreisen unternahm und das Philharmonische Orchester auf Ersatzspieler zurückgreifen musste. Das geschah bis zu vier Wochen im Jahr.¹⁸¹ Von Bendas Dirigententätigkeit war Furtwängler jedoch längst bekannt, als er ihn für die Stelle des Geschäftsführers empfahl; er selbst und das Propagandaministerium wussten von der Gründung des Kammerorchesters und akzeptierten sie stillschweigend.¹⁸² Darüber hinaus dirigierte von Benda zwar häufig das Philharmonische Orchester, beschränkte sich aber im Gegensatz zu seinem Vorgänger auf weniger wichtige Konzerte und dirigierte das Orchester während seiner Amtszeit nie in der Philharmonie.¹⁸³

Bemüht, Furtwängler als Ankläger darzustellen, der vernünftigen Argumenten unzugänglich war, präsentierte von Benda die These, «dass sich Spannungen und Konflikte immer nur dann zwischen Herrn Dr. Furtwängler und mir ergaben, wenn ich neben den bis zum Äussersten gewahrten Interessen des Herrn Dr. Furtwängler auch die des Orchesters und die des Ministeriums bedenken musste».¹⁸⁴ Er führte zahlreiche Beispiele an, in denen Furtwänglers unberechenbares, irrationales Verhalten Monate sorgfältiger Planung hinfällig machte. Er warf Furtwängler auch vor, trotz seines Führungsanspruchs beim Berliner Philharmonischen Orchester nie bereit zu sein, das Orchester bei offiziellen Anlässen oder im Ausland zu dirigieren.¹⁸⁵ «In dem Charakter und Wesen Furtwänglers», schrieb von Benda, «liegt unverkennbar der Mangel an Erkenntnis begründet, dass ein von Gott begnadeter Künstler nicht nur nehmen darf, sondern auch gelernt haben muss zu dienen.»¹⁸⁶

Letztlich ging es bei dem Konflikt zwischen von Benda und Furtwängler und der plötzlichen Verschlechterung ihrer Beziehung jedoch weniger um Prioritäten, schwierige Persönlichkeiten oder die Unvereinbarkeit künstlerischer Ziele. Der eigentliche Grund war Rivalität.

Von Benda selbst war keine Bedrohung für Furtwängler, diese ging vielmehr von einem neuen Dirigenten aus, dessen Engagement bei den Philharmonikern von Benda 1938 nach zwei erfolgreichen Konzerten in der Staatsoper «für selbstverständlich gehalten hat», gegen den Furtwängler jedoch eine geradezu krankhafte Aversion entwickelte.¹⁸⁷ Sein Name war Herbert von Karajan.

Als neues Glanzlicht der Berliner Dirigenszene 1937/38 knüpfte von Karajan bald Beziehungen zu höheren Stellen. Furtwängler sah in von Karajan ein Werkzeug mächtiger Interessen gegen ihn. Er und viele andere waren überzeugt, dass nicht nur der Herr über die Staatsoper, Hermann Göring, sondern auch Goebbels selbst hinter dieser «Verschwörung» stünde. Jahre später, bei seinem Entnazifizierungsverfahren, erklärte Furtwängler, daraus, dass von Benda Karajan engagiert habe, habe er geschlossen, dass Goebbels Karajan habe fördern wollen.¹⁸⁸ Hans von Bendas Nachfolger, Gerhart von Westerman, berichtete später, dass man zwar keine direkte Verbindung zwischen von Bendas Entlassung und dem so genannten «Fall Karajan» ziehen könne, aber «v. Benda grosses Interesse daran gehabt habe, Karajan für die Philharmoniker zu verpflichten».¹⁸⁹ In diesem für die Zeit charakteristischen Gemisch aus Misstrauen, Intrigen und Manipulation war solch ein Verdacht vermutlich schon ausreichend. Von Bendas Verhalten liess Furtwängler annehmen, Goebbels unterstütze von Karajan, und deshalb benutzte Furtwängler Goebbels, um von Benda zu entlassen.

Am 26. August 1939 wurde Hans von Benda offiziell für die restlichen sechs Monate seines Vertrags mit dem Berliner Philharmonischen Orchester «beurlaubt».¹⁹⁰ Dass sein Vertrag nicht sofort beendet wurde, könnte eine gewisse Anerkennung der heiklen Natur seiner Entlassung bedeuten. In seinem Entlassungsschreiben dankte Goebbels von Benda einige Monate später – die zeitliche Verzögerung ist wohl durch den Überfall Hitler-Deutschlands auf Polen und die Entfesselung



Gerhart von Westerman, 1940

des Zweiten Weltkriegs zu erklären – «für die Arbeit [...] die Sie in den letzten Jahren dem Berliner Philharmonischen Orchester gewidmet haben.»¹⁹¹ Er überliess es seinen Beamten, wieder Ordnung in das Chaos zu bringen, das die Einmischung der Politik in Verwaltungsangelegenheiten hinterlassen hatte. Gerhart von Westerman, Intendant des Reichssenders Saarbrücken, wurde, höchstwahrscheinlich auf Vorschlag Furtwänglers, Anfang Juni 1939 zu einem Gespräch in «einer

dienstlichen Angelegenheit» nach Berlin bestellt.¹⁹² Er erhielt ein Angebot, und man einigte sich rasch über die allgemeinen Bedingungen.¹⁹³ Nicht einmal drei Wochen später nahm von Westerman die Arbeit in Berlin auf, doch formell war von Benda immer noch Geschäftsführer.¹⁹⁴ Das Propagandaministerium brauchte weitere sechs Monate, um von Bendas Status zu klären und den Wechsel amtlich zu machen.¹⁹⁵

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern als Erster Geschäftsführer des Berliner Philharmonischen Orchesters war Gerhart von Westerman kein Dirigent, sondern ausgebildeter Komponist. Er war Mitglied der NSDAP und hatte in Verwaltungspositionen zuvor den Münchener Rundfunksender (1925-1935), den Kurzwellensender Berlin (1935-1938) und den Sender Saarbrücken (1938/39) geleitet.¹⁹⁶ Eine gewisse Macht gewohnt und vielleicht auch im Bewusstsein der Fallstricke, über die frühere Amtsinhaber gestolpert waren, stellte von Westerman harte Forderungen: einen Anfangsvertrag über drei Jahre, üppige 1'200 RM Gehalt plus 300 RM Aufwandsentschädigung monatlich, sechs Wochen Jahresurlaub und die Dienstbezeichnung «Intendant».¹⁹⁷

Dieser letzte Punkt war umstritten. Die Nomenklatur der Chefposten beim Berliner Philharmonischen Orchester war immer ungenau: von Furtwänglers offiziellem Titel, als er noch ein offizielles Amt bekleidete, bis zu nebulösen Kombinationen von Geschäftsführer (Erstem oder Zweitem), Vertreter, Dirigent (Erster oder Zweiter), Leiter (künstlerischer oder kaufmännischer) und Direktor (Generalmusikdirektor, Verwaltungsdirektor) für von Schmidtseck, Höber, Stegmann, Stange und von Benda. Spätere Literatur fügte dieser Liste zwar auch den Begriff «Intendant» hinzu, doch tatsächlich war von Westermans Forderung 1939 etwas Neues.¹⁹⁸

Die Position, wie von Westerman sie sah, hatte sich seit den Tagen der Gleichschaltung und Kohabitation weiterentwickelt. Die Gleichschaltungs-Projekte waren abgeschlossen (etwa in Management, Programmgestaltung und Strukturreform) oder ruhten (etwa was rassenpolitische Fragen betraf; siehe hierzu Kapitel 2). Die Funktion des Or-

chestervorstands war auf interne Interessenvertretung reduziert.¹⁹⁹ Die finanzielle Beziehung zwischen Orchester und Reich war stabil und funktionierte reibungslos unter Stegmanns Aufsicht. Furtwängler hatte keine offizielle Machtposition mehr, er war zunehmend unkalkulierbar, verlangte diskrete Absprachen in künstlerischen Dingen, konnte mit einigem Geschick aber auf Abstand gehalten werden. Die Abonnenten waren zufrieden mit den Leistungen des Orchesters in Berlin, die Regierung war erfreut über den Nutzen der Auslandsauftritte. Nach der Dramatik der vorangegangenen Jahrzehnte war offenbar ein gewisser Frieden im Management des Berliner Philharmonischen Orchesters eingeleitet. Das zeigte sich auch in der Entscheidung, Westerman den Vertrag direkt mit der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH und nicht über das Ministerium abschliessen zu lassen.²⁰⁰

Nach von Westermans Einschätzung benötigte das Orchester 1939/40 vor allem eine ruhige Hand, um Kurs zu halten. Das verlangte absolute, wenn auch entgegenkommende Autorität. Die Anerkennung als Intendant machte seine Spitzenposition auf eine Weise deutlich, wie es die bisher gebräuchlichen Titel nicht vermochten. Genau das stimmte jedoch Goebbels und sein Ministerium bedenklich. Von Westerman bestand auf seiner Forderung und führte eine Reihe von Gründen ins Feld. Er hielt es für wichtig, den Intendantentitel beizubehalten, den er beim Rundfunk geführt hatte, «weil er befürchtet[e], dass man es ihm als Minderung gegenüber seiner früheren Stellung auslegt[e,] wenn er in Zukunft ohne eine Dienstbezeichnung tätig sein soll[e]». ²⁰¹ Er argumentierte, der Titel «Direktor» oder «Geschäftsführer» würde seiner künstlerischen Leitung nicht Genüge tun, «künstlerischer Leiter» dagegen sei zu begrenzt im Hinblick auf seine administrativen Aufgaben.²⁰² Furtwängler unterstützte den Vorschlag, als Dienstbezeichnung «Intendant» zu wählen, und zwar angeblich wegen der grossen Distanz zum Titel «Generalmusikdirektor», den von Benda zuletzt geführt hatte.²⁰³

Nach längeren Debatten innerhalb des Propagandaministeriums wurde von Westermans Wunsch Ende Juni 1939 stattgegeben.²⁰⁴ Als Goebbels aber im August den neuen Vertrag persönlich durchsah, widersprach er diesem Passus mit der Begründung, dass «ein solcher Titel nur wirklich ausübenden Intendanten verliehen werden soll».²⁰⁵ Im Fall des Berliner Philharmonischen Orchesters waren inzwischen die Grenzen zwischen pragmatischen, politischen und symbolischen Aspekten so verwischt, dass Goebbels zwar bereit war, von Westerman die Programmgestaltung und die Geschäftsführung des Orchesters zu übertragen, nicht aber die Freiheit eines «wirklich ausübenden Intendanten». Das hatte nichts mit Stegmanns Position oder Goebbels' eigenem Ehrentitel eines «Schirmherrn» zu tun. Wie Furtwänglers unterwürfige Feststellung, dass die Reichskunstpolitik «allein vom Führer und Reichskanzler und dem von ihm beauftragten Fachminister bestimmt würde»,²⁰⁶ war auch Goebbels' Insistenz Ausdruck einer grundlegenden Tatsache: Im nationalsozialistischen Deutschland zählte nur eines – die Macht. Von Westerman konnte die Bedingungen seines Vertrags diktieren, doch er brauchte eine Verwaltung zu seiner Unterstützung. Die staatliche Verwaltung hatte die Macht, eine Institution juristisch und organisatorisch zu verändern, musste sich aber vorgesetzten Ministern beugen. Furtwängler konnte mit seinem Einfluss für die Einstellung oder Entlassung von Mitarbeitern sorgen, doch auch er konnte gedemütigt werden. Von Westerman konnte nie ein wirklicher Intendant werden, weil das Regime sich immer das Recht vorbehalten hätte, in die Angelegenheiten des Orchesters einzugreifen. Darüber hinaus war das Berliner Philharmonische Orchester zu einem Reichsorchester geworden – zu einem Symbol des Regimes, einem Symbol des «neuen Deutschlands». Es konnte nur einen wahren «Führer» haben.

Von Westerman begnügte sich schliesslich mit dem Titel des Ersten Geschäftsführers und künstlerischen Leiters.²⁰⁷ Er achtete sorgfältig auf die juristischen und finanziellen Einzelheiten seines Vertrags

und machte den Beamten des Propagandaministeriums klar, dass mit ihm nicht zu spassen sei.²⁰⁸ Anschliessend bewies von Westerman tatsächlich eine ruhige Hand. Er stärkte das internationale und nationale Ansehen des Orchesters und bewahrte gleichzeitig die Musiker vor den schlimmsten Auswirkungen des Krieges.²⁰⁹ Seine Beziehung zu Furtwängler war höflich, aber distanziert.²¹⁰ Im März 1940 musste er sich vor der Partei gegen Anschuldigungen privater Natur verteidigen,²¹¹ in beruflicher Hinsicht scheint sein Eintreten für das Gedankengut der Nationalsozialisten unbedeutend. Das Orchester mochte ihn. Es gibt keine Belege dafür, dass das Propagandaministerium oder Regierungspolitiker je seine Entscheidungen infrage stellten oder überstimmten. Er behielt sein Amt bis zum Zusammenbruch Hitler-Deutschlands im Mai 1945. Von Westerman führte schliesslich doch den Titel des Intendanten, allerdings ohne offizielle Zustimmung. Erst sieben Jahre nach dem Untergang der NS-Diktatur erhielt er offiziell diesen begehrten Titel.

KAPITEL 2

Die Orchestergemeinschaft

IM SEPTEMBER 1931 beschloss die Stadt Berlin, ihr Kulturbudget zu verringern, indem sie den Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters durch ihre Machtposition in der GmbH eine sofortige Gehaltskürzung von zwölf Prozent aufzwang.¹ Schon im Februar des Jahres war das Honorar aller Orchestermitglieder, Solisten und Dirigenten um sechs Prozent gekürzt worden.² Innerhalb weniger Monate war jedoch klar, dass diese Massnahmen eine ohnehin verfahrenere Situation nur noch verschlimmerten.

Neben dem Berliner Philharmonischen Orchester subventionierte die Stadt Berlin auch das Berliner Sinfonie-Orchester bzw. «Blüthner-Orchester», so genannt nach dem berühmten Klavierfabrikanten, der das Ensemble 1907 gegründet hatte. Im Vergleich zu seinem renommierten Nachbarn in Berlin war das Sinfonie-Orchester ein lokales Orchester, das bei kommunalen Veranstaltungen auftrat sowie volkstümliche und Schulkonzerte gab. In den Augen vieler Politiker waren diese Aktivitäten wichtiger für das Gemeinwohl als die elitäre Zuhörerschaft und das internationale Ansehen der Philharmoniker. Als Rivalen wider Willen im Kampf um die immer geringer werdenden städtischen Subventionen wurden die beiden Berliner Orchester in eine polarisierende politische Debatte über den Nutzen, die Kriterien und Ziele der Vergabe öffentlicher Gelder an kulturelle Einrichtungen verwickelt.³

Eine Zeitlang schienen die Philharmoniker diese in der Presse und unter den Stadträten ausgetragene Auseinandersetzung zu verlieren.

Doch während Ansehen und Qualität des Berliner Philharmonischen Orchesters in manchen politischen Kreisen mit Skepsis oder sogar Verachtung gesehen wurden, blieb seine bedeutende Rolle im deutschen Musikleben der wichtigste Vorteil gegenüber dem Berliner Sinfonie-Orchester. Dieser Rang trug dem Orchester schliesslich, wenn auch zögerlich, die Unterstützung von Stellen ein, die dem Magistrat der Stadt übergeordnet waren. So lange das Reich und der staatliche Rundfunk bereit waren, das Berliner Philharmonische Orchester in Anerkennung seiner Qualität und seines nationalen Rangs zu fördern, befand es sich immer in einer besseren Position als das Sinfonie-Orchester.⁴

Der Berliner Oberbürgermeister Gustav Böss übermittelte dem Reichsinnenministerium am 13. April 1932 einen Plan zur Lösung der Finanzkrise der Stadt sowie ihres Philharmonischen Orchesters.⁵ Der Plan sah die Auflösung des Sinfonie-Orchesters vor, wobei ein Teil der Musiker in das Berliner Philharmonische Orchester wechseln sollte, dessen Programme künftig stärker der Wahrnehmung «sozialerer Aufgaben» verpflichtet sein würden.⁶

«Seit einiger Zeit wird an einem Projekt gearbeitet, das eine teilweise Übernahme von Mitgliedern des Berliner Sinfonie-Orchesters in das Philharmonische Orchester unter gleichzeitiger Sicherstellung der restlichen Mitglieder des ersteren Orchesters vorsieht.»⁷

Damit konnte sich die Stadt von einem ganzen Orchester befreien und pro Jahr schätzungsweise 170'000 RM einsparen, dessen lokalen sozialen und kulturellen Nutzen aber bewahren.⁸

Die Bedingungen des Zusammenschlusses, die bei einer Konferenz des Aufsichtsrats der Philharmoniker im Berliner Rathaus am 4. Juni 1932 umrissen wurden, sahen eine Erweiterung des Berliner Philharmonischen Orchesters von 86 auf 105 Musiker vor. Das hiess, dass fast 40 Prozent der Mitglieder des einstigen Berliner Sinfonie-Orchesters, das nur aus 50 Musikern bestand, übernommen wurden; die restlichen Musiker sollten in verschiedenen Berliner Theater- und Kaf-

feehaus-Orchestern unterkommen. Die Philharmoniker verpflichteten sich dazu, pro Spielzeit sechs Volkskonzerte unter der Leitung Furtwänglers zu geben, hinzu kamen 25 Volkskonzerte mit anderen Dirigenten, zwei Chorkonzerte, eine Kammermusikreihe und zwölf Matineen für Schulkinder.⁹

Diese Massnahmen, die eher das Ergebnis politischen Kuhhandels als musikalischer Erwägungen waren, stiessen beim Berliner Philharmonischen Orchester natürlich auf grösste Unzufriedenheit.¹⁰ In den Augen des Orchesters unterminierte die politisch aufgezwungene Programmgestaltung seine künstlerische Freiheit, und die zwangsweise Übernahme neuer Musiker stand in völligem Widerspruch zu seiner Tradition der Selbstverwaltung. Auch finanziell ergab der Plan nicht viel Sinn. Im Frühjahr 1932 hatte das Orchester nicht einmal genug Geld, um die Gehälter seiner damaligen Mitglieder zu bezahlen, ganz zu schweigen von bis zu 20 weiteren Musikern.¹¹ Im März 1933 zahlte die Stadt Berlin nur für den Erhalt des Berliner Philharmonischen Orchesters mehr, als durch die Auflösung des Sinfonie-Orchesters weniger als ein Jahr zuvor eingespart worden war.¹²

Trotz Verbitterung und Protests wurde der Zusammenschluss weiter betrieben. Am 7. September 1932 fand in Anwesenheit von Furtwängler, Max von Schillings (der die Städtische Oper repräsentierte, die einen Teil der übrigen Musiker aufnehmen sollte) und Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters ein Vorspielen der Musiker des früheren Berliner Sinfonie-Orchesters statt; 23 von ihnen wurden nach dieser entwürdigenden Veranstaltung vom Philharmonischen Orchester akzeptiert.¹³ Am 1. Oktober 1932 wurde die Fusion der beiden Orchester offiziell.¹⁴ Am 27. Januar 1933 erwarben die 23 neuen Philharmoniker ihre Anteile an der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH und wurden so Mitglied der musikalischen Kooperative. Drei Tage später wurde Hitler Reichskanzler.

Unter den 23 neuen Mitgliedern der Philharmoniker befanden sich

mit Sicherheit mindestens sechs Mitglieder der NSDAP, unter ihnen der Cellist und frühere Vorstand des Sinfonie-Orchesters Fritz Schröder.¹⁵ In der turbulenten Zeit, die auf die Machtübernahme Hitlers und der Nationalsozialisten folgte, versuchten die NSDAP-Mitglieder unter den Musikern des ehemaligen Sinfonie-Orchesters sowie der Philharmoniker, eine Umorganisation des Orchesters im Sinne der ideologischen Prämissen des Regimes durchzusetzen. Fritz Schröder berichtet detailliert von wiederholten Anstrengungen im Frühjahr und Sommer 1933, die Macht im Orchester zu konzentrieren und ideologische Ziele zu erreichen:

«Tatsachenbericht über Vorgänge im Berliner Philharmonischen Orchester:

[...] Versuch einer Betriebs[...]bildung durch Parteigenossen, wird von Orchesterleitung abgelehnt. Dr. Furtwängler versucht bei amtlichen Stellen die Fusion rückgängig zu machen. Orchester unzufrieden mit der Geschäftsführung, verlangt längst fällige Neuwahl derselben. Ebenso verlangt es Beseitigung der jüdischen Vorherrschaft (Fri. Dr. Geissmar).

Sitzung der Orchestervertreter bei Dr. Furtwängler. Vorgenannte Wünsche werden Dr. F. unterbreitet. Parteigenossen, die sich ganz besonders für Sauberkeit und Ordnung eingesetzt haben, werden namentlich als Unruhestifter bezeichnet. Dr. Furtw. anscheinend fehlinstruiert. Zur Judenfrage äussert sich Herr Dr. Furtw. dahingehend, dass dieselben nach Rücksprache und im Einvernehmen mit Herrn Reichsminister Dr. Goebbels weiterhin im Orchester verblieben.»¹⁶

Im Juni 1933 löste Schröder den langjährigen Orchestervorstand Richard Wolff an der Seite von Lorenz Höber ab. Weder Wolff noch Höber waren Mitglieder der NSDAP. Schröders Wahl war offenbar rechtmässig, doch erst möglich geworden, weil Wolff durch einen Berliner Richter als Vorstand suspendiert worden war – ein ungewöhnlicher Schritt, der auf politische Intrigen zweier weiterer überzeugter Na-

tionalsozialisten zurückging: den Trompeter Anton Schuldes und den Cellisten Wolfram Kleber.¹⁷ Beide gehörten dem Berliner Philharmonischen Orchester schon vor dessen Zusammenschluss mit dem Sinfonie-Orchester an.

Im Sommer 1933 schien sich die Veränderung der Orchesterkultur im Gleichschritt mit der Nazifizierung Deutschlands zu vollziehen. Doch im August wandte sich Furtwängler an Goebbels und Hitler, um die Situation seines Orchesters zu besprechen. Es ist unklar, ob hier ein Zusammenhang besteht, doch fünf Wochen, nachdem Rudolf von Schmidtseck Geschäftsführer des Orchesters geworden war, wurde am 19. Oktober 1933 verkündet, dass das Berliner Philharmonische Orchester «auf Wunsch des Führers, des Herrn Reichskanzlers Adolf Hitler» mit Wirkung vom 1. November des Jahres ein Reichsorchester werden solle. Zugleich mit der Übernahme der GmbH zu 100 Prozent durch den Staat würde der Vertrag von 15 Orchestermitgliedern beendet werden.¹⁸ Alle 15 gehörten früher zum Sinfonie-Orchester, unter ihnen war auch Fritz Schröder. Die Entscheidung war eine Regierungsverfügung und nicht anfechtbar.¹⁹

Es lässt sich nicht nachweisen, ob Furtwängler ein Abkommen mit Goebbels und Hitler traf und von Schmidtsecks Einstellung sowie die Übernahme des Orchesters durch das Reich im Tausch für die Rücknahme der Vereinigung mit dem Sinfonie-Orchester akzeptierte. Sicher ist, dass Furtwängler hinter Hitlers Verfügung stand. Furtwängler war von Anfang an aus musikalischen und finanziellen Gründen gegen die Verschmelzung der beiden Orchester und setzte sich energisch für die Rücknahme dieses Schritts ein.²⁰ Er wies auch die aggressiven nationalsozialistischen Intrigen zurück, die im Zuge des Zusammenschlusses die interne Politik des Philharmonischen Orchesters infiltrierten.²¹ Furtwänglers Mobilisierung der höchsten Stellen hatte in gewissem Masse vielleicht eine ideologische Dimension, war aber auch der Versuch, seine eigene Autorität über das Orchester angesichts zunehmenden

der Rebellion in dessen Reihen zu bewahren. Frustriert wandte er sich an Goebbels und Hitler, und über die Köpfe der Berliner Politiker hinweg erreichte er schliesslich, was er wollte.²²

Waren 1932 die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters erzürnt über die politischen Machenschaften gewesen, die ihnen 23 neue Musiker aufgezwungen hatten, so fühlten sich jetzt ein Jahr später die gekündigten 15 ehemaligen Mitglieder des Sinfonie-Orchesters durch politische Verfügungen mehr als ungerecht behandelt. Gemeinsam beauftragten sie einen Rechtsanwalt, Dr. Heyl, mit der Durchsetzung ihrer Ansprüche und verlangten ein Gespräch mit Vertretern des Propagandaministeriums. Man hatte sie nicht nur ohne Umschweife entlassen, sondern schuldete ihnen zusammen auch noch fast 3'600 RM an Gehalt und die Auszahlung ihrer GmbH-Anteile.²³ Abgesehen von der finanziellen Dimension konnten viele nicht glauben, dass Hitler Parteimitglieder und Kriegsveteranen «auf die Strasse» zu werfen bereit war, während noch Ausländer und Juden im Orchester spielten.²⁴ Der Geiger Walter Neander schrieb:

«Es ist für einen Deutschen deprimierend, dass ein Kriegsoffer auf die Strasse gesetzt wird, und dass andererseits Ausländer und Juden im Orchester verbleiben [...] Ich bin der festen Überzeugung dass diese mir ungerecht dünkende Handlungsweise gegen den Willen unseres Führers ist, denn ich kann nicht glauben, dass er einen alten Frontkämpfer so behandeln lassen würde.»²⁵

Bei ihrem Gespräch mit Staatsrat Hans Schmidt-Leonhardt vom Propagandaministerium beklagten die Musiker, dass «in erster Linie Frontkämpfer und Parteigenossen betroffen sind, wohingegen Nicht-arianer weiterhin im Orchester verblieben».²⁶ Schröder zufolge sprang der Staatsrat daraufhin wütend von seinem Stuhl auf und beendete das Gespräch abrupt. Der Bericht des Staatsrats klingt etwas anders:

«Dass ich bei irgendeinem Satz aufgesprungen wäre, ist eine un-wahre Übertreibung. Gesagt habe ich nur, was meinem Auftrag entsprach [...] Wohl aber habe ich mich bereit erklärt, die Mitteilung über

die Ausschliessung von Frontkämpfern und Parteigenossen im Gegensatz zur Belassung mehrerer Juden im Orchester vorzutragen; ich habe das auch getan.»²⁷

Es ist unwahrscheinlich, dass Hitler tatsächlich wusste, welche Konsequenzen seine Verfügung vom 19. Oktober 1933 für mehrere Parteimitglieder hatte. Natürlich wollten weder Hitler noch Goebbels ihre Anhänger verprellen, doch die Abmachung war ein Zugeständnis an Furtwängler – diese Gefälligkeit, die den NS-Oberen die Kooperation des prominenten Dirigenten sicherte, hatte Vorrang vor den Wünschen von einem Dutzend loyaler Gefolgsleute. Eine Wiedereinstellung der Musiker kam nicht infrage, und die juristischen Verhandlungen zwischen Dr. Heyl und dem Propagandaministerium über einen finanziellen Ausgleich zogen sich monatelang hin. Im September 1934 bot das Ministerium der Gruppe insgesamt 5'000 RM für ausstehende Gehälter und die Anteile an der GmbH.²⁸ Die Musiker akzeptierten diese Offerte, doch es dauerte noch einmal drei Monate, bis das Reich allen 15 ehemaligen Mitgliedern des Berliner Sinfonie-Orchesters und später des Berliner Philharmonischen Orchesters eine armselige Entschädigung von jeweils 390 RM zahlte.²⁹

Was aber war mit jenen Juden, die immer noch zum Berliner Philharmonischen Orchester gehörten, während «Frontkämpfer und Parteigenossen» auf der Strasse standen? 1933 zählten zu den mehr als 100 Musikern des Orchesters vier Juden: Szymon Goldberg, Konzertmeister, Gilbert Back, 1. Violine, sowie die Solocellisten Nicolai Graudan und Joseph Schuster.

Am 13. April 1933, weniger als zehn Wochen nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, bestellte der Berliner Oberbürgermeister Wilhelm Hafemann – nicht zu verwechseln mit Gustav Havemann, dem Geiger, Pädagogen und eingefleischten Nationalsozialisten – in seiner Eigenschaft als «Staatskommissar zur Wahrnehmung der Geschäfte» den Orchestervorstand Lorenz Höber zu sich und verlangte von ihm, «sämtliche jüdischen Mitglieder Ihres Orchesters unter Anga-

be des Instrumentes und der Staatsangehörigkeit» aufzulisten.³⁰ Höber erklärte sich dazu bereit, tat aber nichts. Als Hafemann zehn Tage später noch keine Antwort erhalten hatte, drohte er Höber schriftlich: Er erwarte die Liste der jüdischen Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters innerhalb von drei Tagen, andernfalls werde er alle erforderlichen Massnahmen ergreifen, um Kopien der Verträge der betreffenden Musiker zu bekommen, «damit sogleich die Frage geprüft werden kann, ob und zu welchem erstzulässigen Termin Kündigungen auszusprechen sind».³¹

Brutaler Antisemitismus stand gleich nach der nationalsozialistischen Machtübernahme auf der Tagesordnung, doch Höber konnte zwei gewichtige Argumente für seine Position ins Feld führen. Erstens das Gesetz. Das Berliner Philharmonische Orchester war zwar eine Institution von Rang und finanzierte sich teilweise durch öffentliche Gelder, war aber im April 1933 immer noch eine private Organisation. Der von den Nationalsozialisten im «Gesetz über die Wiederherstellung des Berufsbeamtentums» vom 7. April 1933 erstmals angewandte «Arieparagraph» mit diskriminierenden Vorschriften hinsichtlich der Beschäftigung von Juden in Behörden, Hochschulen oder Staatstheatern galt für die Philharmoniker folglich nicht. Zwar nahm kein aufmerksamer Beobachter an, dass es dabei bleiben würde, aber Höber war klar, dass er angesichts von Hafemanns leeren Drohungen zumindest auf Zeit spielen konnte. Zweitens hatten Höber und das Berliner Philharmonische Orchester Furtwängler auf ihrer Seite. Furtwängler und Goebbels hatten schon in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zum Thema Juden im deutschen Kulturleben die Klängen gekreuzt. Am 11. April 1933 schrieb Furtwängler:

«Kunst und Künstler sind dazu da, zu verbinden, nicht zu trennen. Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an: den zwischen guter und schlechter Kunst. Während nun aber der Trennungsstrich zwischen Juden und Nichtjuden, auch wo die staatspolitische Haltung der Betreffenden keinen Grund zu klagen gibt, mit geradezu theoretischen

scher unerbittlicher Schärfe gezogen wird, wird jener andere, für unser Musikleben auf die Dauer so wichtige, ja entscheidende Trennungsstrich, der zwischen gut und schlecht, allzusehr vernachlässigt.»³²

Direkt neben diesem Kommentar entwickelte Goebbels seine Gegenargumente, in denen er sich zynisch für jeden Übereifer bei der Ausmerzungen der Juden aus dem deutschen Kulturleben entschuldigte. Er erklärte ungerührt, in den vergangenen 14 Jahren seien «wirkliche deutsche Künstler» an den Rand gedrängt worden, während jüdische Künstler wie Bruno Walter, Otto Klemperer und Max Reinhardt sich im Rampenlicht gesonnt hätten. Die Massnahmen der NS-Regierung in den ersten Monaten ihrer Amtszeit seien daher einfach «eine natürliche Reaktion» auf diese Tatsache.³³ «Man hält uns für gute Politiker, aber schlechte Kunstfreunde», schrieb Goebbels in seinem Tagebuch. «Die Zukunft wird erweisen, wie gründlich man sich da geirrt hat.»³⁴

Furtwängler musste sich in seiner öffentlichen Verteidigung jüdischer Musiker zurückhalten, doch Höber wusste, dass er zu den betroffenen Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters stehen würde, um Eiferer wie Hafemann auf Abstand zu halten. Höber wartete mit seiner Antwort auf Hafemanns Anfrage bezüglich der jüdischen Musiker des Orchesters, bis die von Hafemann genannte Frist von drei Tagen verstrichen war. In seinem Brief erinnerte Höber den Oberbürgermeister, dass er ihn bereits über die «mir bekannten Mitglieder jüdischer Abstammung» informiert habe, doch die Identifizierung der «halbjüdischen Mitglieder» (Höber sprach nie von «Juden») werde ohnehin «gewisse Schwierigkeiten» bereiten und etwas mehr Zeit in Anspruch nehmen.³⁵ Er legte seinem Schreiben die Verträge der jüdischen Musiker und vor allem auch deren Gesellschafter-Urkunden bei und bat Hafemann, sich weitere drei Wochen zu gedulden – bis das Orchester von einer Tournee zurückgekehrt sei. Erst dann könne er eine vollständige Liste liefern.³⁶

Dieses Katz-und-Maus-Spiel zwischen Höber und Furtwängler auf der einen Seite und den Behörden und nationalsozialistischen Agitatoren auf der anderen zog sich monatelang hin. Nach der Rückkehr von der Tournee mit dem Orchester im Mai wartete ein Berg von Korrespondenz auf Furtwängler – Briefe, Telegramme und Postkarten von jüdischen Musikern, Komponisten und Wissenschaftlern, die in der Zwischenzeit entlassen, suspendiert oder bedroht worden waren und nun um seine Intervention baten.³⁷

Furtwänglers Haltung gegenüber jüdischen Kollegen und sein Einsatz für sie ist verschiedentlich ausgiebig diskutiert worden.³⁸ Was die vier Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters angeht, so versuchte Furtwängler alles, um seine hoch geschätzten Spitzenmusiker zu halten. In einem Brief an Goebbels schrieb er fast entschuldigend: «Wie ich Ihnen schon persönlich sagte, sind die drei [sic!] Juden im Orchester seinerzeit nach langwierigem Probespielen, da sich trotz intensivsten Suchens keine annähernd so guten arischen Vertreter fanden, auf Grund ihrer Leistungen engagiert worden.»³⁹ Angesichts von Furtwänglers Behauptung, sein Urteil beruhe allein auf qualitativen und nicht auf rassistischen Gründen, ist es durchaus denkbar, dass er von Gilbert Backs jüdischer Herkunft gar nichts wusste; man könnte aber auch annehmen, dass es dem Dirigenten gefiel, die wahre Identität eines seiner bewährten ersten Geiger einfach zu «vergessen». Möglich ist auch, dass seine Erläuterung gar kein politischer Kniefall war, sondern nur zeigt, dass die Auswahl von Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters tatsächlich nicht frei von Vorurteilen erfolgte.

Für Furtwängler ging es bei diesem Thema um weitaus mehr als das Problem der Voreingenommenheit. Es ging hier auch um die Zurückweisung politischer Einflussnahme. Furtwängler griff die Frage der jüdischen Musiker des Orchesters mehrmals wieder auf: etwa im Zusammenhang der Verschmelzung mit dem Sinfonie-Orchester, der finanziellen Sicherung des Philharmonischen Orchesters durch das

Reich, seiner eigenen Führungsposition und der Einstellung eines NSDAP-Kommissars (von Schmidtseck). Für den Dirigenten bestand ein Zusammenhang bei diesen Fragen. Offenbar hatte Furtwängler Goebbels überredet, die drei bzw. vier jüdischen Musiker als Teil seines Pakts mit dem Reich zu akzeptieren.⁴⁰ Wie bei der «Debatte» in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zeigte Furtwängler mehr Nachdruck, während Goebbels eine versöhnlichere Haltung einnahm. Die Argumente des Dirigenten richteten sich nicht grundsätzlich gegen jede antisemitische Politik, sondern gegen politische Einflussnahme in seinem Bereich. Goebbels sah die Dinge in grösseren Zusammenhängen und war bereit – wie noch oft während der kommenden zwölf Jahre –, kleine Zugeständnisse zu machen, um desto grösseren Gewinn zu erzielen. Wenn er Furtwängler als Chefdirigent halten und seinen Einfluss auf das Orchester im Sinne seiner propagandistischen Ziele festigen konnte, liess es sich vertreten, die Verfolgung der jüdischen Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters zu bremsen.

Doch es waren böse Zeiten. Bei einem gemeinsamen Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters mit dem Nationalorchester Mannheim (bei dem Furtwängler einst Generalmusikdirektor gewesen war) am 26. April 1933 protestierten einige Mannheimer Musiker heftig gegen jüdische Pultführer der Philharmoniker, die «deutsche» Musiker in die zweite Reihe verwiesen. Gerüchte über «Dutzende» jüdischer Musiker in den Reihen der Berliner machten die Runde, doch die Wut richtete sich vor allem gegen den Konzertmeister Szymon Goldberg.⁴¹ «Der Mannheimer Konzertmeister war bei weitem der minder gute Spieler», erinnerte sich Berta Geissmar, «aber er war Parteigenosse und hatte sofort unter dem neuen Regime das Hakenkreuz angesteckt.»⁴² Furtwängler bestand darauf, dass er selbst über die Sitzordnung bestimme. Er drohte, das Konzert ganz abzusagen, wenn seinem Willen nicht entsprochen werde.

Furtwänglers Standhaftigkeit hatte letztlich Erfolg. Goldberg sass

bei der Mannheimer Aufführung auf seinem Platz als Konzertmeister. Aber damit war die Sache noch nicht erledigt. Furtwängler wandte sich in einem Brief mit scharfen Worten an den Mannheimer Orchestervorstand. Er machte nochmals seine Position klar und berief sich auf Goebbels' Unterstützung.

«Was im Übrigen die Frage der Mitwirkung der Juden im Berliner Philharmonischen Orchester betrifft, so ist das etwas, das nicht Sie, sondern die Reichsregierung angeht, der das Philharmonische Orchester untersteht. Dieselbe weiss sehr gut – was Sie anscheinend vergessen haben –, dass deutsch sein heisst, eine Sache um ihrer selbst willen tun, und dass bei einem Orchester, das die Höhe deutscher Orchesterkunst nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen Welt zu repräsentieren hat, in erster Linie das Leistungsprinzip massgebend sein und bleiben muss.»⁴³

Szymon Goldberg war 1929 Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters geworden. Der in Polen geborene Geiger war bereits ein gefeierter Solist, als er mit 19 Jahren zum Orchester kam. Er spielte regelmässig Kammermusik mit Kollegen wie Gregor Piatigorsky, Edwin Fischer und Artur Schnabel; später bildete er berühmte Duopartnerschaften mit Radu Lupu und Lili Kraus. Goldberg und der Solocellist Joseph Schuster setzten die lange Reihe grosser Virtuosen an der Spitze der Streichersektionen des Berliner Philharmonischen Orchesters fort, und sie waren Stars zahlreicher Solistenkonzerte mit dem Orchester. Unter den drei Konzertmeistern des Orchesters im Jahr 1933 (die beiden anderen waren Siegfried Borries und Erich Röhn) hob Furtwängler Goldberg besonders hervor: «[...] er kann wohl gegenwärtig als der beste Konzertmeister in Europa überhaupt angesprochen werden.»⁴⁴

Als das Reich das Berliner Philharmonische Orchester Anfang 1934 in seine Obhut nahm, wurden seine Musiker offiziell Angestellte des öffentlichen Dienstes. Dass die «Judenfrage» des Orchesters eine juristische Angelegenheit und nicht nur von Anschuldigungen, Spekulation und Verleumdung genährt wurde, machte er für Furtwängler und



Die Cellogruppe, 1939; I. Pult: Tibor de Machula, Hans Bottermund; II. Pult: Wolfram Kleber, Friedrich Mayer; III. Pult: Fritz Lesse, Karl Rammelt; IV. Pult: Ernst Fuhr, Felix Tschirn; V. Pult: Max Paulus, Walther Gerke

alle anderen bedeutend schwieriger, die jüdischen Orchestermitglieder zu schützen. Ende der Saison 1933/34 verliessen Goldberg und Joseph Schuster Deutschland. Es deutet nichts daraufhin, dass ein direkter politischer Befehl ausschlaggebend für diesen Schritt war; vielmehr war die Entscheidung auszuwandern wohl eine Reaktion auf die zunehmende antijüdische Gehässigkeit im deutschen Musikleben und in der deutschen Gesellschaft überhaupt.

Zumindest Goldberg reiste offenbar ziemlich hastig ab. Die Bücher des Orchesters weisen noch 1935 ein Guthaben von Goldberg aus, vielleicht ein Zeichen seines überstürzten Abschieds oder der strengen Auflagen für Emigranten.⁴⁵ Jahre später beauftragte Goldberg in Amerika einen Anwalt damit, Ansprüche auf sein früheres Haus in Berlin geltend zu machen.⁴⁶ Seine Abreise bezeichnete man öffentlich als «plötzlichen Ausfall.»⁴⁷ Nachfolger Goldbergs wurde Hugo Kolberg. Parallel dazu

wurde Tibor de Machula, ein Ungar, dessen «arische Abstammung aber urkundlich nachgewiesen» war, zum «Nachfolger des Juden Schuster» ernannt.⁴⁸

Nach 16 Monaten nationalsozialistischer Herrschaft blieben von den einstmals vier jüdischen Orchestermitgliedern nur noch Graudan und Back übrig. Im Dezember 1934 stand Nicolai Graudans Vertrag zur Verlängerung an. Im Gegensatz zu den Sektionsspielern schlossen die Konzertmeister und Solocellisten des Berliner Philharmonischen Orchesters individuelle Privat-Dienstverträge mit dem Orchester, die ihnen höhere Gehälter für weniger Verpflichtungen sowie die Möglichkeit boten, parallel als Solist zu gastieren.⁴⁹ Der aus Lettland stammende Graudan war nicht nur Jude, sondern auch Ausländer. Er kam 1927 als Nachfolger von Gregor Piatigorsky zum Berliner Philharmonischen Orchester. Er trat regelmässig als Solist in Berlin und mit Orchestern im Ausland auf und spielte Kammermusik mit Goldberg, Paul Hindemith und Rudolf Serkin, um nur einige zu nennen. Auch seine Frau, Joanna Graudan, war eine talentierte Pianistin und Pädagogin. Die Ereignisse um Graudans Vertragsverlängerung 1934 fielen in die Zeit von Furtwänglers Rücktritt. Sie sind Ausdruck einer Strategie, «unerwünschte» Personen mit Hilfe subtilerer Mittel als antisemitischer Propaganda oder politischer Anweisungen zu entfernen.

Obwohl Furtwängler abwesend war und sich nicht für den Musiker einsetzen konnte, wurde Graudans Vertrag nicht automatisch beendet, sondern sogar verlängert: «Das Ministerium hat der Beschäftigung Graudans, der Nichtarier ist, zugestimmt.»⁵⁰ Es verweigerte Graudan jedoch eine Gehaltserhöhung, die ihn seinen Kollegen gleichgestellt hätte, und verlangte von ihm stattdessen «eine Vermehrung der einzelnen Dienst-Leistungen».⁵¹ Diese geringschätzige Behandlung eines Musikers von Weltrang kam einer beruflichen Demütigung gleich und war für den Betroffenen schlimmer als eine Entlassung. Im Sommer

1935 fand Graudan einen Posten in England und bat um Auflösung seines Vertrags mit dem Berliner Philharmonischen Orchester.⁵² Das Orchester und das Ministerium stimmten in kürzester Zeit zu, wobei Karl Stegmann seinen Vorgesetzten im Hinblick auf die Nachfolge für den ersten Cellisten versicherte: «Wir werden selbstverständlich nur einen Herrn arischer Herkunft auswählen».⁵³ Zwei Tage nach Graudans Ausscheiden aus dem Orchester verbot ihm die Reichsmusikkammer, weiter in Deutschland aufzutreten.⁵⁴

Jetzt war es nur noch einer. Weniger als eine Woche nach Graudans Abgang verlangte Hans Hinkel, Staatskommissar im Propagandaministerium, von Stegmann und dem neuen künstlerischen Leiter Hans von Benda Rechenschaft über den Fortgang des «Gleichschaltungs-Projekts» im Hinblick auf jüdische Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters. Stegmann und von Benda berichteten:

«Der einzige Volljude, der in unserem Orchester ist, ist Gilbert Back. Er ist seit dem 1. Oktober 1925 im Orchester [...] Back ist ein talentierter Geiger. Politisch ist er, auch in der Systemzeit, nie hervorgetreten, gehörte auch keiner politischen Partei an. Sein Vater hat die erste deutsche Schule in Sofia gegründet, sein Bruder stand als Offizier im österreichischen Heer während des Weltkrieges und ist mit der österreichischen Goldenen Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet worden. Sein Vetter stand als Dolmetscher in deutschen Diensten und hat während des Weltkrieges den bekannten Zug durch die Wüste nach Persien mitgemacht. Back ist österreichischer Staatsangehöriger.»⁵⁵

Obwohl sich Stegmann und von Benda alle Mühe gaben, Back in einem noblen, patriotischen Licht zu zeigen, bewerteten Hinkel und seine Gesinnungsgenossen dessen Religionszugehörigkeit höher als seine Verdienste als Musiker und seine menschlichen Qualitäten. Auf dem Reichsparteitag im September 1935 proklamierte das Regime die berüchtigten Nürnberger Rassengesetze. Kurz darauf wurde Back für

die bemerkenswert hohe Summe von ungefähr 16'000 RM praktisch aus seinem Vertrag gekauft.⁵⁶ Über die Türkei und Paris ging er schliesslich nach Amerika. Zu Beginn der Saison 1935/36 spielten im Berliner Philharmonischen Orchester keine Juden mehr.

Neben den vier jüdischen Mitgliedern, die das Ensemble verliessen, gab es im Berliner Philharmonischen Orchester zwei Mitglieder von teilweise jüdischer Abstammung («Halbjuden» oder «Mischlinge», wie die abstossende offizielle Bezeichnung lautete): den seit 18 Jahren im Orchester tätigen dänischen Solocellisten Hans Bottermund, dessen Grossmutter Jüdin war, und Bruno Stenzel, der seit 16 Jahren zweiter Geiger war und dessen jüdische Mutter aus Ungarn stammte.⁵⁷ Wie Lorenz Höber richtig bemerkte, gab es in der Tat «gewisse Schwierigkeiten», solche mitunter minimalen Blutsbande zu identifizieren. Es wird auch berichtet, dass der erste Fagottist Karl Leuschner einige jüdische Vorfahren gehabt habe.⁵⁸ Seit Beginn der Saison 1936/37 waren die Musiker des Ensembles verpflichtet, einen «Ariernachweis» zu erbringen, doch es scheint, dass man im Orchester einfach eine Politik des Stillschweigens pflegte.⁵⁹ Vermutlich war es Furtwänglers informeller Übereinkunft mit Goebbels zu danken, dass die betroffenen Musiker nicht verfolgt wurden. Aus Goebbels' Sicht durften eindeutige «Volljuden» nicht in den Reihen des musikalischen Nationalsymbols erscheinen. Trotz Furtwänglers scheinbaren Siegs, als er mit Goebbels Einvernehmen über Goldberg, Back, Schuster und Graudan erzielte, vergingen nicht einmal zwei Jahre, bis diese Zugeständnisse in Zweifel gezogen wurden. Langfristig behielt der Minister offenbar die Oberhand. Goebbels war aber zumindest für den Augenblick bereit, eine Handvoll nicht näher bestimmter «Halbjuden» im Berliner Philharmonischen Orchester zu akzeptieren, um Furtwängler und das Ensemble bei Laune zu halten. Glücklicherweise überdauerte die Tätigkeit von Bottermund, Stenzel und vielleicht auch anderen Betroffenen beim Berliner Philharmonischen Orchester die Zeit der NS-Herrschaft.

Bedeutsam im Sinne der Rassenpolitik des NS-Regimes war zudem, dass bis zu vier Mitglieder des Orchesters jüdische Ehefrauen hatten. Es handelte sich um den Konzertmeister Hugo Kolberg, den Geiger Richard Wolff, den ersten Klarinettenisten Ernst Fischer und den Hornisten Otto Hess.⁶⁰ Furtwängler schätzte Kolberg sehr und verpflichtete ihn häufig als Solisten und Kammermusiker. Kolbergs erster Vertrag lief über den beispiellosen Zeitraum von fünf Jahren. Der Vertragsentwurf enthielt die Klausel: «Der Vertrags-Abschluss erfolgt in Kenntnis der Tatsache, dass Herr Kolberg mit einer Nichtarierin verheiratet ist.»⁶¹ Diesen Satz strich man später, vielleicht aufgrund des für Kolberg beleidigenden Charakters dieser Erklärung, vielleicht aber auch, um ein juristisches Schlupfloch zu schliessen, das sie bei einer strengeren Umsetzung der Rassenpolitik später geboten hätte.

Nachdem Hugo Kolberg 1934 auf Furtwänglers Empfehlung in die Reichshauptstadt gekommen war, avancierte er zu einer wichtigen Persönlichkeit in der Berliner und der deutschen Musikszene. Ungeachtet überragender Beiträge zum nationalen Musikleben herrschte Kolberg gegenüber jedoch Misstrauen. Im August 1938 hiess es in einer internen Mitteilung des Propagandaministeriums, dass Kolberg fünf Wochen Urlaub beantragt habe, um eine Reihe von Konzerten in den USA zu geben. Statt darin eine Gelegenheit für Propaganda zu sehen, fürchtete das Ministerium, dass er, da er eine jüdische Ehefrau hatte, «die beabsichtigte Reise dazu benutzen könnte, gleich endgültig in Amerika zu bleiben».⁶² Kolberg musste eine Erklärung mit dem Versprechen seiner Rückkehr unterzeichnen. «Immerhin», hiess es weiterhin in der Notiz, «muss man mit der Möglichkeit rechnen, dass er auf der Reise Gelegenheit nimmt, Beziehungen anzubahnen, um später für dauernd nach Amerika zu gehen.»⁶³ Hans von Benda hatte nichts gegen Kolbergs Urlaubswunsch einzuwenden, denn er rechnete damit, dass der Musiker «im nächsten oder übernächsten Jahr zu ersetzen sein würde».

Ob er von Ausreiseplänen Kolbergs wusste oder lediglich die «Arisierung» des Orchesters zu beschleunigen versuchte, ist nicht klar. Auf jeden Fall verliess Kolberg das Berliner Philharmonische Orchester 1939 und ging nach Amerika. 18 Jahre spielte Kolberg als Konzertmeister bei grossen Symphonieorchestern, unter anderem in Pittsburgh, New York, Cleveland und Chicago. Dann, 1958, forderte er, obwohl von seiner jüdischen Frau inzwischen getrennt, Wiedergutmachung von der deutschen Regierung. Wie er seinen Antrag genau begründete, ist nicht bekannt. Jedenfalls hatte er Erfolg, und für die letzten fünf Jahre seiner Musiker-Karriere, von 1958 bis 1963, kehrte er als Konzertmeister zum Berliner Philharmonischen Orchester zurück.

Ob und unter welchen Umständen Furtwängler im Fall des Ehepaars Kolberg bei den zuständigen Stellen intervenierte, ist nicht belegt. Ernst Fischer jedoch, der schon vor dem Ersten Weltkrieg Mitglied des Orchesters geworden war, erklärte öffentlich, dass er für immer in Furtwänglers Schuld stehe. Beim Entnazifizierungsverfahren des Dirigenten berichtete er 1946: «Ich war mit meiner jüdischen Frau damals sehr bedrängt. Seit 1933 hat Dr. Furtwängler uns bei allen Aktionen, die von der Gestapo und von der Regierung verfügt wurden, immer geholfen.»⁶⁴ Fischer und seine Frau überlebten unversehrt. Von Otto Hess sind ähnliche Gefühlsregungen und Dankbarkeitsbezeugungen überliefert. Richard Wolff dagegen wurde zunächst seiner jüdischen Frau wegen aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen. Auch in diesem Fall sorgte Furtwängler offenbar dafür, dass die Massnahme keine Folgen zeitigte.⁶⁵ Nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1937 wurde Wolff problemlos wieder in die Reichsmusikkammer aufgenommen.⁶⁶

Berichten zufolge setzte sich Furtwängler auch dafür ein, dass jüdische Ehefrauen seiner Musiker noch Konzerte in der Philharmonie besuchen durften, als Juden eigentlich längst keinen Zutritt mehr zu diesen Veranstaltungen hatten.⁶⁷ Am 2. August 1937 notierte Goebbels in sein Tagebuch: «In der Philharmonie sind noch einige Halbjuden.

Ich werde versuchen, sie wegzubringen. Leicht wird das nicht sein. Furtwängler sucht sie mit aller Macht zu halten.»⁶⁸ Ob es sich bei diesen «Halbjuden» um Ehefrauen der Musiker oder andere Personen handelte, ist ungewiss; die Tatsache, dass noch Juden in der Philharmonie waren, führte zu Auseinandersetzungen. Im September 1939 beschwerte sich eine Frau, die sich als Ehefrau eines Mitglieds des Berliner Philharmonischen Orchesters ausgab (der Name ist unleserlich), in einem Brief an das Propagandaministerium vehement über die Anwesenheit jüdischer Ehefrauen bei den Konzerten.⁶⁹ Das Ministerium verlangte vom Orchester, die Sache aufzuklären. Stegmann fand deutliche Worte:

«Nach unserer Ansicht wird es sich bei dem Angeber kaum um die Frau eines unserer Orchestermitglieder handeln. Ausserdem sind die Angaben irreführend. Es sind tatsächlich nach dem Austritt unseres 1. Konzertmeisters Kolberg nur noch drei Orchestermitglieder, die jüdische Frauen haben. [Diese Frauen] besuchen seit Langem unsere Konzerte nicht mehr, bemühen sich aber zur Zeit bei der Reichskulturkammer um die Erlaubnis zum Konzertbesuch. Jedenfalls: im Betrieb und auch in den Konzerten treten diese jüdischen Frauen überhaupt nicht mehr auf. Die Geschäftsführung würde, wenn sich irgendwelche Unzu[...]lichkeiten aus dem Verhalten der jüdischen Frauen ergeben würde, selbstverständlich von selbst die notwendigen Schritte unternehmen.»⁷⁰

Diese Mitteilung ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Erstens: Stegmanns Zweifel an der Authentizität des Briefes legen den Verdacht nahe, dass es sich entweder um eine freche Fälschung handelte, mit der die Öffentlichkeit provoziert werden sollte, oder dass einige Ehefrauen von Orchestermitgliedern ohne deren Wissen agitierten. Möglich auch, dass einige Musiker selbst ein doppeltes Spiel gegenüber ihren Kollegen spielten. Zweitens: Das Eingeständnis, dass jüdische Ehefrauen tatsächlich bei den Behörden um die Ausnahmeer-

laubnis baten, Konzerte besuchen zu dürfen, stützt den Bericht, dass Furtwängler sich für die Ehefrauen eingesetzt habe. Drittens: Stegmans nachdrückliche Versicherung, dass jede Abweichung von der offiziellen Rassenpolitik sofort und entschieden von der Geschäftsführung selbst behandelt würde, entspricht einer ähnlichen Erklärung an Hinkel von vor vier Jahren, als die Geschäftsführung erklärte, dass sie «mit aller Schärfe darauf achten wird, dass wie auch bisher jüdischer Einfluss absolut ausgeschaltet ist und bleibt. Seit 1930 sind Juden in das Orchester nicht mehr aufgenommen worden und werden selbstverständlich auch in Zukunft nicht mehr eingestellt.»⁷¹

Diese Zusicherungen finden sich in derselben Mitteilung wie die ausführliche, wenn auch letztlich fruchtlose Verteidigung Gilbert Backs. Das Verhalten Stegmans und von Bendas, beide vom Propagandaministerium eingestellt und NSDAP-Mitglieder, scheint in sich seltsam widersprüchlich, wenn sie sich einerseits dafür einsetzten, jüdische Musiker im Orchester zu behalten, und andererseits versprachen, jeglichen jüdischen Einfluss zu unterbinden. Vielleicht hatten sie – anders als ihre Vorgesetzten im Ministerium – durch aufgeschlossene Beobachtung allmählich die Richtigkeit von Furtwänglers Feststellung erkannt, dass man jüdische Musiker nicht mit dem Zerrbild gleichsetzen dürfe, das ihnen «Kitsch, trockenes Virtuosenstum» unterstellte,⁷² und dass gute jüdische Musiker auch gute deutsche Musiker sein konnten. Vielleicht hatten sie auch den «Gemeinschaftsgeist» (Lorenz Höber) des Berliner Philharmonischen Orchesters schätzen gelernt und wollten ihn erhalten.⁷³

Aber was hat es mit diesem mythischen «Gemeinschaftsgeist» auf sich? Nach 1930 wurden keine jüdischen Musiker mehr in das Orchester aufgenommen. Unklar bleibt, ob dieses von Stegmann und von Benda angeführte Faktum reiner Zufall war oder ob bei der Auswahl der Musiker schon gewisse Vorurteile eine Rolle spielten, bevor die Nationalsozialisten die Macht eroberten. Die Regeln sahen vor, dass beim Vorspielen der Bewerber alle aktiven Orchestermitglieder anwe-

send waren, erfolgreiche Kandidaten brauchten mindestens eine Zweidrittelmehrheit der Stimmen und die Zustimmung Furtwänglers.⁷⁴ Es folgte eine einjährige Probezeit. «Mancher gute Musiker», schrieb Lorenz Höber über den Auswahlprozess, «ist trotz guter Leistungen gescheitert, wenn er während der Probezeit nicht die Eigenschaften zeigte, die für das Orchester unerlässlich waren: Gemeinschaftsgeist, Begeisterung und Unterwerfung unter den Willen der Gesamtheit.»⁷⁵ Angesichts der Bedeutung, die die Musiker selbst dem Erhalt der überragenden musikalischen Qualität des Orchesters beimassen, ist es unwahrscheinlich, dass rassistische Vorurteile die Auswahlverfahren insgesamt prägten, jedenfalls nicht bei zwei Dritteln der Mitglieder, selbst wenn einige von ihnen voreingenommen waren.

Die geringe Anzahl jüdischer Musiker im Berliner Philharmonischen Orchester mag überraschend wirken, doch dass sie 1933 weniger als vier Prozent der Orchestermitglieder ausmachten, war proportional gesehen immer noch viel grösser als der Anteil der Juden an der gesamten deutschen Bevölkerung. Zweifellos begrüsst Nationalsozialisten und NS-Sympathisanten deren raschen Exodus, ebenfalls wohl die Geschäftsführung, die sich nun nicht mehr rechtfertigen musste. Die Reaktion der übrigen Orchestermitglieder schien dagegen beklemmend zurückhaltend. Von einer durchschnittlichen Gemeinschaft würde man wohl keine spektakuläre Reaktion auf das Schicksal einer so kleinen Minderheit erwarten, das Berliner Philharmonische Orchester wollte jedoch etwas Besonderes sein. Was war mit dem spezifischen «Gemeinschaftsgeist», der das Orchester angeblich von anderen Ensembles unterschied, gerade jetzt, wo Konzertmeister und Pultführer zu den Verfolgten gehörten? Offenbar gingen die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen nicht spurlos an der internen Verfassung des Orchesters vorüber.

Die Gründung des Berliner Philharmonischen Orchesters war ein politischer Akt und das Orchester immer sehr stolz auf seine demokra-

tische Kultur gewesen. Das Orchester hatte den geschäftsführenden Vorstand in geheimer Abstimmung gewählt, und Entscheidungen waren einvernehmlich getroffen worden. Selbst nach formaler Übernahme durch das Reich und der Einsetzung eines professionellen Managements blieb das Orchester in Bezug auf seine innere Angelegenheit prinzipiell selbstverwaltet. Der Bratschist Lorenz Höber, der seit 1923 als Orchestervorstand tätig gewesen war, hatte seine geschäftsführende Funktion zwar abgeben müssen, koordinierte aber weiterhin die meisten internen Belange des Orchesters wie Dienstpläne, Besetzungspläne sowie Reise- und Hotelarrangements. Bei 97 bis 106 Spielern stellten die wechselnden Besetzungen und unterschiedlichen Programme eine enorme logistische Aufgabe dar. Höber war auch vor und nach den Veränderungen der Jahre 1933/34 von Amts wegen Mitglied des Aufsichtsrats. Vor allem aber vertrat der Vorstand das Orchester gegenüber dem Management und war verantwortlich für die Orchesterdisziplin. Diese Macht war es, die Fritz Schröder reizte, als er nach dem Zusammenschluss mit dem Berliner Sinfonie-Orchester den Vorstand infrage stellte. Es war nur der erste von vielen von aussen und innen kommenden Angriffen auf das innere Gefüge des Orchesters.

Bei seinem Versuch von 1933, das politische Klima innerhalb des Berliner Philharmonischen Orchesters zu radikalisieren, handelte Fritz Schröder nicht allein. Er wurde von mindestens zwei weiteren Mitgliedern des Orchesters unterstützt: dem Trompeter Anton Schuldes und dem Cellisten Wolfram Kleber, hinzu kamen vermutlich mehrere Kollegen aus dem ehemaligen Sinfonie-Orchester.⁷⁶ Diese erste nationalsozialistische Gruppierung nahm für sich in Anspruch, nach Hitlers Machtübernahme im Interesse von «Sauberkeit und Ordnung» zu handeln.⁷⁷ Die zunächst vielleicht harmlos klingende Zielsetzung hatte eine rassistische Dimension und enthielt schon den Keim eines missionarischen Anspruchs. In diesem Sinne wandte sich Wolfram Kleber

später mit einem flammenden Plädoyer unter der Überschrift «Deutsche Orchestermusiker rufen auf» an seine Musikerkollegen:

«Im Frieden wollen wir uns einsetzen für die heiligsten Güter unserer Deutschen Kunst. Wir wollen darüber walten und die ganze Kraft unserem verantwortungsvollen Berufe weihen. So unsere Pflicht zu tun, heisst, an der rechten Stelle Volk und Vaterland zu dienen [...] der Führer gab uns unsere Ehre wieder und schafft den wahren Frieden!»⁷⁸

Offenkundig musste nach Ansicht von Kleber, Schröder und Schuldes das Berliner Philharmonische Orchester 1933 wachgerüttelt werden, um die richtige nationale und dienstfertige Einstellung zu entwickeln. In jenem Jahr hatten Schuldes und Kleber zwar intrigiert, um den langjährigen Vorstand Richard Wolff zu stürzen, doch Schröder wurde wohl in freier Abstimmung zu dessen Nachfolger gewählt. Durch weitere politische Intervention, diesmal von Seiten Furtwänglers, wurde das Ergebnis schliesslich aufgehoben, nach neun Monaten mussten Schröder und 14 weitere ehemalige Mitglieder des Sinfonie-Orchesters das Feld räumen. Doch dass die Orchestermitglieder Schröder ein wenn auch kurzlebiges, demokratisches Mandat gegeben hatten, schuf einen wichtigen Präzedenzfall.

Die genaue Anzahl von NSDAP-Mitgliedern in den Reihen des Berliner Philharmonischen Orchesters während der Jahre 1933 bis 1945 ist schwer zu ermitteln. Das hat mehrere Gründe: Die erhalten gebliebenen Aufzeichnungen sind unvollständig; nicht alle Parteimitglieder traten 1933 in die NSDAP ein, die meisten sogar zu unterschiedlichen Zeitpunkten während dieser zwölf Jahre. Mehrere Musiker starben in diesem Zeitraum oder wurden pensioniert, so dass ihre Verbindungen kaum noch aufzuspüren sind.⁷⁹ Dokumentiert ist, dass 15 Musiker der Partei angehörten; Indizien deuten auf weitere drei hin; eine im Archiv des Orchesters vorhandene Musikerliste von 1946 mit Bleistiftvermerken «Pg» und Eintrittsdaten bringt die Gesamtzahl auf über 20.⁸⁰

Zwei Vergleiche sind hier aufschlussreich. Erstens war im Gegensatz zu vielen kulturellen Institutionen der Sowjetunion oder auch der DDR eine Parteimitgliedschaft der Musiker zwar erwünscht, aber weniger wichtig. Alle Musiker mussten zur NS-Zeit in die Reichsmusikkammer eintreten, ein stark politisiertes Organ der Regierung und so etwas wie eine Gewerkschaft, doch die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters brauchten nicht der NSDAP anzugehören, um von der Unterstützung durch das Regime zu profitieren. Zweitens waren selbst nach grosszügiger Schätzung 20 Prozent der Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters Mitglied in der NSDAP. Zum Vergleich: 1943 betrug bei den Wiener Philharmonikern der Anteil von Parteimitgliedern 42 Prozent.⁸¹ Doch es geht nicht um Statistiken. Die Anzahl der Parteimitglieder ist weniger wichtig als das Verhalten dieser Personen in der Orchestergemeinschaft und die Art, wie die Gemeinschaft auf ihre Anwesenheit reagierte.

Die Musiker hatten verschiedene Gründe, in die Partei einzutreten. Da gab es natürlich jene, die aus fester ideologischer Überzeugung handelten. Zu ihnen gehörten sicher der Cellist Wolfram Kleber und der Trompeter Anton Schuldes, die Bratschisten Reinhard Wolf und Werner Buchholz, der aus dem Berliner Sinfonie-Orchester stammte, Alfred Graupner, ein Geiger mit dem Beinamen «der Bluthund», und ein weiterer Geiger, Hans Whywoth, der Berichten zufolge in voller SA-Uniform zur Probe erschien.⁸² Diese Männer vertraten eine gewisse Parteilinie, die ihre Kollegen einschüchterte. Andere Musiker waren weniger eindeutig in ihrer politischen Anschauung. Beispielsweise bleiben die Motive des Geigers Hans Gieseler, des Kontrabassisten Arno Burkhardt und des Posaunisten Friedrich Quante, in die Partei einzutreten, unklar; die Hoffnung auf berufliche Vorteile kann ebenso eine Rolle gespielt haben wie von wem auch immer ausgeübter Druck oder schlicht die persönliche politische Neigung. Die genannten Musi-



*Kammermusikalische Vereinigung der Berliner Philharmoniker, circa 1940;
von links: Erich Röhn, Carl Höfer, Werner Buchholz, Wolfram Kleber,
Alfred Krüger, Martin Ziller, Oskar Rothensteiner, Alfred Bürkner*

ker waren möglicherweise relativ «harmlose» Parteimitglieder im Sinne von einfachen Mitläufern und keine gläubigen Nationalsozialisten, doch sie von jeder Schuld freizusprechen, wäre ungerecht gegenüber der grossen Mehrheit von Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters, die der Partei fernblieben.

Eine NSDAP-Mitgliedschaft konnte die Karriere in der NS-Zeit natürlich kräftig befördern. Ob Hauptmotiv oder Nebenprodukt, auf jeden Fall war dies so beim Konzertmeister Erich Röhn, der mit seinem Philharmonischen Quartett, in dem ausser ihm Carl Höfer, Werner Buchholz und Wolfram Kleber spielten, stark von der NS-Elite gefördert wurde.⁸³ Ob Röhn selbst Parteimitglied war, lässt sich nicht nachweisen. Durch seine enge Verbindung zu Buchholz und Kleber, die zu den aktivsten Parteimitgliedern im Orchester gehörten, zählt er aber zu

jenen Musikern, bei denen Indizien auf eine Parteizugehörigkeit hindeuten.

Orchestervorstand Lorenz Höber dagegen war mit Sicherheit nie Mitglied der NSDAP. Höchstwahrscheinlich war dies der Grund, warum ihm die Regierung 1934 ein offizielles Amt in der neu organisierten Geschäftsführung des Orchesters verweigerte.⁸⁴ Dennoch genoss Höber grosses Ansehen in der Orchestergemeinschaft und wurde aufgrund seiner Integrität und seines Organisationstalents geschätzt. Mit diesen Qualitäten und seiner enormen Erfahrung war er praktisch unersetzlich. Doch den nationalsozialistischen Kräften im Orchester war er ein Dorn im Auge; sie gaben ihr Ziel, seinen Einfluss zu beschränken, nie auf. 1937 kursierte ein Rundschreiben, das eine Reihe von Veränderungen der internen Orchesterstruktur ankündigte. Unter anderem hiess es dort: «Der ehemalige Vorstand Höber ist nicht mehr Vertreter des Orchesters, sondern Vertreter der Geschäftsführung; Vertreter des Orchesters ist der nun neu gewählte ‚Vertrauensrat‘; der Vertrauensrat bestimmt einen Sprecher, der zugleich Betriebswalter der Arbeitsfront und Obmann der Reichsmusikkammer ist.»⁸⁵ Einzelheiten der hier genannten Reformen sind nicht bekannt. Höber liess sich zwar nicht entfernen, doch durch diese Veränderungen war er der vom Ministerium eingesetzten Geschäftsführung unterstellt, während ein neues Gremium die Vertretung des Orchesters übernahm.

Der neu gegründete Vertrauensrat, der offiziell das Orchester repräsentierte, bestand aus sechs Mitgliedern: den beiden Geschäftsführern (seinerzeit von Benda und Stegmann) und vier gewählten Vertretern des Orchesters. Die ersten vier gewählten Mitglieder waren der «Bluthund» Alfred Graupner, Wolfram Kleber, Anton Schuldes und Alois Ederer.⁸⁶ Auch Ederer war Parteimitglied, er kam 1943 bei einem Luftangriff auf Berlin ums Leben. Bei Einsetzung des Vertrauensrats wurde Kleber Betriebszellenobmann der Deutschen Arbeitsfront und später «der von der Reichsmusikkammer geschaffene und von der

Geschäftsführung vorzuschlagende» Orchesterobmann.⁸⁷ Der ebenfalls als Parteimann verdächtige, früher beim Berliner Sinfonie-Orchester tätige Harfenist Fritz Hartmann wurde Verbindungsmann des Orchesters zur Reichsmusikkammer.⁸⁸ Höber behielt als Orchestervorstand vor allem die Verantwortung für den Bereich des Orchesterdiensts mit «Besetzung der Konzerte, Proben, Krankheitsmeldungen und Dienststatistik».⁸⁹

Obwohl Höber weiterhin seiner organisatorischen Arbeit nachkam, repräsentierten also das Berliner Philharmonische Orchester ab 1938 nach innen und aussen ganz oder zumindest überwiegend Nationalsozialisten. Die Geschäftsführer wurden aufgrund politischer Entscheidungen von aussen eingesetzt, der Vertrauensrat dagegen sollte ein von den Musikern gewähltes Gremium sein. Wie kam es, dass eine kleine Gruppe von Nationalsozialisten demokratisch dazu bestimmt wurde, eine Gemeinschaft zu repräsentieren, die mehrheitlich nicht dieser ideologischen Überzeugung anhing? Einschlägige Dokumente sind rar, aber mehrere Antworten scheinen möglich. Erstens war vielleicht Manipulation im Spiel: Wenn die Abstimmung geheim war, könnten die Ergebnisse gefälscht worden sein; waren die Abstimmungen offen, könnte Einschüchterung eine Rolle gespielt haben. Eine zweite Hypothese ist, dass nur Nationalsozialisten zur Wahl standen: Vielleicht wurde der Nominierungsprozess gesteuert, vielleicht protestierten andere Orchestermitglieder gegen die Gängelung ihres Vorstands Höber, vielleicht war man sich aber auch schon bei der Aufstellung der Kandidaten allgemein einig, dass diese Männer das Orchester am besten vertreten würden. Möglich ist natürlich auch, dass die Wahlen tatsächlich frei und fair verliefen und das Orchester auf demokratische Weise Nationalsozialisten zu seinen Repräsentanten wählte. Vermutlich war es letztlich eine gewisse Kombination all dieser Faktoren.

Wie hinlänglich bekannt, basierte das NS-Regime zu einem nicht geringen Teil auf Einschüchterung und Terror. Offene oder versteckte Bedrohung gehörte zum alltäglichen Leben in Deutschland, und die

Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters waren hiervon nicht ausgenommen. Allerdings waren sie auch eine politisch gewiefte Gemeinschaft. Seit den 1920er Jahren hatte das Orchester ständig aus einer Position der Schwäche heraus agiert und war von verschiedenen Regierungsstellen, Mäzenen und sogar Furtwängler zu einer Reihe von Zugeständnissen hinsichtlich seiner institutionellen Unabhängigkeit, organisatorischen Struktur, inneren Verfassung, künstlerischen Autonomie und finanziellen Kontrolle gezwungen worden. Angesichts der politischen Ziele ihrer NSDAP-Kollegen in den 1930er Jahren war es für die Orchestermitglieder ein Zeichen besonnener Klugheit, deren Absichten zu billigen. Darum wagte man vielleicht nicht, gegen sie anzutreten oder gegen sie zu stimmen, und es spielten wohl auch moralischer Druck und Gewissensbisse eine Rolle. Die Kehrseite war, dass die Orchestermitglieder einen Vorteil darin sahen, sich den Plänen der Nationalsozialisten unterzuordnen. Der «Gemeinschaftsgeist» war weniger ein geistiges oder mystisches Band zwischen inspirierten Musikern als vielmehr ein sehr praxisorientierter Aspekt der spezifischen institutionellen Politik des Orchesters. Von Anfang an stützte sich die Orchesterkultur auf pragmatische Konsensfindung – in gewissem Sinne, selbst im Nachgeben gegenüber Extremisten, das Grundprinzip jeder demokratischen Gemeinschaft. Das Wichtigste war und blieb die erstklassige Aufführung von Musik in einer kreativen, abgesicherten Umgebung. Wie im Hinblick auf das Schicksal ihrer jüdischen Kollegen hatten die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters noch eine gewisse Entscheidungsmöglichkeit, auch wenn sie sehr gering war. Indem sie sich unterordneten und eine nationalsozialistische Fassade akzeptierten, durften sie hoffen, dem Regime zu gefallen und sich so die Privilegien zu erhalten, die es ihnen bot. Hierdurch schafften sich die Musiker Raum, die verbleibenden Qualitäten des «Gemeinschaftsgeistes» zu bewahren.

Solche pragmatischen Überlegungen minderten jedoch nicht den

politischen Druck oder das Unabhängigkeitsstreben des Orchesters. Ab 1938 erhielt das Berliner Philharmonische Orchester, vielleicht auf Betreiben des neuen Vertrauensrats, zahlreiche Mitteilungen und häufigen Besuch von der NSDAP. Am 26. Oktober 1938 erreichte die Orchestermitglieder eine Einladung zur Betriebsversammlung mit dem Hinweis: «Auf Veranlassung des stellvertretenden Gauleiters des Gaues Gross-Berlin der NSDAP wird der Gauschulungsleiter P[artei]g[enosse]. Scheller über Fragen der nationalsozialistischen Weltanschauung zu uns sprechen. Erscheinen ist Pflicht!»⁹⁰ Am 16. Januar 1940 erschien auf einer Betriebsversammlung des Orchesters «der Reichsredner der NSDAP, Oberregierungsrat Prinz Schaumburg-Lippe».⁹¹ Es wurde betont, die Betriebsversammlung sei Dienst. «Fernbleiben ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Geschäftsführung gestattet.»⁹² Eine 1938 eingeführte Betriebsordnung, die Rechte und Pflichten der Orchestermitglieder sowie die Strafen bei Regelverstößen auflistete, stellte sicher, dass diese Versammlungen tatsächlich besucht wurden.⁹³

Ab 1938 wurden in der Korrespondenz des Orchesters der Begriff «Pflicht» und die Androhung von «Ordnungsstrafen» bei regelwidrigem Verhalten essentiell.⁹⁴ Im Dezember 1938 verpflichtete ein Rundschreiben die Musiker des Orchesters «einschl. Konzertmeister und Solocellisten (auch der dienstfreien)» dazu, an einer Vereidigung auf den «Führer und Reichskanzler» teilzunehmen.⁹⁵ Diesen Eid mussten alle im Öffentlichen Dienst Beschäftigten leisten, entsprechend auch die Philharmoniker. Darauf folgte die feierliche Verleihung des «Treuendienst-Ehrenzeichens» an ausgewählte Orchestermusiker.⁹⁶ Während Parteimitglieder die Auszeichnung automatisch erhielten, mussten die anderen Musiker schon lange im Dienst des Orchesters stehen, um dafür infrage zu kommen.⁹⁷

1939 gab das Propagandaministerium eine neue Dienstordnung für das Berliner Philharmonische Orchester heraus. Die 1934 erlassenen Dienst- und Verhaltensmassregeln waren noch relativ milde und ohne

deutliche politische Färbung gewesen. In der überarbeiteten Fassung dagegen herrschte ein völlig anderer Ton:

«1. Es ist die vornehmste Pflicht eines jeden Orchestermitgliedes, nach besten Kräften zur Sicherstellung der hohen künstlerischen Aufgaben des Betriebes beizutragen. Die Erfüllung dieser Aufgabe bedingt bei Führung und Gefolgschaft eine Dienstauffassung im Sinne nationalsozialistischer Weltanschauung. Diese fordert von dem einzelnen Mitglied die Verpflichtung zu steter Erhaltung und Steigerung seiner künstlerischen Leistungen und freudige Einordnung in die Gemeinschaft des Orchesters, von der Gesamtheit treue Gefolgschaft zu ihren musikalischen Leitern und sonstigen Dienstvorgesetzten, von den Führern Verständnis für die Person und die Leistung ihrer Gefolgschaftsmitglieder, von Allen hohes Verantwortungsbewusstsein gegenüber den ungeschriebenen Gesetzen deutscher Kultur.»⁹⁸

Die folgenden Punkte enthielten neben alltäglichen Standardklauseln aus der vorangehenden Dienstordnung auch Passagen wie «Kein Mitglied hat das Recht, die Leistungen und Anforderungen des Dirigenten irgendwie zu kritisieren», und «Alles Präludieren auf dem Podium, allzulautes Stimmen der Instrumente hat zu unterbleiben».⁹⁹

Dieses durch und durch autoritäre Dokument stammte zwar aus dem Propagandaministerium, war aber erstaunlicherweise vom Orchester selbst konzipiert worden. «Mit Rücksicht auf die besondern Belange unseres Orchesterdienstes», schrieb Karl Stegmann an das Ministerium, «haben wir [...] für unsere Orchestermitglieder eine besondere Dienstordnung ausgearbeitet.»¹⁰⁰ Stegmann hatte nicht die Position, ein so bedeutendes Dokument im Alleingang abzufassen und durchzusetzen. Das «wir» in seinem Begleitschreiben bezieht sich höchstwahrscheinlich auf das Gremium, das offiziell das Orchester vertrat – den sechsköpfigen, von den Nationalsozialisten dominierten Vertrauensrat, zu dem er selbst gehörte. Die Gruppe, die mit Fritz Schröder 1933 für

«Sauberkeit und Ordnung» gekämpft hatte, erreichte also schliesslich ihr Ziel.¹⁰¹

Trotz des Trommelfeuers ideologischer Indoktrination begnügten sich die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters jedoch nicht damit, einfach ihren Dienst zu verrichten. 1936 bemühten sich der Cellist Ernst Fuhr und der Geiger Georg Diburtz, beide keine NS-Anhänger, eine «Kameradschaft der Berliner Philharmoniker» ins Leben zu rufen. Sie wollten unabhängig von der GmbH eine Vereinigung von Orchestermusikern schaffen, die gemeinsame Aktivitäten der Musiker fördern, nach dem Vorbild des «Goldenen Rings» der Wiener Philharmoniker Auszeichnungen vergeben und Künstler und andere Persönlichkeiten einladen konnte. Darüber hinaus sollte sie den Musikern die Kontrolle über finanzielle Mittel wie Geschenke, Spenden, Legate und gesammelte Hilfsfonds erlauben – und das alles ausserhalb des Bereichs der GmbH.¹⁰²

Die Kameradschafts-Initiative, und besonders die Absicht, unabhängig Mittel zu sammeln und zu verwalten, stellte die Vormachtstellung des Ministeriums massiv infrage. Es war ein gefährliches Spiel, und das wussten die erfahrenen Orchestermitglieder Fuhr und Diburtz sicherlich. Schon bevor der Plan das Ministerium erreichte, äusserten von Benda und Stegmann starke Bedenken.¹⁰³ Um dem Eindruck entgegenzuwirken, sie wollten sich vom Orchester loslösen, schlugen Diburtz und Fuhr ein Stiftungsmodell für die Kameradschaft vor, das «als eine Art Unterstützungskasse» für die GmbH funktionieren sollte.¹⁰⁴ Zudem modifizierten sie ihre ursprüngliche Idee hinsichtlich der Autonomie der Kameradschaft: «Die Wahl des Vorsitzenden bedarf der Genehmigung durch die Geschäftsführer der G.m.b.H.»; und weiter: «Die Geschäftsführer gehören dem Beirat (Vorstand) an und sind somit an der Aufstellung des Haushaltplanes aktiv beteiligt.»¹⁰⁵ Trotz des Risikos fanden Diburtz und Fuhr offenbar starke Unterstützung bei den Musikern, die gerne ein gewisses Mass an Selbstbestimmung wiedergewinnen wollten.

In diesem Stadium bekam das Ministerium Wind von der Kameradschafts-Initiative. Es genehmigte den Musikern jedoch, an dem Projekt weiterzuarbeiten. Welche Finanzmittel die Kameradschaft erhalten würde, sollte freilich sorgfältig überwacht werden. Insgesamt sah das Ministerium in der geschickten Formulierung der Kameradschafts-Statuten die Möglichkeit, «einen genügenden Einfluss auf den Verein auszuüben».¹⁰⁶

Die heikle und komplizierte Aufgabe, einen akzeptablen juristischen Rahmen für die Kameradschaft zu schaffen, nahm viele Monate in Anspruch. Im Oktober 1937 wurde ein geplantes Statut der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker verbreitet, in dem das Propagandaministerium auf klaren Bedingungen bestand, beispielsweise dieser: «Auf Verlangen der Geschäftsführer muss der Vorsitzende vor Fristablauf zurücktreten» oder «Auf Einspruch der Geschäftsführer hat die Ausführung derartiger Anordnungen und Beschlüsse zu unterbleiben.»¹⁰⁷ Die Ministerialbeamten verliessen sich ganz auf die von ihnen eingesetzten Geschäftsführer, um sicherzustellen, dass die Kameradschaft nicht zu einer Bedrohung werden konnte. In diesem Sinne hiess es dann im offiziellen Statut der Kameradschaft: «Die Bestellung des Vereinsführers erfolgt durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda aufVorschlag der Mitglieder.» Zudem behielt sich das Ministerium das Recht vor, die Ernennung einzelner Ehrenmitglieder zu untersagen, die Statuten der Kameradschaft zu verändern und den Nachlass der Kameradschaft zu verwalten, sollte sich der Verein auflösen.¹⁰⁸

Im Frühjahr 1938 schienen die Schwierigkeiten hinsichtlich der Gründung der Kameradschaft ausgestanden. Das erste Treffen war für den 15. Juni im Restaurant «Alte Fischerhütte» am Schlachtensee angesetzt.¹⁰⁹ Es gingen Einladungen heraus, die feierten, dass «trotz der aufgetretenen, grossen Schwierigkeiten, dank der Unterstützung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, nunmehr die Gründung der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker erfolgen

kann.»¹¹⁰ Eine Tagesordnung wurde festgelegt. Der Vertrauensrat billigte die Kandidatur des Cellisten Friedrich (Fritz) Mayer zum ersten Kameradschaftsführer.¹¹¹ Welche Rolle Goebbels genau spielte, um die Gründung der Kameradschaft zu ermöglichen, ist ungewiss. Immerhin schienen die Bedenken des Ministeriums durch juristische Entscheidung und vielleicht auch durch das Eingreifen von höherer Stelle zerstreut.

Zur Absicherung von Mayers Ernennung bat Hans von Benda die Musiker, «uns etwaige Bedenken oder Einwendungen gegen die Einsetzung von Herrn Mayer als Kameradschaftsführer [...] einzureichen.»¹¹² Diese etwas befremdliche Bitte lässt sich als wohlgesinnte letzte Überprüfung der Meinung der Orchestermitglieder deuten, aber auch als üble Aufforderung zur Denunziation. Doch Mayer hatte schon den NS-dominierten Vertrauensrat passiert, so dass seine Wahl sicher schien. Am 11. Juni, vier Tage vor der geplanten Gründungsversammlung der Kameradschaft, schlug jedoch wie eine Bombe die eilige interne Mitteilung ein, dass «der als Kameradschaftsführer vorgesehene Musiker Mayer nicht Pg. ist».¹¹³

Angesichts dessen, dass das Ministerium jeden Aspekt des Kameradschafts-Plans gründlich geprüft und dessen Statuten politisch wasserdicht formuliert hatte, erscheint es unvorstellbar, dass die Beamten Fritz Mayer nicht auf Herz und Nieren überprüft hatten.¹¹⁴ Und doch zeigten sie sich schockiert, dass sich in den Unterlagen der Partei kein «politisches Leumundszeugnis» für Mayer finden liess.¹¹⁵ Ob ein Beamter bei der Nominierung Mayers geschlafen, der Geschäftsführer in der Hoffnung, Mayer im letzten Moment durchschlüpfen zu lassen, gezielt Informationen zurückgehalten hatte oder ob Mayer von einem Kollegen denunziert worden war – das erste Treffen der Kameradschaft im Juni wurde jedenfalls prompt abgesagt, der Termin auf unbestimmte Zeit bis zum Abschluss der ordnungsgemässen Überprüfung Mayers verschoben.

Am 24. Juni ging eine Stellungnahme der NSDAP beim Orchester

ein, die Mayer in politischen Fragen eine reine Weste bescheinigte.¹¹⁶ Obwohl kein Parteimitglied, erhielt Mayer die Genehmigung, sein Amt anzutreten.¹¹⁷ Für den 15. September wurde erneut eine Gründungsversammlung der Kameradschaft angesetzt. Im Rundschreiben, das den Orchestermitgliedern den Termin mitteilte, hiess es:

«Nachdem die ausserordentlich grossen Schwierigkeiten, die der Gründung der Kameradschaft im Wege standen, überwunden sind, sprechen wir hiermit den Wunsch aus, dass die schönen Ziele der Kameradschaft dazu beitragen mögen, den Zusammenhalt innerhalb unseres Orchesters zu festigen und zu vertiefen und uns immer gleichzeitig daran zu erinnern, dass wir alle, jeder an seinem Platze, im Dienste der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft stehen und jederzeit für Führer, Volk und Reich einzutreten haben.»¹¹⁸

Die Botschaft war klar. Mehrere hochrangige Vertreter des Propagandaministeriums waren an jenem Abend anwesend, um zu beobachten, wie Fritz Mayer offiziell als Kameradschaftsführer eingesetzt wurde.¹¹⁹ Fünf Jahre behielt er dieses Amt; sein Nachfolger wurde Karl Rammelt, Pg.

Trotz vieler Vorsichtsmassnahmen verlief nicht alles ruhig und reibungslos innerhalb des Berliner Philharmonischen Orchesters. Gelegentlich erhitzen sich die Gemüter. Bei einer Aufnahmesitzung verlangten 1942 mehrere erste Bläser höhere Honorare.¹²⁰ Die Gruppe präsentierte den revolutionären Vorschlag «der Durchführung von Schallplattenaufnahmen innerhalb der Kameradschaft des Orchesters». Genau dieses Mass an Unabhängigkeit hatte das Ministerium gefürchtet, als es die Kameradschaft genehmigte. Von Westermans Reaktion war schnell und scharf: Die Tatsache, dass eine kleine Gruppe des Orchesters kein Verständnis für Gemeinschaft und Zusammenarbeit habe, sei mehr als bedauerlich.¹²¹ Die Kameradschaft blieb bei ihrem unterwürfigen Verhalten gegenüber dem Ministerium.

Was ihren kulturellen Hintergrund anging, verband die Musiker



*Die philharmonische Familie; Orchester und Gäste bei Furtwänglers
Gartenfest in Potsdam, 1935; Furtwängler in der ersten Reihe in der Mitte;
Hermann Stange in der ersten Reihe fünfter von links*

viel; sie unterschieden sich aber auch stark. Das Orchester stellte eine Gruppe von Männern dar, die ein gemeinsames musikalisches Anliegen, Traditionsbewusstsein und eine einzigartige organisatorische Kultur zusammenführte. Neben Fragen von Rasse und politischer Einstellung gab es jedoch noch andere Bereiche, in denen gesellschaftliche Unterschiede die Gemeinschaft der Philharmoniker spalteten. Zum einen waren nicht alle Mitglieder des Orchesters in strengem Sinne Deutsche – auch wenn das Ensemble als Inbegriff deutscher Musik verehrt wurde. Der Vater des Konzertmeisters Johannes Bastiaan war Holländer, der Solocellist Tibor de Machula Ungar. Der Cellist Hans Bottermund hatte dänische Vorfahren, der Schlagzeuger Gerassimos Avgerinos war Grieche; der Flötist Karl Achatz Schwede und der Trompeter Paul Spörri Schweizer.

Zudem gehörten die Orchestermitglieder verschiedenen Generationen an. Das offizielle Pensionsalter war 65, doch 1943 gab es noch Musiker im Orchester, die bereits unter Brahms gespielt hatten. Das jüngste Mitglied dagegen hatte nicht einmal Erinnerungen an die Hyperinflation in den 1920er Jahren. Die Spannungen zwischen Lorenz Höber, Richard Wolff und Otto Müller einerseits und ihren politisch ehrgeizigen NS-Kollegen spiegelten weitgehend diese Kluft zwischen den Generationen. Kleber, Schuldes, Fritz Schröder und die meisten anderen Parteimitglieder unter den Musikern wurden um die Jahrhundertwende geboren, was die Tatsache widerspiegelt, dass die NS-Bewegung vor allem etwas für die Jüngeren war. Sie hatten das Orchester nicht mehr in den erfolgreichen Tagen der Selbstverwaltung kennengelernt. Im Gegensatz dazu stand die Erfahrung von Männern wie Otto Müller, der 1895 erstmals zum Orchestervorstand gewählt worden war und das Orchester in den folgenden 35 Jahren repräsentierte, oder auch Lorenz Höber, der 1916 zum Orchester gestossen war, als Hans Weyworth noch keine fünf Jahre alt war. Die beiden Fraktionen, die jeweils für ganz unterschiedliche Erfahrungen und Vorstellungen hinsichtlich des Orchesters standen, gerieten nicht häufig offen aneinander. Doch wie bei grossen Generationsunterschieden üblich, war immer ein gewisses Misstrauen vorhanden.

1939 erhielten die Mitglieder des Orchesters eine Mitteilung, die die Kluft zwischen den Generationen und Ideologien verstärkte:

«Wie Ihnen allen bekannt ist, legt unser 3. Reich ausserordentlichen Wert darauf, dass jeder, soweit es sich irgendwie mit seinem Gesundheitszustand vereinbaren lässt, seinen Körper durch sportliche Betätigung trainiert [...] Zu unserem Leidwesen müssen wir aber feststellen, dass noch ein grosser Teil der jüngeren Mitglieder des Orchesters, obwohl sie körperlich dazu in der Lage wären, diesen Sportübungen fern bleibt [... Es ist] daher Pflicht eines Jeden, durch vernünftige sport-

liche Betätigung sich, seiner Familie und damit auch dem Volksganzen seine Gesundheit zu erhalten.»¹²²

Als Erich Hartmann 1943 ins Orchester kam, nachdem er als Soldat an der Ostfront verwundet worden war, berichtete er verwundert, wie die NSDAP-Kollegen im Orchester seine Freundschaft suchten und ihn bewunderten, obwohl er kein Parteimitglied war.¹²³ Sein Dienst für das Vaterland machte ihn für sie zum Helden. Veteranen des Ersten Weltkriegs wie Georg Diburtz, Karl Leuschner, Lorenz Höbers Bruder Wilhelm Höber und Richard Wolff dagegen empfingen den Neuankömmling ebenso freundlich, neigten aber weniger zu leerer Rhetorik. Durch Initiativen wie die Kameradschaft und den Einsatz von Hilfsfonds (siehe hierzu Kapitel 3) unternahm die ältere Generation ständig Versuche, ein gewisses Mass an Autonomie für das Orchester zu erlangen und eine gewisse Distanz zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem NS-Regime zu schaffen.

Trotz des mitunter subtilen, mitunter ganz offenen politischen Drucks der Partei und der Regierung auf die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters musste das Orchester für vieles dankbar sein. 1933 rettete die Hitler-Regierung das Ensemble vor dem Bankrott.¹²⁴ Die Musiker büssten dabei zwar die meisten Rechte der Selbstverwaltung ein, doch als Angehörige des Reichsorchesters waren sie nicht nur finanziell abgesichert, sondern wurden auch gefeiert und geschätzt wie nie zuvor. Nach den vergangenen Kämpfen durfte sich das Orchester wichtig fühlen und eine Anerkennung geniessen, die seiner Vorstellung vom eigenen Wert entsprach. Als Gegenleistung verlangte das Regime von den Musikern nur Fügsamkeit und herrliche musikalische Aufführungen. Und die lieferten sie, unter Furtwängler und anderen, für ein Publikum, das grösser und bunter gemischt war als jemals zuvor, bei intensiverer Tourneetätigkeit, bejubelt, zur Schau gestellt, geliebt. Werner Buchholz schrieb stellvertretend für seine Kollegen:

«[...] mit seiner künstlerischen Disziplin und seiner völkisch be-

dingten Klangfarbe und spezifischen Art des Musizierens [...] erblickt das Berliner Philharmonische Orchester seine vornehmste Aufgabe dem Vaterland gegenüber darin, Sendbote deutscher Kunst und des deutschen Volkes zu sein.»¹²⁵

Zur Belohnung für diese Dienste erhielten die Musiker zahlreiche Gunstbeweise der Nationalsozialisten. Goebbels entwickelte ein System von Gefälligkeiten und Zuwendungen und setzte dies gezielt gegenüber einzelnen Mitgliedern des Orchesters ein. Er erhoffte sich davon, die Musiker stärker an sich und das Regime zu binden.

Hitlers «Treudienst-Ehrenzeichen» war nur ein – dekoratives – Beispiel dieses komplexen Systems gegenseitiger Ausbeutung.¹²⁶ Die NS-Führung machte sich die Orchestermitglieder zur Familie: Zur Trauerfeier für den verstorbenen Ur-Philharmoniker Gustav Kern liess Goebbels durch seinen Vertreter Dr. Heinz Drewes einen gigantischen Kranz überreichen.¹²⁷ Die Musiker wurden eingeladen, sich in Goebbels' persönlichen Kreis zu mischen.¹²⁸ Im Dezember 1938 beschloss das Propagandaministerium, dem Orchester «zu der ersten Weihnacht im neuen Grossdeutschland [nach dem Anschluss Österreichs] noch eine kleine besondere Weihnachtsfreude zu bereiten» – eine Weihnachtsgratifikation.¹²⁹ In derselben Mitteilung, die das Programm des Orchesters für den Reichsparteitag in Nürnberg ankündigte, erhielt das Orchester wiederum eine kleine Gehaltserhöhung, diesmal als Folge korrigierter Abzüge.¹³⁰

Das Reich sorgte dafür, dass das Orchester immer die besten deutschen Musiker einstellen und behalten konnte. Als der Hornist Martin Ziller ein lukratives Angebot erhielt, zur Berliner Staatsoper zu wechseln, bat Stegmann das Propagandaministerium, Zillers Stellung bei den Philharmonikern zu verbessern, und das tat das Ministerium.¹³¹ Das Propagandaministerium kümmerte sich auch um eine Infrastruktur, die dem Berliner Philharmonischen Orchester entgegenkam. 1939 engagierte das Orchester einen neuen ersten Hornisten. Adolf Handke

kam aus Bremen nach Berlin und brauchte dort eine Wohnung. In Handkes Angelegenheit schrieb Stegmann an das Ministerium: «Wie wir erfahren haben, sind für Reichsbeamte eine Anzahl Wohnungen in Neubauten beschlagnahmt, damit auch nach Berlin versetzte Beamte eine Wohnung erhalten können.»¹³² Der Öffentliche Dienst hatte zweifellos seine Vorteile.

Eher bedenklich war dagegen die Art und Weise, wie das Propagandaministerium die Bereitstellung von Musikinstrumenten sicherstellte. Offenbar klagte Hitler selbst, «die Wiener Philharmoniker sollen sehr viel alte Geigen haben, die Berliner dagegen sehr wenige».¹³³ Unter der Leitung von Generalintendant Dr. Heinz Drewes beauftragte das Ministerium Mittelsmänner, Instrumente für die Sammlung des Reiches zu finden und zu erwerben.¹³⁴ Einige Instrumente wurden gekauft, andere vermutlich gestohlen.¹³⁵ Die Früchte dieser Raubzüge wurden den Musikern des Berliner Philharmonischen Orchesters zur Verfügung gestellt, die oft aus einem grossen Fundus wählen konnten. Auch dieser Prozess lief über Vermittler, die den Ursprung der Instrumente und den Namen des Leihgebers nicht preisgaben. Erst wenn die Musiker ihre Instrumente ausgewählt hatten, wurde in der Presse die Grosszügigkeit des Reiches herausgestellt.¹³⁶

Auf diese Weise erhielt Erich Röhn ein Instrument von Pietro Guarneri aus dem Jahr 1750, der Solocellist Tibor de Machula ein Instrument «aus der Schule Guarnerius» und der Konzertmeister Johannes Bastiaan eine wertvolle Guadagnini.¹³⁷ Das Propagandaministerium bemühte sich auch um die Loyalität der Musiker, als es sich 1942 «auf der Suche nach einer echten Stradivari für [den neuen Konzertmeister] Taschner» befand.¹³⁸ Für so wertvolle Gaben war die Unterzeichnung eines Vertrags mit dem Gelöbnis «Möge das Instrument immer zu Ehren deutscher Kunst erklingen» oder «Möge das Instrument durch ihn noch vielen Volksgenossen von deutscher Meister Ehre künden» sicherlich keine zu grosse Last.¹³⁹

Dabei waren das alles nur Almosen im Vergleich mit der grössten Gabe des Regimes für die Mitglieder des Orchesters: der Uk-Stellung. Sie bedeutete, dass die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters als «unabkömmlich» galten und vom Militärdienst befreit waren. Wenige Wochen nach Ausbruch des Krieges wurden erste Schritte dafür unternommen: «Es ist darauf hingewiesen, dass von diesem Zeitpunkt ab eine Unabkömmlichkeitsstellung bei den Wehrdienststellen erforderlich wird, wenn diese Person weiter in der Dienststelle verwendet werden soll.»¹⁴⁰ Vielleicht hat Furtwängler den Anstoss gegeben, doch Goebbels als Schirmherr des Orchesters erkannte, dass die Orchestermitglieder von militärischen Pflichten entbunden werden mussten, wenn seine Propaganda-Ziele nicht gefährdet werden sollten. Um die musikalische Geschlossenheit des Ensembles und seine Mobilität zu erhalten, wurde auf die militärische Ausbildung bzw. später den Kriegsdienst der Musiker verzichtet. Sie erhielten nicht nur Uk-Stellung, sondern «*doppelte* Uk-Stellung».¹⁴¹ In dieser Hinsicht hatte das Berliner Philharmonische Orchester eine absolute Sonderstellung im Machtbereich des Propagandaministeriums, die sonst nur einigen unverzichtbaren Stellen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft vorbehalten war.¹⁴²

Die Uk-Stellung des Orchesters war viel leichter grundsätzlich festzulegen, als in der Praxis durchzuführen. Im nationalsozialistischen Deutschland mussten sich alle Männer bei den Wehrbezirkskommandos (WBK) oder den Wehrmeldeämtern registrieren lassen. Die WBK entschieden, wer eingezogen bzw. freigestellt wurde. Das lag oft ganz im Ermessen der jeweiligen Offiziere. Offenbar war unter den Musikern bekannt, dass in bestimmten WBK «für die künstlerischen Belange ein besonderes Verständnis vorhanden war», und Kollegen wurde geraten, in den entsprechenden Berliner Stadtteilen zu wohnen.¹⁴³ Gelegentlich wurde trotz Goebbels' offizieller Anweisung ein Musiker eingezogen. Dann wurde ein amtliches Ersuchen der Orchester-

verwaltung an das Propagandaministerium nötig, um den Befehl aufzuheben.¹⁴⁴

Den Musikern des Orchesters wurde zwar theoretisch die Freistellung vom Militärdienst garantiert, doch der Krieg machte eine offizielle Bestätigung dieses Privilegs nötig. Der Status als «Philharmoniker» reichte nicht aus. «Es ist überhaupt dringend notwendig», fuhr Karl Stegmann nach der Erklärung fort, «dass jeder Einzelne, der irgendeine Mitteilung bezüglich seines Wehrmachtsverhältnisses [...] erhält, diese genauestens und umgehend mitteilt.»¹⁴⁵

Es brauchte längere Zeit, bis der Fall jedes einzelnen Musikers geprüft und dessen Uk-Stellung genehmigt war (bei Ablehnung musste erst über den Einspruch entschieden werden) und endlich kein Orchestermitglied mehr fürchten musste, zur Wehrmacht eingezogen zu werden. Als der Krieg sich hinzog, wurde die Uk-Stellung immer wichtiger, erzeugte aber auch neue Bürokratie. Die Musiker bekamen jetzt Wehrpässe; die jüngeren Orchestermitglieder fielen in Berlin immer mehr auf, denn ihre Altersgenossen waren an die Front kommandiert.¹⁴⁶ Alle Musiker mussten ihrem Wehrbereichskommando jede Adressänderung mitteilen, für Konzertreisen ins Ausland brauchten sie die offizielle Genehmigung ihres Wehrmeldeamts.¹⁴⁷ Im Juli 1942 erhielten die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters persönliche Briefe von Goebbels zur Vorlage in den Wehrbereichskommandos. Diese offiziellen Dokumente erinnerten die Musiker gleichzeitig daran, welch ungeheures Privileg ihnen zuteil wurde:

«Sie sind aufgrund einer Führerermächtigung durch mich zur Durchführung wichtiger propagandistischer und kultureller Aufgaben uk-gestellt worden. Es wird von Ihnen erwartet, dass Sie durch Ihre dienstlichen Leistungen, Ihre Lebensführung und Ihre Haltung überhaupt, sich der für Sie daraus erwachsenden persönlichen und sachlichen Verpflichtung bewusst zeigen. Sie haben stets dessen eingedenk

zu sein, dass der im Felde stehende Soldat Strapazen und Gefahren bestehen muss, die auch die härteste und pflichtgetreuste Arbeit in der Heimat nicht aufwiegen kann. Dr. Goebbels»¹⁴⁸

Die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters wussten genau, wie viel Glück sie hatten. Zu Beginn des Kriegs wurden sie über notwendige Sparmassnahmen informiert: «Der Krieg verlangt von jedem Einzelnen Einschränkung. Als Reichsgesellschaft müssen wir uns daher erst recht solchen Einschränkungen unterwerfen.»¹⁴⁹ Als der Krieg im Reichsgebiet spürbarer wurde, kamen drei Musiker des Orchesters – Kurt Ulrich, Alois Ederer und Oskar Audilet – bei Luftangriffen ums Leben, Paul Spörri zog es vor, 1943 in die relativ sichere Schweizer Heimat zurückzukehren, der Bratschist Curt Christkautz schliesslich wurde in einer Konzertpause vom entfesselten Mob des Volkssturms verschleppt. Insgesamt aber blieb das Orchester intakt und aktiv. Es wurde sogar zunehmend wie eine militärische Eliteeinheit behandelt. Im Mai 1944 stellte das Propagandaministerium den Musikern «Bunkerausweise» aus. Die Anweisung dazu lautete: «Da das Berliner Philharmonische Orchester in seiner Gesamtheit für seine hohen künstlerischen Sonderaufgaben im In- und Ausland stets vollzählig einsatzbereit sein muss, besteht die Weisung, dass die Angehörigen des Berliner Philharmonischen Orchesters mit ihren Familien bei Luftangriffen den nächstliegenden Bunker aufsuchen sollen.»¹⁵⁰

Mit der Erklärung des «totalen Kriegseinsatzes» stellten im September 1944 alle deutschen Staatstheater und staatlichen Orchester den Spielbetrieb ein. Ausnahmen waren die Bayreuther Festspiele (eine symbolische Geste, da sie nur wenige Wochen im Jahr stattfanden) und das Berliner Philharmonische Orchester.¹⁵¹ Auch diesmal hatte sich möglicherweise Furtwängler an Goebbels gewandt, um «sein» Orchester zu retten. Doch zu diesem Zeitpunkt hatten sich die politischen Prioritäten dramatisch verändert. Deutschland war im Begriff, seinen gigantischen Krieg zu verlieren. Unter so ernsten Umständen hätte die

Bitte oder sogar das Ultimatum eines einzelnen berühmten Künstlers bei Weitem nicht ausgereicht, einen geschickten Politiker umzustimmen. Für Goebbels war das Berliner Philharmonische Orchester eines seiner wirkungsvollsten Propagandamittel. Je schlimmer es um Deutschland stand, desto mehr brauchte Goebbels die Philharmoniker. «Der Herr Minister», schrieb Furtwängler im Sommer 1944 an von Westerman, «sähe es gerne, wenn das Berliner Musikleben in seinen hauptsächlichsten Veranstaltungen so wie früher weitergeführt würde.»¹⁵² Also spielte das Orchester weiter.

Das eindrucksvollste Beispiel für die Funktion des Berliner Philharmonischen Orchesters als Hort der musikalischen Zukunft Deutschlands war der Fall Gerhard Taschner. Taschner war ein Geigenwunderkind aus dem Sudetenland. Nachdem er bei berühmten Lehrern in Budapest und später in Amerika studiert hatte, wurde er 1938 im Alter von 17 Jahren Konzertmeister des Orchesters in Brünn.¹⁵³ Das war zwar eher musikalische Provinz, doch 1941 hörte ihn dort der bekannte Dirigent Hermann Abendroth, der in Brünn dirigierte. In jenem Jahr überschlugen sich die Kriegereignisse, und deutsche Männer wurden zu Tausenden einberufen. Abendroth machte sich Sorgen, dass auch Taschner zu ihnen gehören könnte, und fürchtete den Verlust eines so aussergewöhnlichen deutschen Musikertalents. Er sprach mit Furtwängler, der Taschner in Berlin vorspielen liess. Taschner hatte Erfolg und wurde mit 19 Jahren Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters. Das bürokratische Verfahren, das schliesslich seine Uk-Stellung sicherte, war pedantisch.¹⁵⁴ Es erforderte sowohl taktisches Geschick als auch Hartnäckigkeit – Qualitäten, die nicht notwendigerweise jedem Musiker zu eigen sind, weswegen Furtwängler und die Philharmonie alles taten, um den Erfolg des Verfahrens sicherzustellen.¹⁵⁵ Es ist gut möglich, dass Taschner die Aufnahme ins Orchester das Leben rettete. Nach Kriegsende verliess er es 1945, um eine Solistenkarriere einzuschlagen.

Das Berliner Philharmonische Orchester war allerdings mehr als eine Bastion von Privilegien. Während des Krieges waren die Mitglieder auch selbst aktiv um den Schutz ihrer Einrichtungen bemüht. Eine Woche nach der Invasion Polens kündigte das Orchester die Mitwirkung beim Luftschutzdienst für die Philharmonie an.¹⁵⁶ In dieser Episode kamen alle Stränge der Gemeinschaftspolitik und -kultur des Orchesters zusammen. Der Luftschutzdienst wurde eigentlich von dafür ausgebildeten Leuten unter Oberaufsicht der Polizei durchgeführt, doch in dem Rundschreiben, das die Initiative ankündigte, hiess es: «Es ist für unser Orchester demnach Ehrenpflicht, sich an diesem Luftschutzdienst zu beteiligen.» Und weiter: «Wir sind gewiss, dass alle Herren des Orchesters freudig und gern diesen Dienst übernehmen, durch den ja auch ihre Wirkungsstätte geschützt wird.»¹⁵⁷ Der Plan sah vor, dass Orchestermitglieder im Rotationsverfahren in der Philharmonie nächtigten und bei der Brandbekämpfung und Notfallmassnahmen mitwirkten. Der Orchester-Obmann und NSDAP-Anhänger Wolfram Kleber übernahm die Verantwortung für die Einteilung zum Luftschutzdienst in Abstimmung mit Lorenz Höber, um sicherzustellen, «dass er mit dem Orchesterdienst in Einklang gebracht werden kann». Auch wenn die Massnahme völlig überflüssig war, betonte das Rundschreiben ausdrücklich: «Wir ordnen hiermit an, dass der Betriebsluftschutzdienst in der Philharmonie für alle Mitglieder des Orchesters Pflicht ist!»

Offiziell war Kleber Chef des Orchester-Luftschutzdienstes (und gehörte vermutlich auch zu den Urhebern dieser Idee), doch dem erfahrenen Organisator Höber fiel es zu, die «Pflicht» der Musiker mit dem professionellen Luftschutzdienst der Polizei in Einklang zu bringen.¹⁵⁸ Jede Nacht hatten bis zu vier Musiker ihr eigenes Bettzeug mitzubringen und im Stimmzimmer der Philharmonie zu übernachten. Im Alarmfall sollten sie eine Luftschutzuniform mit Stahlhelm und Gasmaske anziehen und zwecks weiterer Anweisungen den wachhabenden

Polizisten aufsuchen. «Die Herren werden nicht an den Abenden eingeteilt, wenn sie am anderen Morgen eine Probe haben», wurde den Musikern versichert.¹⁵⁹

Trotz der Beherztheit des Appells an Ehre und Pflichtgefühl waren wohl nicht alle Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters begeistert darüber, zur Verteidigung der Philharmonie zwangsverpflichtet zu werden, denn es handelte sich eigentlich um eine freiwillige Aktion. Wenn das Orchester auf Tournee ging oder während der Sommerpause blieb niemand für den Luftschutzdienst zurück. Im Oktober 1942 wurde in Zusammenarbeit mit der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker eine Reihe von Neuerungen eingeführt. Sie sollten der Gleichgültigkeit entgegenwirken und dem Luftschutzdienst einen gewissen Grad an Professionalismus und Kontinuität geben. 1942 wurden die Luftangriffe auf Berlin bedrohlicher. Die Menschen konnten nur noch selten ungestört durchschlafen. Der Luftschutzdienst war nicht länger eine gefahrlose, altruistische Demonstration des Eintretens für die Gemeinschaft, sondern wurde immer mehr zur Belastung für die Musiker, die in Brandbekämpfung und Notfallmassnahmen nicht ausgebildet waren und selbst einen langen Arbeitstag hatten. Der neue Plan sah vor, dass die Kameradschaft «für die Dauer des Krieges» von jedem Musiker monatlich 2 RM einsammeln sollte.¹⁶⁰ Das Geld war dazu bestimmt, während der Tourneen, Ferien und Wochen mit besonders anstrengenden Programmen einen Luftschutzdienst zu bezahlen. Zwar hiess es, grundsätzlich sei «jeder Einzelne zum Luftschutzdienst verpflichtet», aber es war klar, dass einige sich nicht beteiligten.¹⁶¹ Doch die Regelung belohnte jetzt diejenigen, die ihre Pflicht erfüllten: Es gab pro Person und Dienst 2 RM von der Regierung (ausgezahlt durch die GmbH), zusätzlich 1 RM Rabatt von der Kameradschaft. Ein Orchestermitglied, das alle 14 Tage Luftschutzdienst tat, brauchte also keinen Beitrag an die Kameradschaft zu zahlen und machte zudem einen Gewinn von 4 RM; wer keinen Dienst leistete, büsste 2 RM pro Monat ein.¹⁶²

In der Nacht des 29. Januar 1944 wurde die Philharmonie von britischen Fliegern bombardiert. Erich Hartmann, der in dieser Nacht Luftschutzdienst hatte, beschrieb, welchen Schock das Ereignis bei den Musikern auslöste.¹⁶³ Die Probleme, die sie bei ihren Auslandsreisen zunehmend antrafen, kamen jetzt nach Berlin. Ausser dem unersetzlichen Konzertgebäude selbst verlor das Orchester viele wertvolle Instrumente, den grössten Teil seines Archivs und einen Teil seiner Musikbibliothek. Die Konzerte wurden kurzfristig in andere Berliner Spielstätten wie die Staatsoper oder den Titania-Palast verlegt, daneben wurden aber ohne viel Aufsehen Massnahmen getroffen, alle nicht unbedingt benötigten Instrumente und Unterlagen aus der Stadt zu bringen. In Zusammenarbeit mit mehreren Reichsministerien und privaten Unternehmern wurden die Schätze des Berliner Philharmonischen Orchesters in einem Bunker in Plassenburg bei Coburg verstaubt.¹⁶⁴ Nach dem Krieg wurde das Versteck in einem geplünderten Zustand entdeckt.

Gegen Kriegsende verschlimmerte sich die Situation unaufhaltsam. Das Orchester hatte wie in einer Festung existiert, in die die Zerstörung der Philharmonie nun eine grosse Bresche geschlagen hatte. Nicht nur Instrumente und Noten, sondern auch die Familien der Musiker wurden aus der Stadt gebracht. Gerhart von Westerman schrieb an Furtwängler, der im Januar 1945 über Wien und Prag in die Schweiz geflohen war, wo er bis Kriegsende verharnte:¹⁶⁵

«Jeder Tag bringt neue Überraschungen, und dass für den grössten Teil des Orchesters trotz aller Sicherungsmassnahmen die Einziehung zum Volkssturm erfolgen wird, liegt auf der Hand. Über jeden Tag, zu dem die Sicherstellung noch gelingt, bin ich froh. [...] Was die nächsten Wochen uns bringen werden, ist unübersehbar. Zurzeit beraten wir über Verkehrseinschränkungen. S-Bahn, U-Bahn, Strassenbahn sollen demnächst nur noch gegen besonderen Ausweis benutzt werden können. Durch Wachdienste beim Volkssturm, Schanzarbeiten usw.

wird unsere geregelte Tätigkeit schwer gefährdet. Wie gesagt, vorläufig geht aber alles noch. Seien Sie davon überzeugt, dass wir alles tun werden, als Orchester zusammen zu bleiben. Ob es möglich sein wird?»¹⁶⁶

Erich Hartmann erinnerte sich an das Gefühl von Panik, das Anfang 1945 unter seinen Kollegen herrschte.¹⁶⁷ Im Gegensatz zu ihm hatte die grosse Mehrheit der Orchestermitglieder keine unmittelbaren Kriegserfahrungen, und selbst die Veteranen des Ersten Weltkriegs wussten, dass dies etwas ganz anderes war. Die Regierungspropaganda über die vorrückende Rote Armee versetzte viele in Angst und Schrecken. In den letzten Kriegsmonaten, als das unausweichliche Ende immer näherrückte, begingen drei Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters Selbstmord. Der Fagottist Heinrich Lieberum, der Geiger Bernhard Alt und der Kontrabassist Alfred Krüger nahmen sich unabhängig voneinander das Leben, weil sie Angst davor hatten, mit ihren Familien den Sowjets in die Hände zu fallen.¹⁶⁸ Alfred Krüger war wohl Parteimitglied, die anderen beiden aber nicht; tatsächlich hatten Alt und Lieberum wenig zu befürchten, zumindest nicht mehr als alle anderen. Lieberum, Alt und Krüger waren einfach Opfer und als solche tragische Beispiele für die ungeheure Macht der NS-Propaganda – einer schrecklichen Maschinerie, in der sie selbst mitgewirkt hatten.

Im März 1945, als die Rote Armee bereits in die Berliner Vororte vordrang, wies das Propagandaministerium erneut einen Versuch zurück, Orchestermitglieder zum Militärdienst einzuziehen, und erklärte: «Die Überführung [...] hat zur Folge, dass die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters für die Ausübung ihres kriegswichtigen Orchesterdienstes von jedem Einsatz bzw. Volkssturmdienst bis auf Weiteres befreit bleiben.»¹⁶⁹ Am 14. April 1945, drei Wochen vor der bedingungslosen Kapitulation und während gewissenlose Offiziere des Volkssturms Kindern zur sinnlosen Verteidigung der Hauptstadt Gewehre in die Hand drückten, betonte der Reichsverteidigungskommis-

sar für den Reichsverteidigungsbezirk Berlin noch einmal die doppelte Uk-Stellung des Orchesters: Jeder Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters werde «auch bei unmittelbarer Feindbedrohung im Interesse der Reichsverteidigung an seinem Arbeitsplatz benötigt».¹⁷⁰ Die Musik sollte weiterspielen.

Offenbar hatte sich von Westerman an Rüstungsminister und Musikliebhaber Albert Speer gewandt, um von ihm diese letzte Gunst für das Orchester zu erwirken, nachdem Goebbels das Berliner Philharmonische Orchester offenbar verloren gegeben hatte. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch weniger Speers Achtung vor grosser Kunst oder die Tatsache, dass vermutlich er und nicht Goebbels den ultimativen Erhalt des Orchesters sicherte. Warum wurden die Orchestermitglieder verschont, wenn um sie herum so viele Unschuldige in den sicheren Tod geschickt wurden? Dass sie Beethoven besser spielten als alle anderen, konnte kein ausreichender Grund sein. Schwerer wiegt, dass Speer offenbar bereits an die Zeit nach dem Krieg dachte – und daran, wie wichtig es dann sein würde, etwas von der bedeutenden deutschen Musikkultur für die Zukunft bewahrt zu haben. Indem er das Reichsorchester, Goebbels' musikalisches Lieblingsspielzeug, rettete, vollendete Speer sozusagen das Werk des Propagandaministers.

KAPITEL 3

Finanzen und Bilanzen

DIE HOHE MUSIKALISCHE QUALITÄT des Berliner Philharmonischen Orchesters konnte sein Überleben in den frühen 1930er Jahren nicht garantieren, sondern muss vielmehr als besondere ökonomische Belastung betrachtet werden. Das Orchester hatte über Jahrzehnte ein unwirtschaftliches Geschäftsmodell aufrechterhalten und schon vor 1933 jahrelang Subventionen der öffentlichen Hand benötigt. Der Pakt mit dem NS-Regime resultierte aus der erschreckenden finanziellen Lage des Orchesters seit Mitte der 1920er Jahre, einem gewissen Überlegenheitsgefühl der Orchestergemeinschaft und Goebbels' Vision von Kulturpropaganda. In der Praxis entstand daraus ein komplexes System von Privilegien und Bevormundung.

Es war für das Berliner Philharmonische Orchester immer schwierig gewesen, sich wirtschaftlich über Wasser zu halten. Als unabhängige, nichtstaatliche Organisation verfügte das Orchester nur über begrenzte finanzielle Mittel, während seine Ausgaben wie Gehälter, Pensionen, Versicherungen, Reisekosten usw. rasant stiegen. Der Hyperinflation, die Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg traf, waren die Bemühungen, Ausgaben und Einnahmen des Orchesters ausgeglichen zu halten, nicht gewachsen. In den sechs Monaten zwischen Dezember 1922 und Juni 1923 stiegen die an die Inflation gekoppelten Gehälter der Musiker von 50'000 RM im Monat auf über 2'000'000 RM.¹ Im November 1923 kostete ein einziges Konzertprogramm 200 Billionen RM.² Die Einführung der Rentenmark im Dezember 1923 liess diese Zahlen um 10'000 Prozent schrumpfen und stellte ein gewisses Gefühl

für Werte und Preise wieder her, doch das prekäre finanzielle Gleichgewicht des Orchesters war gründlich zerstört. 1926 verzeichnete das Berliner Philharmonische Orchester ein Jahresdefizit von mindestens 90'000 RM.³

Der grösste Posten unter den Ausgaben waren die Gehälter. In dieser Hinsicht war das Orchester im Wettbewerb mit staatlich geforderten Ensembles im Nachteil. Staatsorchester, beispielsweise Opernorchester, verfügten über grössere Budgets für Gehälter, Pensionen und Zusatzleistungen. Das Berliner Philharmonische Orchester dagegen war fast ausschliesslich auf die Einnahmen aus Konzerten in Berlin und auf Tourneen angewiesen. Das Problem war, dass die Musiker des Philharmonischen Orchesters ihre Gehaltsforderungen nicht an den Einkünften des Ensembles ausrichteten, sondern an der Bezahlung ihrer Kollegen bei anderen Orchestern.⁴ Wichtige Argumente dabei waren die überragende musikalische Qualität des Berliner Philharmonischen Orchesters und die daraus folgende Notwendigkeit, erstklassige Spieler zu gewinnen und zu halten. Die Folge allerdings war ein bedeutendes, ständig wachsendes finanzielles Defizit.

Zudem weigerte sich das Berliner Philharmonische Orchester, die Anzahl seiner Mitglieder zu verringern. Die «Aktiv-Mitglieder», die Anteilseigner waren, und die wechselnden «Saison-Mitglieder» machten zusammen etwa 100 Musiker aus. Damit war das Orchester grösser als die meisten vergleichbaren Ensembles, wenn auch kleiner als die staatlichen Opernorchester. Abonnenten des Berliner Philharmonischen Orchesters, hiess es, seien an die Aufführung aufwändiger Werke mit voller Besetzung gewöhnt, und für Furtwängler war dies ebenfalls eine *conditio sine qua non*. Aktiv-Mitglieder erhielten durchschnittlich um 20 Prozent höhere Gagen als ihre Saison-Kollegen. Trotz der verheerenden Wirkung der Hyperinflation und rasant steigender finanzieller Belastungen vergrösserte sich das Orchester 1924 von 54 auf 58 und fünf Jahre später auf 66 Aktiv-Mitglieder.⁵

Um seine finanziellen Verpflichtungen erfüllen zu können, unter-

nahm das Berliner Philharmonische Orchester Tourneen. Es war in hohem Masse auf Auslandstourneen angewiesen. In den 1920er Jahren erwiesen sich Gastspiele in Scheveningen und London als finanzieller Segen. Die Kosten für Reisen, Transporte und Hotels waren zwar hoch, doch noch 1930/31 verbuchte das Orchester einen jährlichen Gewinn von 160'000 RM aus seinen internationalen Auftritten.⁶ So war es nur ein vorgeschobenes Argument, wenn das Orchester damals verkündete, «als Vertreter seines Vaterlands» durch Tourneen «den kulturellen Interessen des Deutschen Reiches zu dienen».⁷ Natürlich kamen in den Tourneen auch Aspekte von Nationalstolz und musikalischem Prestige zum Tragen, doch die rege Konzerttätigkeit ausserhalb Berlins war entscheidend für die wirtschaftliche Situation des Orchesters und damit für sein Überleben. Dass sich aus diesen Auftritten auch politisches Kapital schlagen liess, war reiner Zufall.

Mitte der 1920er Jahre reichten die Einkünfte aus Tourneen und Berliner Konzerten nicht mehr aus, um den Finanzbedarf des Orchesters zu decken. Fördergruppen und Einzelspender sowie «eine Sammlung in privaten Kreisen» linderten die finanzielle Not etwas, aber nicht annähernd genug, um die Betriebsausgaben zu decken.⁸ Um die Finanzierungslücke zu schliessen, bemühte sich das Berliner Philharmonische Orchester um staatliche Subventionen. Anfangs zahlte die Stadt Berlin nur kleine Anerkennungsprämien, doch der Bedarf des Orchesters und seine wiederkehrenden Bitten um Beihilfe machten es immer abhängiger von öffentlichen Zuschüssen. Das Berliner Philharmonische Orchester brauchte kontinuierliche staatliche Unterstützung, um seine Tourneetätigkeit, die Grösse des Ensembles und ein Gehaltsniveau wie beim Staatsopernorchester aufrechtzuerhalten. Die Höhe der erbetenen Beträge entsprach genau dem voraussichtlichen Budgetdefizit.

Von 90'000 RM im Jahr 1926 war das Defizit des Orchesters bis Mai 1929 auf 400'000 RM und bis Dezember des Jahres auf

480'000 RM gestiegen. Dieser Betrag war von der Stadt oder dem Land allein nicht mehr zu bewältigen. Die in jenem Jahr ins Leben gerufene «Arbeitsgemeinschaft» führte die verschiedenen politischen Ebenen zusammen, um die zur Deckung des enormen Defizits nötigen Finanzmittel aufzubieten. Im Gegenzug wollte sie juristischer Bestandteil der GmbH werden, um die Orchesterausgaben kontrollieren zu können. 480'000 RM wurden als absolute Obergrenze für staatliche Zuwendungen festgesetzt, und das Orchester wurde angewiesen, in diesem Rahmen zu bleiben.⁹ Der Plan liess sich letztlich nicht verwirklichen, da die finanziellen Bedürfnisse des Berliner Philharmonischen Orchesters eher stiegen als sanken. In der Saison 1929/30 investierten die Stadt Berlin und das Deutsche Reich fast genau die im Arbeitsgemeinschafts-Plan festgelegten Beträge in das Orchester, nur um dessen wirtschaftliches Überleben sicherzustellen.¹⁰

Während die städtische Subventionssumme von 1929 bis 1933 konstant blieb, hatten die Philharmoniker mit den staatlichen Geldgebern weniger Glück. 1930 schmolz die finanzielle Unterstützung des Reiches von fast 120'000 RM auf magere 8'000 RM zusammen.¹¹ Von dort wuchs die Summe bis 1932 langsam wieder auf 65'000 RM an. Das war weit entfernt vom wirklichen Bedarf des Orchesters, doch immerhin gingen damit 20 Prozent des gesamten für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke reservierten Etats des Reichsinnenministeriums an die Philharmoniker.¹² Als Folge der dramatischen Verringerung staatlicher Subventionen begann das Berliner Philharmonische Orchester erhebliche Schulden zu machen.

Bei einem Gesamtbudget von etwas mehr als 1'350'000 RM wies das Orchester 1931 angesammelte Schulden in Höhe von 56445, 90 RM aus. Die Leitung der Buchhaltung kommentierte: «Das Philharmonische Orchester hat [...] unter der gegenwärtigen ausserordentlich ungünstigen Wirtschaftslage besonders zu leiden. Mit einer Besserung der Verhältnisse wird in absehbarer Zeit nicht zu rechnen sein.»¹³ Im Laufe der Saison kürzte das Orchester die Musikergehälter um sechs

Prozent und dann noch einmal um zwölf Prozent.¹⁴ Gleichzeitig fanden politische Gespräche statt, um die Fusion mit dem Sinfonie-Orchester abzuschliessen. 1932 deckten die Einnahmen des Berliner Philharmonischen Orchesters weniger als 40 Prozent seiner Ausgaben.¹⁵ Selbst eine kontinuierliche Subventionierung war noch keine Garantie für eine ausgeglichene Bilanz.

1932/33 betrug die Ausgaben über 1'000'000 RM, aufgrund verminderter Tourneetätigkeit etwas weniger als im Jahr zuvor. Obwohl die Stadt Berlin 90'000 RM mehr als vorgesehen zahlte, verschuldete sich das Orchester weiter.¹⁶ 1931/32 wies das Orchester über kurzfristige Defizite hinaus akkumulierte Schulden von 83'000 RM aus, 1932/33 waren es 143'000 RM und 1933/34 schon 167'000 RM.¹⁷ Grosse Summen schuldete das Orchester Furtwängler, der Philharmonie, der Konzertagentur Wolff & Sachs, Musikverlagen, Transportunternehmen für Instrumente, Versicherungsgesellschaften, dem Finanzamt, 45 Pensionären des Orchesters und den 105 aktiven Musikern selbst.¹⁸ In einer späteren Rechnungsprüfung heisst es: «Da der Fall der Überschuldung bereits seit dem Geschäftsjahr 1930–31 vorliegt, hätten die Geschäftsführer [...] die Eröffnung des Konkurses oder des gerichtlichen Vergleichsverfahrens beantragen müssen.»¹⁹ Diese verzweifelte Situation änderte sich auch nicht, als im Januar 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen.

Im Frühjahr 1933 wies das Orchester *monatliche* Defizite von 40'000 bis 50'000 RM aus.²⁰ Der Bedarf an Subventionen stieg um weitere 20 Prozent. Unter grösstem Druck von Gläubigern und «unmittelbar vor dem Bankrott» stehend, bat das Orchester beim Reichspropagandaministerium um 30'000 RM «binnen drei Tagen».²¹ Das Ministerium bot ihm 15'000 RM an und verlangte Einsicht in die Bücher des Orchesters.²² Zwei Monate später beantragte das Orchester 70'000 RM mit dem Hinweis, «dass es im Sinne einer geordneten Geschäftsführung notwendig ist, dass endlich alle schwebenden Schulden getilgt

werden».²³ So begann die allmähliche finanzielle Bindung des Berliner Philharmonischen Orchesters an das Propagandaministerium.

Obwohl der Plan, das Reich über das Goebbels-Ministerium in die GmbH zu integrieren, bereits im Mai 1933 aufkam, war damals noch keineswegs klar, dass das Ministerium die gesamte finanzielle Last des Orchesters tragen würde.²⁴ Erstens verfügte es noch über kein eigenes Budget; zweitens deuten die monatelangen Verhandlungen mit der Reichsrundfunkgesellschaft und dem Preussischen Finanzministerium darauf hin, dass immer noch eine Subventionierung durch mehrere Partner angestrebt wurde; drittens war der Stadt Berlin zwar daran gelegen, die Verantwortung für das Orchester abzugeben, doch ihre finanziellen Zuwendungen blieben immer noch unerlässlich, bis das Berliner Philharmonische Orchester im Oktober 1933 zum Reichsorchester erklärt wurde.²⁵ Bis dahin dominierte in der Finanzverwaltung des Orchesters ein System hektischen Flickwerks, verursacht durch wirtschaftlich stürmische Zeiten, politische Instabilität und den Widerstand des Orchesters gegen Sparmassnahmen.

Letzten Endes ermöglichte es dem Orchester nur seine exklusive Stellung als Reichsorchester, seine finanziellen Bedürfnisse zu befriedigen und gleichzeitig den politischen Interessen Goebbels' und des Reiches zu genügen. Das wurde offenbar beiden Seiten im Laufe des Sommers 1933 klar. In den folgenden Monaten wurden die finanziellen, juristischen und politischen Weichen gestellt, um diese Umstellung durchzuführen.

Infolge der Verschmelzung mit dem Berliner Sinfonie-Orchester erhöhte die Berliner Philharmonisches Orchester GmbH ihr Stammkapital von 48'000 auf 66'000 RM. Die Zahl der Anteile für die einzelnen Mitglieder des vergrößerten Orchesters wurde von 66 auf 105 zu jeweils 600 RM erweitert, die Stadt Berlin hielt einen Anteil von 3'000 RM.²⁶ Am 15. Januar 1934 kaufte das Reich, vertreten durch das Propagandaministerium, 85 Musikern ihre Anteile zum vollen Wert ab.

Das wurde im Februar 1934 dem Reichsfinanzministerium mitgeteilt.²⁷ Im Dezember 1934 wurden die restlichen 15 Anteile der inzwischen entlassenen ehemaligen Mitglieder des Sinfonie-Orchesters und der Anteil der Stadt ins Eigentum des Reiches überführt.²⁸

Mit diesen Transaktionen erwarben Goebbels und das NS-Reich die Berliner Philharmonisches Orchester GmbH als rechtmässiges Eigentum. Die Musiker standen fortan im Öffentlichen Dienst, die GmbH blieb zwar formal erhalten, wurde aber in eine so genannte Ein-Mann-GmbH umgewandelt. Das Reich war Eigentümer des Orchesters und konnte es für seine Zwecke einsetzen. Im Gegenzug sorgte das Reich kontinuierlich für die Mittel zur Finanzierung der Aktivitäten des Orchesters – und damit des Reiches selbst.

1934 reagierte Furtwängler scharf auf einen Bericht des Reichsparkommissars, den die Regierung beauftragt hatte, Bücher und Organisation des Orchesters zu prüfen und Verbesserungsvorschläge zu unterbreiten. Erzürnt darüber, dass Bürokraten ohne profunde Sachkenntnis Empfehlungen für Einsparungen und Kürzungen in seinem Bereich gaben, stellte Furtwängler fest, dass «ein Orchester, genau so wie ein Opern-Betrieb, wirtschaftlich gesehen nun einmal ein Zuschuss-Betrieb ist und immer bleiben wird».²⁹ Er räumte ein, das Orchester sei früher wirtschaftlich unabhängig gewesen, betonte aber: «Als eine Basis für die Zukunft kann solch ein Zustand eigener Rentabilität des Orchesters nicht angesehen oder erhofft werden.»³⁰ Diese Feststellungen trafen zwar zu, waren aber nicht unbedingt selbstverständlich im Fall einer Organisation, die aus der Revolte gegen ein System der Bevormundung entstanden war und ihre Autonomie lange leidenschaftlich selbst um den Preis finanziellen Schadens verteidigt hatte. Furtwängler forderte hier keine allgemeinen Subventionen, machte aber klar, dass man von einem unterfinanzierten Orchester keine Höchstleistungen erwarten dürfe.

Zumindest theoretisch war das Reich, was die finanzielle Ausstat-

tung des Orchesters betraf, zu Zugeständnissen bereit. Anders als die Arbeitsgemeinschaft mit ihrem Prinzip der Kostenkontrolle verfolgte das Propagandaministerium bei der Übernahme der Kontrolle über das Berliner Philharmonische Orchester 1933/34 das Ziel, die Aktivitäten des Ensembles auszubauen. Das Orchester war für das Regime nur nützlich, wenn seine Präsenz, Mobilität, Breitenwirkung und Qualität so weit wie möglich erhöht werden konnten. Da seine selbst erwirtschafteten Mittel erschöpft waren, verlangte ein solcher Plan eine Erhöhung der Subvention, um die zusätzlichen Aufführungen und Reisen zu finanzieren. Das Berliner Philharmonische Orchester war durch die Übernahme durch das Reich zu einer Art Satellit oder Unterabteilung des Ministeriums geworden. Die Regierung konnte alle finanziellen Lasten des Orchesters übernehmen, weil es im Grunde auch eine Regierungsstelle war. So liessen sich Furtwänglers Wünsche und die Bedürfnisse des Orchesters erfüllen. Die Subventionierung des Berliner Philharmonischen Orchesters war keine Zahlung von Geldern an Ausstehende, sondern nur eine Übertragung von Mitteln innerhalb der Dienststellen des Reiches.

Mit Zuschüssen des Innen- und des Propagandaministeriums, die zur beträchtlichen Unterstützung durch die Stadt hinzukamen, beliefen sich die Subventionen für das Orchester 1933/34 auf insgesamt 469'000 RM.³¹ Als das Reich 1934/35 die alleinige Kontrolle übernahm, erhöhte sich die Subvention auf 517'463, 66 RM.³² Es brauchte einiges Geschick und überzeugende Argumente, um dem Finanzminister eine derartige Summe abzurufen. Das Orchester führte an, das Geld werde benötigt, um die «erstklassigen Konzertveranstaltungen, die für das Kulturleben Deutschlands von grösster Wichtigkeit sind, durchführen zu können».³³

Zunächst war das Finanzierungssystem äusserst umständlich. Karl Stegmann, der Kaufmännische Geschäftsführer des Orchesters, legte dem Propagandaministerium laufend Anträge auf Mittel vor, die ausge-

hend von den sofortigen Verpflichtungen und kurzfristig geplanten Ausgaben berechnet waren. Die Subventionen wurden nicht bestimmten Bereichen zugewiesen, sondern dienten als wichtigste Geldquelle (abgesehen von Tourneen deckten die selbst erwirtschafteten Einkünfte selten mehr als ein Viertel des Finanzbedarfs) für alle Ausgaben – von Gehältern über Bürobedarf bis zu Konzertplakaten und -programmen. Die monatlichen Anforderungen reichten von 5'000 bis 50'000 RM.³⁴ Die Anträge wurden dann zur Bewilligung und eventuellen Abänderung an das Finanzministerium weitergeleitet.³⁵

Der Vorteil dieses Systems lag in der Flexibilität gegenüber dem wechselnden Finanzbedarf des Orchesters. Im Januar 1935 musste das Orchester nach Furtwänglers Rücktritt das Geld für Hunderte gekündigter Abonnements erstatten. Diese Ausgabe wurde einfach in die monatlichen Abrechnungen aufgenommen, und das Finanzministerium bewilligte zusätzliche 30'000 RM.³⁶ Das Gleiche galt für die 5'700 RM Abfindung an die ehemaligen Mitglieder des Sinfonie-Orchesters.³⁷ Aufgrund dieser bedarfsgerechten Zuwendungen schloss das Orchester 1934/35 zum ersten Mal seit Jahrzehnten mit einer wenn auch künstlich ausgeglichenen Bilanz ab.³⁸ Da das Berliner Philharmonische Orchester praktisch ein Ableger des Propagandaministeriums geworden war, das seinerseits von Richtlinien des Finanzministeriums abhing, liess sich die Orchesterfinanzierung nach 1934 grundsätzlich als interne Regierungsangelegenheit behandeln. In den Büchern des Orchesters spiegeln sich insofern statt der ökonomischen eher die politischen Zustände und Abhängigkeiten wider.

Trotz des gewonnenen finanziellen Bewegungsspielraums bereitete das frühe, improvisierte Finanzierungssystem der Buchhaltung unzählige Probleme. Während das Orchester dank neuer Finanzquellen seine Ausgaben steigern konnte, hatte es noch 1938/39 Schulden von über 40'000 RM aus der Zeit vor der Veräusserung der GmbH.³⁹ Zu-

nächst aber benutzten die Philharmoniker das Finanzministerium als unerschöpflichen Kreditgeber. Allerdings war regelrechtes Orchestermanagement 1934 für alle Beteiligten eine neue Erfahrung, von Karl Stegmann über die Beamten des Finanzministeriums bis zu Goebbels selbst. Es brauchte einige Zeit, um Regeln für das Budget und eine tragfähige Finanzierungsmethode zu etablieren.

Um den bürokratischen Aufwand einer endlosen Reihe von Rechnungen zu vermeiden, reichte die Geschäftsführung des Orchesters ab 1937 Haushaltsschätzungen für das ganze Jahr ein, auf deren Grundlage das Finanzministerium die jährlichen Subventionen berechnen konnte.⁴⁰ Diese Schätzungen lagen jedoch stets zu niedrig. 1939/40 beispielsweise übertrafen die Einnahmen die Erwartungen trotz des Kriegsausbruchs um fast 140 Prozent.⁴¹ Die überraschend hohen Einnahmen bedeuteten jedoch nicht, dass das Orchester einen Gewinn machte oder die Subventionen gekürzt wurden. Während die Einspielergebnisse von 1935 bis 1940 um bis zu 65 Prozent stiegen, wuchsen die Ausgaben in dieser Zeit fast im selben Masse.⁴² Obwohl die Schätzungen 1940 weit übertroffen wurden, wies das Orchester einen Verlust von 33'353 RM aus, der aus Rücklagen gedeckt wurde.⁴³ Im Jahr 1942, das gute Einspielergebnisse brachte, musste das Orchester über 60 Prozent seiner Ausgaben mit Mitteln des Reiches bestreiten, dabei war das Gesamtbudget bis 1943 auf mehr als 2'000'000 RM im Jahr gestiegen.⁴⁴

Einnahmen konnte das Orchester vor allem durch seine Abonnementskonzerte verbuchen, insbesondere durch die zehn Philharmonischen Konzerte unter der Leitung Furtwänglers. Der Anteil von Abonnements für die Reihe der Philharmonischen Konzerte lag bei etwa 50 Prozent.⁴⁵ In der Saison 1936/37 beispielsweise kostete ein Abonnement für die zehn Hauptkonzerte 20 bis 75 RM. Aufgrund der grossen Nachfrage gab es auch Abonnements für Voraufführungen zum Preis von 20 bis 45 RM. Einzelkarten kosteten 2 bis 9 RM bzw. 2 bis 5 RM.⁴⁶ In der Zeit zwischen 1934 und 1944 trugen diese 20 Konzerte allein zu

fast 40 Prozent der Eigen-Einnahmen bei.⁴⁷ Ab 1938 wurden «infolge der ausserordentlichen Nachfrage nach den Konzerten unter Furtwänglers Leitung» eine Anzahl Philharmonischer Konzerte im freien Verkauf wiederholt und brachten dem Orchester zusätzlich etwa 10'000 RM pro Konzert ein.⁴⁸

Neben den Philharmonischen Konzerten bot das Orchester Abonnementsreihen für Chorkonzerte mit dem Bruno-Kittel-Chor an und setzte die Tradition von Serien mit vier bis fünf Konzerten unter der Leitung anderer berühmter Dirigenten fort.⁴⁹ Verschiedene Sonderkonzerte ausserhalb der Abonnements hatten ähnlich wie diese Serien Eintrittspreise von 1 bis 6 RM pro Konzert. Diese Konzerte wurden nicht wiederholt, ebenso wenig wie die volkstümlichen Sonntags- und Dienstags-Konzerte, die bis zu 40-mal im Jahr stattfanden und schon für weniger als 1 RM besucht werden konnten.⁵⁰

Die verbilligten Volkskonzerte waren zwar politisch erwünscht, wirtschaftlich aber äusserst verlustreich. Die nicht immer ausverkauften Veranstaltungen brachten im Durchschnitt Einnahmen von jeweils unter 1'000 RM.⁵¹ 1937 teilte Hans von Benda die Sonntags- und Dienstags-Konzerte, «da sie einerseits beim Publikum kein grosses Interesse mehr fanden, andererseits aber dem künstlerischen Ruf des Orchesters nicht mehr entsprachen», in eine profitablere Abonnement-Reihe von Sinfonie-Konzerten und eine Reihe von «klassischen Abenden» mit einem Beethoven-Schwerpunkt auf.⁵² Dadurch konnte von Benda das Interesse der Zuhörer kurzfristig neu beleben, doch der Publikumszuspruch sank in der zweiten Hälfte der Saison 1938/39 wieder. Die billigeren Plätze der neuen Reihe liessen sich nach Angaben Stegmanns jetzt nur noch zu einem Viertel bzw. einem Drittel verkaufen.⁵³

Mit der Sicherheit der Reichsmittel im Rücken steckte hinter solchen Reformen weniger die Absicht, Gewinne zu schreiben, als vielmehr der Wunsch, die Verluste des Orchesters zu vermindern. «Seit einigen Jahren», berichtete Stegmann, «wurden die billigen Konzerte

immer weniger und weniger besucht [...] Es scheint daher zweckmässig zu sein, dass unser Orchester in Zukunft nur noch Konzerte ersten Ranges selbst veranstaltet.»⁵⁴ Im umgestalteten Programmschema konnten die neuen Serien «ersten Ranges» bis zu 3'500 RM pro Konzert einbringen, selbst wenn es nicht ausverkauft war.⁵⁵ Diese Reformen sorgten für einen Anstieg der Konzerteinnahmen des Berliner Philharmonischen Orchesters, während die Anzahl der Aufführungen in Berlin zurückging.⁵⁶

Seine gemeinnützigen Pflichten, die es früher durch die verbilligten Sonntags- und Dienstags-Konzerte erfüllt hatte, nahm das Orchester jetzt alljährlich durch eine Anzahl von Schüler- und Schlüterhof-Konzerten mit Einheitspreisen wahr; hinzu kam eine Serie preisgünstiger Konzerte in Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft «Kraft durch Freude» der Deutschen Arbeitsfront.⁵⁷ Die Zusammenarbeit mit der wohl populärsten Organisation des NS-Regimes erwies sich als besonders lukrativ.

Die Freizeitorganisation, eine Unterorganisation der Deutschen Arbeitsfront, schluckte 1938 die städtische Berliner Konzertgemeinde, eine Besucherorganisation, die es «durch ihre zahllosen Werbemöglichkeiten» vermochte, Konzertsäle zu füllen.⁵⁸ Der Plan, die Besucherzahlen des Berliner Philharmonischen Orchesters durch Gruppenangebote mit verbilligtem Eintritt zu erhöhen, ging offenbar nicht auf, denn «Kraft durch Freude» unterbot die Philharmoniker mit noch billigeren eigenen Konzertveranstaltungen.⁵⁹ Stattdessen entwickelte «Kraft durch Freude» eine eigene Konzertreihe mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, für die es noch 1943 bis zu 5'000 RM pro Konzert als Gage bieten konnte.⁶⁰ Die Beziehung zwischen dem Orchester und der Gemeinschaft «Kraft durch Freude», ein weiteres Beispiel dafür, wie das Regime Mittel zwischen seinen eigenen Institutionen hin und her schob, wird ausführlicher in Kapitel 4 dargestellt.

1939 nahm das Berliner Philharmonische Orchester in 83 Konzer-

ten 457'000 RM in Berlin ein. Weitere 45'000 RM flossen dem Orchester aus für den Rundfunk veranstalteten Aufführungen zu.⁶¹ Rundfunksendungen und Aufnahmen waren eine weitere wichtige Einnahmequelle des Orchesters. Schon 1934/35 steuerte der Rundfunk 72'000 RM zum Verdienst des Ensembles bei.⁶² Im Laufe der folgenden Jahre brachten vier bis sechs Aufführungen für den Rundfunk im Jahr sowie Aufnahmen und andere Rundfunksendungen dem Orchester jeweils ein Minimum von 35'000 RM ein; Höhepunkte waren die Jahre 1940, zu Anfang des Krieges, mit 70'000 RM und 1944, als der Krieg sich dem Ende näherte, mit 75'000 RM.⁶³ Dieses Muster spiegelt die Verwendung des Radios und das Orchesterprofil in dem besonderen politischen Klima wider. Die Entwicklung ist aber auch auf von Westermans Ernennung zum künstlerischen Leiter des Orchesters und seine guten Beziehungen zum Reichsrundfunksender zurückzuführen.

Schon lange vor der Erhebung zum Reichsorchester in der Zeit des Nationalsozialismus machten Gastspiele einen wichtigen Teil der Aktivitäten des Berliner Philharmonischen Orchesters aus.⁶⁴ Obwohl die Reisekosten selbst stark zu Buche schlugen, waren die Abonnementskonzerte in Hamburg und Leipzig sowie die internationalen Auftritte weitaus lukrativer als die Aufführungen in Berlin. Die traditionellen Konzerte in Hamburg beispielsweise erbrachten vier bis sieben Mal im Jahr jeweils ungefähr 10'000 RM.⁶⁵ Im wichtigen Jahr 1940 erspielten sich die Philharmoniker in zehn Konzerten innerhalb Deutschlands einen Erlös von mehr als 111'000 RM. Die 30 Auslandsauftritte im selben Jahr brachten durchschnittlich 5'700 RM ein.⁶⁶ Zum Vergleich: 1934/35 gab das Orchester nur acht Konzerte im Ausland, vier in Hamburg und weitere 15 in ganz Deutschland.⁶⁷

Der grosse Vorteil des Arrangements nach 1934 lag jedoch darin, dass die Reisekosten nicht mehr zu Lasten des Orchesters gingen. In früheren Jahren war ein grosser Teil der Gastspiel-Einkünfte von Fahrt- und Hotelkosten aufgezehrt worden. Konzertreisen zur NS-Zeit fir-

mierten dagegen unter dem Motto «Im Auftrage des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda».⁶⁸ Während das Orchester Gehälter und Spesen zahlte, übernahm der Staat die Verantwortung für Transport und Unterkunft.

In den zehn Jahren von 1935 bis 1945 blieb die Budgetstruktur des Berliner Philharmonischen Orchesters relativ konstant. Die Defizite betragen regelmässig 50 bis 60 Prozent, während die absoluten Zahlen stiegen. In der Zeit von 1935 bis 1940 verdoppelten sich die Subventionen des Reiches.⁶⁹ In derselben Periode bewegte sich die Anzahl der Aufführungen des Orchesters im In- und Ausland fast unverändert zwischen 178 und 191.⁷⁰ Die Erhöhung der Ausgaben beruhte teils auf der vom Reich gewünschten Zunahme an Konzertreisen (Tagegelder usw), teils auf der Grosszügigkeit des Regimes dem Orchester gegenüber und teils auf den zunehmenden Ansprüchen des Orchesters, die im gleichen Masse wie die verfügbaren Mittel wuchsen. Solange das Propagandaministerium über genügend politischen Einfluss auf das Finanzministerium verfügte, um die Zahlungen zu sichern, konnte das Orchester ungestraft sein Budget weiter erhöhen. Wichtig war es, die Buchhalter und Bürokraten des Finanzministeriums auf Abstand zu halten.

Als nunmehr staatliche Institution kam das Orchester in den Genuss der Wohltaten des Regimes, war aber zugleich der Regierungsbürokratie ausgeliefert. Was die Wohltaten anging, so landete Goebbels 1936 mit einem besonderen Reisekostenzuschuss einen Coup für seinen neuen Schützling. Stolz verkündete er: «Der Führer und Reichskanzler hat nunmehr angeordnet [...] dass die künstlerischen Leistungen und die besondere kulturpolitische Bedeutung meines Orchesters eine Hervorhebung seiner Mitglieder rechtfertigen.»⁷¹ Die als zusätzliche Vergütung zu den üblichen Reisekosten gedachte «Reisekostenzulage» war eine Art Bonus von 170'000 RM für den Orchesterdienst, der Stegmann zufolge «nicht nur zeitlich, sondern auch körperlich und

geistig der anstrengendste aller Orchester Deutschlands» war.⁷² Der Reisekostenzuschuss war das erste Beispiel gebundener Zahlungen in der Beziehung zwischen Deutschem Reich und dem Berliner Philharmonischen Orchester. Er wurde pro Reisetag und Musiker, aber für höchstens 56 Tage bzw bis zu einer Gesamtsumme von 170'000 RM gezahlt und sollte einen Ausgleich für die erhöhten Ausgaben darstellen, die durch die vom Reich gewünschten Reisen entstanden.

Dieses Konzept warf sofort Fragen auf. Waren mit Reisen alle Konzerte ausserhalb Berlins gemeint oder nur die Auslandsgastspiele? (Antwort: Alle Konzerte.)⁷³ Sollten vom Staat oder der Partei finanzierte Auftritte auf die 56 Tage angerechnet werden? (Nein.)⁷⁴ War der Bonus eine einheitliche Vergütung für alle Musiker, oder wurde er gestaffelt? (Gestaffelt nach Dienstjahren.)⁷⁵ Eine Politik pauschaler Finanzierung war problematisch, doch gebundene Zahlungen sorgten für noch mehr Zweifelsfälle. Es schlug die Stunde der Buchhalter und Bürokraten.

Verärgert über politische Einmischung und das unverantwortliche Geschäftsgebaren des Orchesters prüften Finanzministerium und Reichsrechnungshof alle Ausgaben der Philharmoniker auf das Genaueste. Als das Orchester zusätzliche Instrumenten-, Saiten-, Rohr- und Blattgelder beim Propagandaministerium aushandelte, legte der Rechnungshof für jeden Musiker unabhängig von der Instrumentengruppe eine Obergrenze von 5,50 RM pro Monat fest.⁷⁶ Als die Philharmoniker eine Quittung über 340,15 RM für Schuhreparaturen im Anschluss an eine Englandtournee vorlegten, liess das Finanzministerium nur 144,15 RM erstatten.⁷⁷ In seiner Ablehnung der überarbeiteten Dienstordnung des Orchesters führte der Finanzminister 1939 unter anderem als Grund an: «Mit der Erhöhung des bisherigen Kleidergeldes von RM 10,63 auf RM 12 kann ich mich nicht einverstanden erklären.»⁷⁸ Die Frage von Tagegeldern neben dem Reisekostenzuschuss bei In- und Auslandsreisen wurde Gegenstand endloser Auseinandersetzungen.

Zusätzlich zu ihren Einnahmen aus Aufführungen und Aufnahmen besass oder kontrollierte die Berliner Philharmonisches Orchester GmbH noch einige Vermögenswerte. Nach der Übernahme des Orchesters durch das Reich dauerte es mehrere Jahre, bis der Status dieser Vermögenswerte geklärt war. Dabei zeigte sich, wo die Handlungsfähigkeit der Orchestergemeinschaft ihre Grenzen hatte und die Vormachtstellung des Staates begann.

Einer dieser Fälle war der Hilfsfonds des Berliner Philharmonischen Orchesters, bei dem es um das Erbe des verstorbenen Direktors der Philharmonie, Peter S. Landecker, ging. Landecker schenkte dem Orchester, dem er als Freund und Mäzen schon viele Jahre verbunden war, 1932 zum 50-jährigen Jubiläum seines Bestehens 25'000 RM. Schon bald darauf starb er. Er vermachte dem Berliner Philharmonischen Orchester eine weitere grosse Summe in bar sowie eine Hypothek; beides sollte «unter allen Umständen und für alle Zeiten» Eigentum der Musiker des Orchesters bleiben.⁷⁹

Die Schenkung und das Legat wurden von der GmbH als «juristische Person» stellvertretend für die Musiker angenommen und in zwei Fonds angelegt: einem Hilfsfonds und der Pensionsoder Witwen- und Waisenkasse. Die Pensionskasse war einst überwiegend in Aktien angelegt und durch die Hyperinflation in den 1920er Jahren zum grössten Teil wertlos gemacht worden; der Hilfsfonds, der 1933 einen Wert von 100'000 RM hatte, war 1931 klugerweise von Wertpapieren in Grundbesitz transferiert worden.⁸⁰ Beide Anlagen warfen Einkünfte ab und wurden von der Geschäftsführung verwaltet. Es waren Mittel, die als Hilfgelder dienten: zur Unterstützung für pensionierte Musiker des Orchesters und deren Familien, zur Finanzierung unvorhergesehener Ausgaben der Orchestergemeinschaft oder als Hilfe für in Notlagen geratene Orchestermitglieder.⁸¹ In der stürmischen Zeit zwischen 1930 und 1933 setzte Höber sein Verfügungsrecht mehrmals dafür ein, dem Orchester grössere Summen aus dem Hilfsfonds zu leihen und es damit zahlungsfähig zu halten.⁸² 1934 hatten mindestens sieben Musiker Dar-

lehen aus dem Hilfsfonds bekommen; die Gründe reichten von Umzugskosten bis zu Hypothekenfinanzierung und Arztkosten.⁸³ 1937, als sich die Finanzen des Orchesters und seiner Mitglieder längst stabilisiert hatten, baten Lorenz Höber und Otto Müller das Propagandaministerium im Hinblick auf die eindeutige Natur von Landeckers Legat und dessen privater Nutzung durch die Orchestermitglieder darum, «den Hilfsfond [s] den Musikern für einen Spezialfond[s] zur Verfügung zu stellen».⁸⁴

Es war nicht das erste Mal, dass sich das Reich mit Landeckers Erbe beschäftigte. 1934 erhielt die Berliner Philharmonisches Orchester GmbH einen Erbschaftssteuerbescheid über 13'500 RM für die im Hilfsfonds angelegten Gelder.⁸⁵ Da der Eigentümer des Hilfsfonds, die GmbH, vom Reich erworben worden war, wandte Stegmann ein, das Orchester habe kein Geld, die Steuer zu bezahlen. Er erklärte: «Wir müssen diesen Betrag besonders vom Reich anfordern, um ihn in Form der Erbschaftssteuer an das Reich zurückzugeben.»⁸⁶ Stegmann befand sich in der heiklen Situation, dem Reichsfinanzministerium vorzuschlagen, sich die Summe praktisch selbst auszuzahlen. Die Lage verkomplizierte sich allerdings noch, denn eine Buchprüfung stellte 1935 fest, dass das Vermögen des Hilfsfonds «der Gesellschaft nicht zu steht».⁸⁷

Auf die Existenz von Orchestereigentum über die GmbH-Anteile hinaus aufmerksam geworden, setzte das Reichspropagandaministerium kurz darauf eine Zusatzklausel im Gesellschaftsvertrag der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH durch. Darin hiess es, das gesamte Vermögen der GmbH ausser dem Stammkapital werde «dem Deutschen Reich für Zwecke der gemeinnützigen Kunstpflege zur Verfügung gestellt. Bestimmung über die Verwendung dieses Vermögens trifft der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda im Einvernehmen mit dem Reichsminister der Finanzen.»⁸⁸ Der Brief Höbers und Müllers aus dem Jahr 1937 stellte die Ansicht infrage, dass das ge-

samte ehemalige Eigentum der GmbH nunmehr Eigentum des Reiches sei. Die Vorgänge um die Gründung der Kameradschaft hatten den zuständigen Beamten des Propagandaministeriums deutlich vor Augen geführt, welche Risiken es barg, den Orchestermitgliedern die Kontrolle über eigene Mittel zu erlauben. Die Ministerialbeamten waren wachsam. Es erfolgte keine direkte Antwort auf das Ersuchen von Höber und Müller, aber im Mai 1939 verfügte das Ministerium auf Empfehlung des Reichsrechnungshofs die Auflösung des Hilfsfonds.⁸⁹ Die Orchestermitglieder waren bestürzt. Sie reagierten jedoch nicht sofort auf diesen Beschluss, während Stegmann versuchte, mit den betroffenen Parteien zu verhandeln. 1940 erreichte er einen Kompromiss, der sicherstellte, dass das Propagandaministerium nichts von seiner Autorität einbüsste: Es wurden eine Reihe finanzieller Fragen geklärt, verschiedene materielle Probleme der Musiker angegangen und der Hilfsfonds aufgelöst, so dass sich weitere Diskussionen erübrigten.

Die Gelder des Hilfsfonds sollten demnach zur Rückzahlung einer alten Schuld an die Stadt Berlin und zur Auffüllung des Gesellschaftskapitals verwendet werden, das seit dem Kauf der Anteile 1934 unvollständig war. «Die Dresdner Staatsoper hat eine grosse Anzahl von Stradivari-Geigen in ihrem Besitz. Die Wiener Philharmoniker besitzen ein grosses Orchester-Archiv, worin Briefe, Bilder, Bücher etc. gesammelt werden, die sie irgendwie von Dirigenten, Komponisten und Solisten, die mit ihnen zusammen gearbeitet haben, erhielten.»⁹⁰ Die Musiker schlugen daher vor, mit dem restlichen Hilfsfonds eine umfangreiche Sammlung von Musikinstrumenten, ein brauchbares Archiv der Organisation und eine Sammlung von Aufnahmen anzulegen – «diese wäre künstlerisch von ausserordentlicher Bedeutung, weil dadurch Gelegenheit gegeben würde, die Leistungen des Orchesters in den einzelnen Jahren und Jahrzehnten zu vergleichen bzw. zu kontrollieren».⁹¹ Zudem wünschte man im Hinblick auf den 60. Geburtstag des Berliner

Philharmonischen Orchesters einen Auftrag an «einen namhaften Musikschriftsteller [zu vergeben], die Geschichte unseres Orchesters von Beginn des Bestehens an in leicht fasslicher Form zu schreiben, um damit der Allgemeinheit den Werdegang und die erreichte Bedeutung des Orchesters im Rahmen des deutschen Musiklebens aufzuzeigen.»⁹²

Es bestand offensichtlich für die Musiker keine Aussicht, vom Ministerium die Genehmigung zu erhalten, ihr Budget wie früher selbst zu verwalten. Doch indem die organisatorische Grundlage des Orchesters erweitert wurde, verwirklichten die Musiker ein gewisses Mass an Unabhängigkeit, das ihr Gemeinschaftsgefühl stärkte und, wie im Fall der Kameradschaft, bewies, dass auch in einer Diktatur mit dem Staat verhandelt werden konnte.

Das Gleiche galt für die Frage der Pensionen für Orchestermitglieder. Vor 1934 waren die Musiker selbständige Anteilseigner einer privaten Gesellschaft gewesen. Damit waren ihre beruflichen Pensionen auf die Mittel beschränkt, die dem Orchester zur Verfügung standen. Die Pensionskasse, die die Musiker im Ruhestand versorgen sollte, speiste sich aus Beiträgen, Schenkungen und den Einnahmen eines jährlichen Wohltätigkeitskonzerts. Pensionen wurden aus den Dividenden gezahlt, die das am Aktienmarkt investierte Kapital der Pensionskasse eintrug. Eine Zeitlang funktionierte das gut, doch mit dem Niedergang der deutschen Wirtschaft nach dem Ersten Weltkrieg fiel auch der Wert der Pensionskasse rapide. 1924 wies der Fonds nur noch einen Wert von 5'873 RM auf – viel zu wenig für den Unterhalt der zunehmenden Zahl von Pensionären.⁹³ Diese Männer und ihre Familien hatten genauso wie Zehntausende anderer arbeitsloser Musiker unter der deutschen Wirtschaftskrise in den 1920er Jahren zu leiden.

Als das Reich die Anteile der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH erwarb, blieb ungeklärt, wer für die Pensionsverpflichtungen des Orchesters aufkommen würde. «Pensionsverpflichtung ist jedoch

nicht in dem Rechnungsabschluss der Gesellschaft ausgewiesen», stellten die Prüfer 1935 fest.⁹⁴ Auch hier verfügte das Orchester über Eigentum, das nicht zur GmbH gehörte, aber in deren Besitz war und von ihr verwaltet wurde. Das Reich erwarb die GmbH mit ihrem Vermögen und ihren Verpflichtungen, konnte aber weder praktisch noch juristisch einen genossenschaftlichen Fonds führen. Die Musiker, die ihre Anteile verkauft hatten, standen nun im Öffentlichen Dienst und hatten Anspruch auf die damit verbundene Pension, sie hatten aber auch viele Jahre in einen Fonds eingezahlt, der jetzt nicht länger unter ihrer Kontrolle stand.

Es dauerte mehrere Jahre, bis eine Lösung zustande kam. Neue Mitglieder des Orchesters sollten gemäss den Vorschriften des Öffentlichen Dienstes in Zusammenarbeit mit der Reichsmusikkammer (durch die Bayerische Krankenkasse) pensioniert werden. Die 79 ehemaligen Anteilseigner der GmbH dagegen behielten gemäss Erlass des Propagandaministers ihre Rechte im Rahmen des früheren autonomen Status der Gesellschaft.⁹⁵ Das hiess, die Pensionskasse blieb als genossenschaftlicher Fonds unter Verwaltung des Orchestervorstands erhalten und wurde jährlich durch eine kleine staatliche Subvention aufgestockt. In der Praxis boten die im Zuge der allmählichen Erholung der deutschen Wirtschaft wachsenden Erträge aus den Investitionen des Orchesters den Musikern durchaus attraktive Pensionen im Bereich von 500 RM monatlich bzw. etwa 60 Prozent ihrer Durchschnittsgehälter. 1938 wurde die Verwaltung der Pensionskasse der Kameradschaft übertragen.

Landeckers grosszügige Schenkungen an die Musiker Anfang der 1930er Jahre waren keine reinen Akte des Altruismus. Das Berliner Philharmonische Orchester war nie Eigentümer seines Konzertsaals, zahlte vielmehr für die Anmietung von Landeckers Philharmonie – 1933 beispielsweise 30'000 RM.⁹⁶ Insgesamt stellte die Miete für Konzertsäle einen wichtigen Posten in den Betriebskosten des Ensembles dar.

1937 schloss das Berliner Philharmonische Orchester einen Exklusivvertrag mit der Philharmonie, der die Nutzung des Konzertsaals durch andere Symphonieorchester ausschloss.⁹⁷ Der Vertrag sah eine jährliche Miete von 67'500 RM vor. Damit war dem Orchester zwar ein dauerhaftes Domizil garantiert, doch dieser Betrag lag etwa 35 Prozent höher als die auf der Basis einzelner Aufführungen berechnete Miete.⁹⁸ Zwischen 1937 und 1940 musste das Orchester am Jahresende eine zusätzliche Summe von meist über 20'000 RM zahlen, um die Differenz auszugleichen.⁹⁹ Als der Vertrag zur Verlängerung anstand, hielt man, besonders auf Furtwänglers Drängen, das Monopol in der Philharmonie für wertvoll genug, um diese erhöhte Ausgabe zu rechtfertigen.¹⁰⁰ Solange Einnahmen und Ausgaben nicht in einem ausgeglichenen Verhältnis stehen mussten, schienen ein paar Tausend Reichsmark keine Rolle zu spielen.

Ab 1935 erschienen die Ausgaben für die Philharmonie unter dem allgemeinen Buchhaltungsposten «Konzertbetriebskosten». Ausser der Saalmiete waren darin auch Personalkosten für Saalkontrolle und Kartenverkauf sowie die Kosten für die Nutzung der verschiedenen anderen Räume in der Philharmonie enthalten. Kleine Posten wie ein weiterer Umkleideraum konnten mit zusätzlichen 4'000 RM im Jahr zu Buche schlagen – was etwa dem Jahresgehalt des Orchesterwarts entsprach.¹⁰¹ Das Jahresbudget für Konzertbetriebskosten stieg von 1935 bis 1943 um das Zehnfache.¹⁰²

Der grösste Posten unter den Ausgaben des Berliner Philharmonischen Orchesters waren die Gehälter für die Verwaltung, den Dirigenten und die Orchestermusiker plus die Honorare der Solisten. In all diesen Bereichen verlangten das Reichsfinanzministerium und der Reichsrechnungshof wiederholt Kürzungen, doch ab 1935 stiegen diese Kosten jedes Jahr.

Ein Kennzeichen des Öffentlichen Dienstes zur Zeit der NS-Herrschaft war Vereinheitlichung, doch das Berliner Philharmonische Orchester arbeitete am Rande der NS-Bürokratie. Die Musiker gehörten

dem Öffentlichen Dienst an und unterlagen einer Dienstordnung sowie einer vom Propagandaministerium genehmigten Anstellungs- und Besoldungsordnung der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH.¹⁰³ Damit verfügten die Musiker über ihre eigene, wenn auch aufgezwungene kollektive vertragliche Bindung an das Reich. Die Orchestermanager jedoch bekleideten zwar politische Posten beim Orchester, wurden aber als «Abteilungsleiter in den Ministerien» geführt.¹⁰⁴ Aus einer gewissen amtlichen Perspektive war das Berliner Philharmonische Orchester eine Abteilung des Propagandaministeriums.

Als Karl Stegmann 1934 kaufmännischer Geschäftsführer des Berliner Philharmonischen Orchesters wurde, erhielt er ein Monatsgehalt von 700 RM.¹⁰⁵ Dieses Bruttogehalt entsprach ungefähr dem Gehalt eines Konzertmeisters und lag mehr als 30 Prozent über dem eines durchschnittlichen Orchestermusikers.¹⁰⁶ Nach Ablauf seines ersten, auf ein Jahr befristeten Vertrags erhielt Stegmann ab 1. Oktober 1935 einen neuen Vertrag mit einem Monatsgehalt von 800 RM.¹⁰⁷ Das war mehr, als der Chef eines Reichspropagandaamts bezog.¹⁰⁸ Trotzdem ersuchte Stegmann das Propagandaministerium 1938, von der Vergütungsgruppe XIII (Abteilungsleiter in den Ministerien) zur Tarifordnung A für Angestellte im Öffentlichen Dienst umgestuft zu werden, um auf diesem Weg ohne viel Aufhebens zu einer beträchtlichen Gehaltserhöhung zu kommen.¹⁰⁹

Unglücklicherweise fiel sein Ersuchen um höheres Gehalt in dieselbe Zeit wie die Aberkennung seiner NSDAP-Mitgliedschaft infolge von Anschuldigungen, er habe einst einer Druidenloge angehört. Stegmann wurde zwar, wie in Kapitel 1 bereits geschildert, durch einen «Gnadenakt des Führers» rehabilitiert,¹¹⁰ doch diese Denunziation lieferte den kleinlichen Regierungsbeamten eine Begründung dafür, Stegmanns Gesuch abzulehnen: «Ich glaube nicht, dass die Stellung Stegmanns beim Philharmonischen Orchester so schwierig und verantwor-

tungsvoll ist», schrieb ein Beamter der Behörde, die Stegmann einst die gesamte Verantwortung für die Gleichschaltung des wichtigsten musikalischen Botschafters des Reiches anvertraut hatte. «Auch der jetzige Zeitpunkt, in dem gerade mit Mühe seine Parteizugehörigkeit wieder in Ordnung gebracht worden ist, erscheint mir nicht besonders geeignet.»¹¹¹

Stegmann war natürlich anderer Meinung. «Ich bemerke», schrieb er zu seiner Verteidigung, «dass meine Tätigkeit seit meiner Anstellung umfangreicher und verantwortungsvoller geworden ist. Der geldliche Umsatz, der 1934 noch rund 1 Million Mark betrug, ist in diesem Jahre auf rund 1,5 Millionen Mark gestiegen; demnach ist auch meine Verantwortung für die Einnahme und Ausgabe dieses Geldes um rund 50% gewachsen.»¹¹² Er argumentierte ebenso kleinlich wie das Ministerium, wenn er klagte, dass Lorenz Höber, der kein offizieller Repräsentant des Orchesters nach aussen sei, ein höheres Gehalt beziehe; zudem sei das Gehalt des Zweiten Geschäftsführers in den vergangenen fünf Jahren unverändert geblieben, während der Orchesterwart seitdem eine «bemerkenswerte Gehaltsvermehrung» erhalten habe.¹¹³ Die Argumente erzielten eine gewisse Wirkung. 1943 erhielt Stegmann 1'000 RM im Monat, 500 RM weniger als der Intendant von Westerman, aber immerhin hatte er wieder das Gehaltsniveau eines Konzertmeisters des Orchesters erreicht.¹¹⁴

Trotz Stegmanns Auffassung von seiner eigenen Bedeutung und Verantwortung war von Anfang an ein signifikanter Unterschied zwischen Erstem und Zweitem Geschäftsführer gemacht worden. In seinem einzigen, 1934 mit dem Orchester geschlossenen Vertrag erhielt Rudolf von Schmidtseck ein Monatsgehalt von 1'000 RM, das nach sechs Monaten auf 1'100 RM erhöht wurde.¹¹⁵ Es ist nicht bekannt, welche Bedingungen sein Nachfolger Hermann Stange aushandelte; Hans von Bendas monatliche Bezüge betragen 1938 1'100 RM einschliesslich der Zuschläge für eine Familie mit vier Kindern.¹¹⁶ Von Westerman verlangte in seinen Einstellungsverhandlungen als Erster

Geschäftsführer des Orchesters unter anderem 1'200 RM Gehalt plus 300 RM Aufwandsentschädigung monatlich. Beide Forderungen wurden ohne Vorbehalte akzeptiert. Von Westerman war der einzige Mitarbeiter der Verwaltung, der einen Vertrag direkt mit dem Orchester hatte, entsprechend tauchten seine Bezüge in Höhe von 18'000 RM im Jahr als einziges Gehalt eines Mitarbeiters der Verwaltung in den Büchern des Berliner Philharmonischen Orchesters auf.¹¹⁷

Eine Ausnahme bildete Friedrich Herzfeld, der 1940 bis 1942 für zwei Jahre in den Gehaltslisten des Orchesters erschien. Herzfeld wurde offensichtlich engagiert, um die Geschichte des Orchesters zu schreiben, wie es im Zusammenhang mit der Auflösung des Hilfsfonds diskutiert worden war. Er war ein überzeugter Nationalsozialist, seine politisch stark eingefärbte Furtwängler-Biografie aus dem Jahr 1941 hat der Dirigent nie autorisiert.¹¹⁸ Trotzdem gelang es Herzfeld, als Programm-Redakteur des Orchesters mit einem Monatsgehalt von 600 RM eingestellt zu werden.¹¹⁹ Auf Fragen der Prüfer des Reichs verriet Stegmann, dass Herzfeld «in keiner Weise voll beschäftigt» sei.¹²⁰ Diesmal waren das Reichspropagandaministerium und der Rechnungshof einer Meinung, und der angestellte Historiograph des Orchesters verlor seinen Posten im Frühjahr 1942.

Mit 12'000 bis 18'000 RM waren die Jahresgehälter des Ersten und Zweiten Geschäftsführers des Berliner Philharmonischen Orchesters im Vergleich zu den Bezügen anderer Angestellter des Ministeriums und der Musiker, die sie managten, sehr hoch. Andererseits aber verblassten sie gegenüber den Beträgen, die für Dirigenten und Gastsolisten des Orchesters bereitstanden. Abgesehen von Furtwängler zahlte das Orchester 1933/34 Dirigenten 12'200 RM für Konzerte in Berlin und weitere 22'150 RM für Tourneen. Umgerechnet auf die Anzahl der Konzerte war das nicht besonders viel. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Erstens sparte die Absage von Konzerten grosser jüdischer Dirigenten wie Bruno Walter und Otto Klemperer dem Or-

chester viel Geld. Zweitens waren die Einnahmen aus den Veranstaltungen ausserhalb der Philharmonischen Konzerte meist zu gering, um hohe Honorare für Dirigenten und Solisten zu rechtfertigen. Drittens ging es aus persönlichen und optischen Gründen einfach nicht an, dass Gastkünstler ein höheres Konzerthonorar als Furtwängler erhielten.

Bei der Neustrukturierung des Berliner Philharmonischen Orchesters unter seiner Führung hatte Furtwängler 1934 ein Honorar von 1'000 RM pro Auftritt bei bis zu maximal 22 vertraglich zugesicherten Auftritten pro Saison vorgeschlagen.¹²¹ «Ich bin bereit», erklärte er grosszügig, «die für mich als Führer des Philharmonischen Orchesters und damit des Berliner Konzertlebens erwachsenen Aufgaben organisatorischer Art ehrenamtlich zu übernehmen, bitte aber für meine künstlerischen Leistungen nach meinem Werte bezahlt zu werden.»¹²² Die finanzielle Übereinkunft wurde dann später im Jahr in Furtwänglers Vertrag festgeschrieben, der ihn zum Dirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters bestimmte.¹²³ Zudem konnte Furtwängler Reise- und Kommunikationskosten geltend machen, die im Zusammenhang mit dem Orchester anfielen.¹²⁴ 1'000 RM pro Konzert waren für das Orchester ein vergleichsweise gutes Geschäft. 1929 hatte Furtwängler 50'000 RM plus 15'000 Aufwandsentschädigung im Jahr erhalten.¹²⁵ 1932/33 bezog er ein Monatsgehalt von 2'500 RM.¹²⁶ Dabei konnte das Orchester 1934/35 bei einem von Furtwängler geleiteten Philharmonischen Konzert immerhin 10'000 RM einnehmen.¹²⁷

Nach seinem Rücktritt im Dezember 1934 wurde Furtwänglers Vertrag im gegenseitigen Einvernehmen gelöst. Als er später wieder die Philharmoniker dirigierte, galten die alten Bedingungen nicht mehr. Von 1935 bis 1938 erhielt er als Gastdirigent 2'000 RM pro Konzert.¹²⁸ 1938 bat Furtwängler in aller Form darum, sein Honorar auf 4'000 RM für jeden Auftritt über 25 Konzerte pro Saison hinaus zu verdoppeln.¹²⁹ Da es wieder einmal nicht um die eigenen Gelder ging, war

das Orchester einverstanden. Stegmann machte sich Furtwänglers Sache zu eigen und führte an:

«In der Zeit, da das Berliner Philharmonische Orchester auf sich allein angewiesen war, ist er mit seinen Honorarforderungen dem Orchester gegenüber sehr bescheiden gewesen, um diesem die Existenzmöglichkeit zu sichern. Nachdem aber nunmehr die finanzielle Grundlage unserer Gesellschaft gesichert ist, erscheint es ihm nur richtig, wenn er jetzt das Honorar fordert, das ihm als Dirigent seines Ranges zusteht.»¹³⁰

Stegmann verglich Furtwängler mit Filmstars, «die ebenfalls ausserordentlich hohe Honorare erhalten».¹³¹ Wie die Gründe auch immer lauteten, aus Sicht des Orchesters hatte man gar keine Wahl. Selbst im Ministerium stellte man fest, die Person Furtwänglers sei «auf das engste mit dem Philharmonischen Orchester verbunden. Insbesondere sind die finanziellen Einnahmen fast völlig von der Stabführung Furtwänglers abhängig.»¹³² Das stimmte natürlich nicht ganz. Furtwänglers Konzerte waren die wichtigste Einnahmequelle, was die Aufführungen betraf, doch seine grössten Einnahmen erhielt das Orchester vom Staat.

Furtwänglers jährliches Honorar nach der Erhöhung wurde zunächst auf 100'000 bis 120'000 RM geschätzt.¹³³ Tatsächlich zahlte das Orchester 1938 dem Dirigenten 171'350 RM, 1939 waren es 210'000 RM und 1940 mit 184'000 RM wieder etwas weniger.¹³⁴ 1940 legten die beunruhigten Prüfer eine Obergrenze auf dem Stand von 1939 fest.¹³⁵ Die «finanziellen Einnahmen» durch Furtwänglers Stabführung wurden fast zur Gänze von den eigenen Honorarforderungen des Dirigenten aufgezehrt. Filmstar oder nicht, man muss bedenken, dass im Jahr 1940 ein Konzertmeister des Orchesters etwa 1'000 RM im Monat erhielt und die Geschäftsführer zusammen 40'000 RM im Jahr.¹³⁶ Furtwängler dagegen verdiente bis zu 20'000 RM im Monat.¹³⁷ 1938 erreichte er sogar, dass das Berliner Philharmonische Orchester sein Honorar von 4'000 RM für ein Konzert der Wiener Philharmoniker in Berlin zahlte.¹³⁸

In gewisser Weise könnte man darin, dass Furtwängler jetzt einen Ausgleich für seine Zurückhaltung in den finanziell schwierigen Jahren des Orchesters suchte, eine Art Wiedergutmachung sehen, wie Stegmann nahelegte. Man kann Furtwänglers Forderungen aber auch so verstehen, dass er kaltblütig die Abhängigkeit des Orchesters von ihm, dessen Schwäche und Angst, ihn zu verlieren, ausnutzte. Schliesslich lässt sich das finanzielle Manöver als weitere Variante im Geflecht wechselseitiger Ausbeutung von Dirigent und Regime deuten. Das Berliner Philharmonische Orchester diente dabei als finanzielles Medium und wundervolle Belohnung in einem System von Bestechung, um es zuge-spitzt zu formulieren. Goebbels war bereit, dem grössten deutschen Di- rigenten seiner Zeit alle geforderten Gelder über das Berliner Philhar- monische Orchester zur Verfügung zu stellen, um seine Loyalität zu sichern; Furtwängler wiederum nutzte seine starke Position beim Or- chester, um in Verhandlungen seine Macht und Unabhängigkeit gegen- über dem Regime zu beweisen.

Im Laufe der Jahre stiegen aber auch die Solistenhonorare enorm an, von etwas über 20'000 RM im Jahr 1934 auf 40'000 RM 1937 und schliesslich 60'000 RM 1940.¹³⁹ Die Pianisten Walter Gieseking und Wilhelm Kempff, aber auch Geiger wie Georg Kulenkampff erhielten 1'000 RM pro Konzert, so viel wie ein Konzertmeister des Orchesters im Monat verdiente.¹⁴⁰ Ein weiterer hoch bezahlter Solist war Edwin Fischer, der bis zu 1'500 RM pro Konzert verdiente. Bemerkenswert ist, dass Furtwängler dem Pianisten 1939 eine Sonderregelung für die Aufführung seines eigenen Klavierkonzerts mit dem Berliner Philhar- monischen Orchester anbot: Das Honorar von 4'000 RM sollte auf der fünf Auftritte umfassenden Deutschlandtournee exakt geteilt werden.¹⁴¹ 1940 spielte Furtwängler bei einem vom Orchester veranstalteten So- naten-Abend zusammen mit Kulenkampff Kammermusik; beide Inter- preten erhielten je 1'400 RM, das Orchester ging leer aus.¹⁴²

Die Gehälter der Orchestermusiker betragen im Einzelnen nur ei-

nen Bruchteil der Honorare von Dirigenten und Solisten, doch für über 100 Musiker addierten sie sich zu einer stattlichen Gesamtsumme. Die Gehälter wurden monatlich neu berechnet; zu einem von den Dienstjahren abhängigen Grundgehalt addierten sich Wohnungsgeld, «Leistungszulage», Kleidergeld, Kinderzulage und Reiseaufwand.¹⁴³ 1942 reichten die Bezüge von etwa 600 RM für einen unverheirateten Musiker mit weniger als drei Jahren Erfahrung bis zu mehr als 1'000 RM für einen Konzertmeister oder ersten Cellisten. Auch Lorenz Höber erhielt ein Spitzengehalt.¹⁴⁴ Trotz frühzeitiger Versuche nationalsozialistischer Agitatoren, Vergütung und politische Orientierung aneinander zu koppeln, bestand keine Verbindung zwischen Gehalt und Parteizugehörigkeit.¹⁴⁵ Die meisten Musiker wurden nach einem Probejahr auf Lebenszeit eingestellt.¹⁴⁶ Die Gehaltsberechnung war zunächst kompliziert, denn sie stammte noch aus einer Zeit, in der die Musiker zugleich Anteilseigner waren und sich selbst entsprechend der finanziellen Möglichkeiten ihrer Gemeinschaft entlohnten. Nach der Erklärung zum Reichsorchester hatte das Reich eine neue Dienstordnung erlassen, die zwar einige Gehaltsstrukturen festlegte, aber immer noch Raum für Auseinandersetzungen und Verhandlungen liess.

Konzertmeister beispielsweise erhielten keine Standardverträge, sondern persönliche Verträge mit der GmbH. Als Hugo Kolberg 1935 zum Berliner Philharmonischen Orchester stiess, hatte man ihn mit einem Fünfjahres-Vertrag bei einem Monatsgehalt von 1'000 RM aus einer guten Stellung in Frankfurt abgeworben.¹⁴⁷ Der andere Konzertmeister des Orchesters, Siegfried Borries, verdiente damals nur 675 RM im Monat. Borries bat um eine Gehaltserhöhung auf 900 RM, erreichte aber nur 800 RM in den Verhandlungen mit Stegmann, der sowohl das Orchester als auch das Propagandaministerium vertrat.¹⁴⁸ Der zweite Solocellist, Hans Bottermund, erhielt 821, 90 RM, während der jüngere erste Solocellist, Arthur Troester, nur 800 RM bekam. Als ihm eine Professur in Hamburg angeboten wurde, nutzte Troester die Gele-

genheit, um eine Erhöhung auf 1'000 RM zu erbitten (alles jeweils Bruttobezüge).¹⁴⁹ Als Troesters Forderung akzeptiert wurde, behauptete Tibor de Machula, der andere erste Solocellist des Orchesters, ein Angebot aus den USA für 1'250 Dollar pro Monat zu haben. Auch er erhielt eine Erhöhung von 800 auf 1'000 RM. Dann kam erneut Siegfried Borries, diesmal mit der Bitte, den anderen Sektionsführern des Orchesters gleichgestellt zu werden – 1'000 RM.¹⁵⁰ Der dritte, sehr viel jüngere Konzertmeister, Erich Röhn, blieb bei 800 RM, bis Borries 1940 das Orchester verliess; danach wurde sein Gehalt auf 1'250 RM erhöht, und 1943 bot man ihm einen gestaffelten Fünfjahres-Vertrag bis 1'500 RM als Musiker, der sich «in den letzten Jahren im deutschen Musikleben zu den führenden Geigern emporgearbeitet hat».¹⁵¹ Dieser langfristige, gestaffelte Ansatz galt als «eine Massnahme, die bei der zu erwartenden starken Nachfrage nach erstklassigen Konzertmeistern nach dem Kriege für das Berliner Philharmonische Orchester kulturpolitisch ohne weiteres zu vertreten ist».¹⁵² Der Krieg endete allerdings lange bevor Röhn das Monatsgehalt von 1'500 RM erreicht hatte.

Im Zuge der allgemeinen Gleichschaltung im Bereich der öffentlichen Ausgaben und um das Feilschen und die Ermessensspielräume bei Gehaltstabellen besser kontrollieren zu können, begannen 1935 Diskussionen um eine «endgültige Ordnung der Besoldungsverhältnisse aller grossen Kulturorchester».¹⁵³ Im Frühjahr 1936 waren das Propaganda- und das Finanzministerium sich im Prinzip einig darüber, dass man Regelungen für die sehr unterschiedlichen Musikergehälter finden müsse.¹⁵⁴ Der Plan sah vor, alle staatlich unterstützten deutschen Orchester Qualitätsgruppen und entsprechenden Gehaltsstrukturen zuzuordnen. Einbezogen waren auch Konzertmeister und Solisten der Orchester. Interessanterweise war Qualität das Hauptkriterium dieser Klassifizierung. Obwohl die Nationalsozialisten ansonsten politisch-ideologische Glaubenssätze zum Mass aller Dinge erklärten, sollte für die Höhe staatlicher Unterstützung letztlich die Qualität und damit die künstlerische

sche Integrität und Vollendung ausschlaggebend sein, nicht etwa der Anteil von NSDAP-Mitgliedern oder die strategische politisch-geographische Bedeutung.

Die Nachricht von diesem Plan erreichte das Berliner Philharmonische Orchester über den Vorsitzenden des Aufsichtsrats, Walther Funk. Er versicherte der Geschäftsführung, das Orchester würde in die höchste Kategorie der neuen Tarifordnung eingeordnet werden. Wichtig war, dass das Berliner Philharmonische Orchester diese prominente Stellung mit dem Orchester der Berliner Staatsoper würde teilen müssen.¹⁵⁵ Die folgende Auseinandersetzung um die «Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester» zeigt exemplarisch, wie ein verwaltungstechnisches Problem in die politische Sphäre geraten kann, und offenbart die vom NS-System noch geforderten unvermeidlichen Konflikte zwischen bürokratischen Anweisungen, angestammten Rechten der betroffenen Institutionen, ideologischer Überzeugung und der Ausübung persönlicher Macht.

Die Mitteilung, dass das Philharmonische Orchester den höchsten Orchesterstatus mit einem anderen Ensemble würde teilen müssen, machte die Geschäftsführung des Orchesters sofort misstrauisch. Das Orchester der Staatsoper stand unter dem Schutz des Preussischen Ministerpräsidenten Hermann Göring, Hitlers Protégé und Goebbels' Erzrivale. Die beiden Antipoden fochten ihre persönliche Rivalität auf verschiedenen Schlachtfeldern aus, auch auf kulturellem Gebiet. Die neue Tarifordnung bot Göring eine Gelegenheit, sein Orchester auf die gleiche Ebene wie Goebbels' Reichsorchester zu stellen.

Stellvertretend für ihren obersten Chef und in Verteidigung der Interessen des Orchesters starteten von Benda und Stegmann eine gemeinsame Kampagne gegen den Plan. Die Gleichstellung der beiden Orchester würde, so befürchteten sie, unter politischem Aspekt den einzigartigen Elitestatus des Berliner Philharmonischen Orchesters gefährden, und die Vorstellung, dass beide Ensembles «in Zukunft in ma-

terieller Hinsicht völlig gleich stehen» sollten, ging ihrer Ansicht nach gänzlich an der Arbeitswirklichkeit der beiden Orchester vorbei.¹⁵⁶

Ihre Argumente stützten sich auf zwei Tatsachen: die Arbeitsbelastung der Musiker des Reichsorchesters und dessen besondere materielle Bedürfnisse. Von Benda und Stegmann erläuterten detailliert den strapaziösen Konzert- und Tourneepfad des Orchesters und stellten die durchschnittlich 30 monatlichen Dienste der Musiker in der Staatsoper den etwa 50 Diensten ihres eigenen Orchesters gegenüber.¹⁵⁷ Dabei führten sie nicht nur die reine Quantität an, sondern auch den ideologischen Wert: «Von allen Seiten – Kraft durch Freude, NS-Kultur-Gemeinde, kulturpolitische Konzerte [...] – wird die Arbeitskraft jedes Mitgliedes in viel stärkerem Masse beansprucht, als bei den andern Orchestern.»¹⁵⁸ Ähnlich argumentierten sie im Hinblick auf die materiellen Bedürfnisse. In Abgrenzung zum nicht sichtbaren Opernorchester stellten sie fest, dass Mitglieder des Philharmonischen Orchesters als «Repräsentanten deutschen Künstlertums» gälten und daher «bei den Konzerten und ausserhalb der Konzerte besonders gut gekleidet sein» müssten.¹⁵⁹

Von Benda und Stegmann war dabei durchaus bewusst, dass es hier nicht einfach um bürokratische oder politische, sondern um persönliche Belange ging. Sie wussten auch, dass sie objektiv in der besseren Position waren, und nachdem sie ihre Argumente vorgetragen hatten, kamen sie auf den Punkt: Da «das Philharmonische Orchester nach wie vor das führende und beste [Orchester] nicht nur Deutschlands, sondern auch Europas zu sein hat», bat die Geschäftsführung um «eine besondere einmalige Leistungs-Zulage».¹⁶⁰ Offiziell wurde die Zulage als Ausgleich für zusätzliche Furtwängler-Konzerte in Deutschland gefordert, nachdem eine geplante Frankreich-Tournee abgesagt worden war, doch die Provokation war klar und beabsichtigt: Das Berliner Philharmonische Orchester sollte aufgrund seiner Leistung von anderen Ensembles abgegrenzt werden.

Goebbels akzeptierte die Argumentation und genehmigte die Leistungszulage ohne weitere Abstimmung.¹⁶¹ Göring nahm den Fehdehandschuh auf und forderte das Preussische Finanzministerium auf, «der künstlerisch gleichwertigen Staatsoperkapelle» einen entsprechenden Bonus zu zahlen.¹⁶² Damit war Goebbels gewarnt, die Handhabung der neuen Tarifordnung nicht ausschliesslich an seinem Philharmonischen Orchester auszurichten – anderenfalls wäre er der öffentlichen Kritik wegen Voreingenommenheit und Interessenkonflikten ausgesetzt.¹⁶³ Noch im Zuge dieser Auseinandersetzung schlug der Göring-Vertraute und Intendant der Staatsoper Heinz Tietjen vor, die ganze Sache noch einmal zu überdenken. Statt der Klassifizierung der Orchesterqualität sei eine gewisse «Bewegungsfreiheit» nützlicher.¹⁶⁴

Im Oktober 1936 sicherte Goebbels seiner Mannschaft mit dem Reisekostenzuschuss einen entscheidenden Vorteil. Er stellte nachdrücklich fest, «dass die Leistungen des Berliner Philharmonischen Orchesters ohne weiteres mit denen eines reinen Opernorchesters nicht zu vergleichen seien. Der Musiker des führenden, repräsentativen Konzertorchesters des Reichs hat eine andere, die Einzelleistung in viel stärkerem Masse verkörpernde Tätigkeit auszuüben als der Angehörige eines dem Zwecke der Oper dienenden Orchesters.»¹⁶⁵

Diese finanzielle Zuwendung an das Berliner Philharmonische Orchester übertraf alles, was Görings Ministerien bieten konnten, aber sie berührte nicht das grundsätzliche Problem, die Gehaltsstruktur für staatlich unterstützte Orchester zu vereinheitlichen. Für Goebbels und das Berliner Philharmonische Orchester war eine Schlacht gewonnen, aber der Krieg ging weiter.

Für die Lösung der Grundsatzprobleme wurde ein Sondertreuhänder, Hans Hinkel, eingesetzt, der eine vernünftige Rangordnung der Orchester und Interessen aufstellen sollte.¹⁶⁶ Nach monatelanger Arbeit empfahl er die Schaffung einer «Sonderklasse», zu der das Berliner Philharmonische Orchester selbstredend gehören sollte. Die neue

Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester wurde am 15. Mai 1938 eingeführt. Sie bestand aus fünf Vergütungsklassen und einer Sonderklasse, die das Berliner Philharmonische Orchester unbestritten an die Spitze stellte.¹⁶⁷ Das Orchester der Berliner Staatsoper teilte sich die Vergütungsklasse I mit den Orchestern der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Hamburgischen Staatsoper, der Staatskapelle Dresden und dem Gewandhausorchester Leipzig. Die Grundgehälter lagen etwa zehn Prozent unter denen der Sonderklasse.¹⁶⁸ Doch während der Status des Philharmonischen Orchesters garantiert war, blieb die Frage offen, ob das Orchester der Berliner Staatsoper nicht schliesslich auch in den Rang der Sonderklasse aufgenommen werden würde.¹⁶⁹

Die Entscheidung war zunächst in rein finanzieller Hinsicht von Bedeutung. Die neue Tarifordnung schaffte den von Goebbels eingeführten Reisekostenzuschuss von 170'000 RM wieder ab. In den inzwischen vergangenen zwei Jahren hatten sich die Philharmoniker an die Zulage gewöhnt, denn sie hatte «dem gesamten Orchester ein Einkommen gesichert, wie es ein solches bisher nicht gekannt hat», und wollten nun keine Kürzung akzeptieren, auch wenn sie nach der neuen Ordnung immer noch das am besten bezahlte Orchester waren.¹⁷⁰ Sie waren unzufrieden mit den neuen Gehaltsstufen, die von 383,83 RM monatlich für Musiker mit weniger als zwei Dienstjahren bis zu 602,30 RM für Musiker mit mehr als zehn Dienstjahren reichten, und mit den neuen vereinheitlichten Reisekostenzuschüssen, die jetzt auf monatlicher Basis festgelegt wurden.¹⁷¹ Real stiegen die Gehälter der Musiker, aber abhängig von Alter und Dienstalter konnte das neue Zulagensystem zu einer leichten Minderung des Jahreseinkommens führen.

Wichtiger noch als das tatsächliche Gehaltsniveau war jedoch das optische und materielle Verhältnis zu den anderen deutschen Kulturorchestern. Stegmann stellte fest, es sei nicht so wichtig, ob das Einkommen der Berliner Philharmoniker erhöht werde oder nicht. Wichtig sei,

dass dem Orchester der materielle Vorsprung durch die Reisezulage erhalten bleibe.¹⁷²

Von Benda und Stegmann bemühten sich daher, die Reisekostenzulage oder eine andere Form der Sonderzulage zu sichern, um das Berliner Philharmonische Orchester klar von den anderen Orchestern abzugrenzen.¹⁷³ Für dieses Prinzip war die Geschäftsführung sogar zu Zugeständnissen bereit und kam «wiederholt allgemein geäusserten Wünschen des Herrn Reichsministers der Finanzen entgegen, an Personal und damit an Menschen zu sparen».¹⁷⁴ Man schlug vor, die Grösse des Orchesters auf 105 Musiker zu begrenzen, obwohl Pläne vorlagen, es auf 110 zu erhöhen.¹⁷⁵ Die Einsparungen von 30'000 RM, hiess es, würden eine teilweise Wiederherstellung der früheren Reisezulage in Form einer Aufwandsentschädigung ausgleichen.¹⁷⁶ Sie sollte in einer Zahlung von 60 RM im Monat an alle Musiker bestehen.¹⁷⁷

Durch seine Beziehungen zu den Finanzministerien des Reichs und Preussens war es Göring inzwischen gelungen, seine Staatskapelle in der Sonderklasse neben dem Philharmonischen Orchester zu positionieren: Dieses gehöre aufgrund seiner Geschichte als «das führende Konzertorchester von Weltruf» hier hinein, jenes aufgrund seiner Perspektive als «in Zukunft das führende Opernorchester».¹⁷⁸ In seiner eigenen Erklärung wiederholte Göring, «wenn das Philharmonische Orchester in Berlin eine übertarifliche Zulage erhielte», würde sein Preussisches Finanzministerium die gleiche Zulage für die Staatskapelle bereitstellen.¹⁷⁹ Als NSDAP-Gauleiter von Berlin schlug Goebbels zurück und erklärte, das Orchester des Deutschen Opernhauses, das ihm unterstellt war, habe ebenfalls Anrecht auf den Titel des führenden Opernorchesters. Wenn die Staatskapelle in die Sonderklasse komme, müsse das auch für das Orchester der Deutschen Oper gelten.

Von diesen Forderungen erfuhren natürlich auch das Propaganda- und Finanzministerium sowie das Berliner Philharmonische Orchester.

«Würden alle diese Orchester in die Sonderklasse hineingenommen werden», kommentierte ein Beamter die zunehmend lächerliche Situation, «so wäre damit der ursprüngliche Zweck der Sonderklasse illusorisch gemacht.»¹⁸⁰

Zu diesem Zeitpunkt geriet die Aufwandsentschädigung der Philharmoniker ins politische Blickfeld und steigerte die ganze Farce weiter. Während Göring darauf beharrte, die Staatskapelle in die Sonderklasse einzureihen, akzeptierte das Reichsfinanzministerium einen formal gleichen Status für beide Orchester, schlug aber vor, «dem Philharmonischen Orchester zu den normalen Bezügen der Sonderklasse eine Sonderzulage zu geben». Diese würde aus dem Fixum von 60 RM monatlich bestehen, das von Benda und Stegmann angeregt hatten, und praktisch eine Sonderklasse innerhalb der Sonderklasse schaffen – eine *Sonderklasse plus*.¹⁸¹

Trotz einiger Klagen von ehemaligen Anteilseignern an der GmbH über Widersprüche in der neuen Tarifordnung gegenüber der alten Regelung profitierten die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters insgesamt von der Tarifordnung mit ihrer *Sonderklasse plus*.¹⁸² Die Planung gefiel auch dem Reichsfinanzministerium. Zwar war eine sofortige Erhöhung aller Gehälter vorgesehen, doch der Anstieg von fünf Prozent war zu verkraften, weil die Tarifordnung langfristige Stabilität versprach.¹⁸³

Das war freilich erst der Anfang. Die Tarifordnung verwirklichte tatsächlich Tietjens Idee von «Bewegungsfreiheit», indem sie den Orchestern eine Leistungszulage zugestand. Da Flexibilität nicht gerade zu den Stärken von Bürokratien gehört, war dies ein weiteres Beispiel für die Widersprüchlichkeiten innerhalb eines Regimes, das die Kunst hoch schätzte und zugleich vom Ordnungsdenken besessen war. Die Leistungszulage war der Versuch, zwischen der erforderlichen Strenge einer vernünftigen Gehaltsskala und den nicht gelegneten qualitativen Kriterien dieser Staffelung einen Kompromiss zu finden. Die Orchester

durften selbständig eine Leistungszulage von 15 Prozent an einzelne Musiker in Anerkennung ihres Dienstes oder als Vertragsanreiz vergeben, und zwar an bis zu 40 Prozent der Musiker des jeweiligen Orchesters.¹⁸⁴ Das Berliner Philharmonische Orchester bot zwei Stufen der Leistungszulage: 75 RM im Monat für 16 Spieler der ersten Stimmen und 37,50 RM für 8 Spieler der zweiten Stimmen.¹⁸⁵

Das Schema brachte jedoch zahlreiche Probleme mit sich, was die praktische Umsetzung und die Abrechnung betraf. Sollten die vorgesehenen, je nach Vergütungskategorie gestaffelten Zulagen automatisch gezahlt werden, oder mussten jeweils Anträge auf individueller Basis gestellt werden? (Antwort: Die Zahlung erfolgte zusammen mit der staatlichen Subvention.) Musste ein Orchester seine Quote von 40 Prozent erfüllen? (Nein.) Verpflichtete die Leistungszulage zu zusätzlichen Diensten? (Vielleicht.)¹⁸⁶

Die Leistungszulage bewirkte auch ein Konkurrenzdenken unter den Orchestern. Genau das hatten Tietjen und Göring mit ihrer «Bewegungsfreiheit» im Sinn. Rivalitäten hatten immer bestanden, doch die Missgunst zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und der Staatskapelle beispielsweise hatte jetzt eine objektiv finanzielle Dimension, sowohl was den allgemeinen Rang als auch was die Vertragsbedingungen einzelner Musiker anging. Man begann, sich gegenseitig Musiker abzuwerben.

Kurz vor Genehmigung der neuen Tarifordnung machte das Staatsopernorchester dem Hornisten Martin Ziller Avancen, der 1935 zum Berliner Philharmonischen Orchester gestossen war. Mit der Zusage, auf derselben Gehaltsstufe der Sonderklasse wie bei den Philharmonikern eingruppiert zu werden, bot die Staatsoper Ziller eine pensionsfähige Position als Solohornist. «Als Gehalt sollte ihm die höchste Stufe zugebilligt werden», berichtete Stegmann, «während er bei uns die IV. Stufe im Gehalt hat.»¹⁸⁷ Trotz der Reisekostenzulage der Philharmoniker bzw. der 60 RM Aufwandsentschädigung erlaubte die Leistungszulage Tietjen, den Hornisten ungeachtet seines geringen Dienst-

alters sofort, bei weniger Diensten, in der höchsten Gehaltsstufe zu positionieren.¹⁸⁸ Natürlich liessen sich Goebbels und sein Ministerium solch unfaires, wenn auch völlig legales Verhalten nicht gefallen und vereitelten Tietjens Coup.

Kurz darauf wurden die Dinge noch komplizierter, als nach dem «Anschluss» Österreichs auch die dortigen Orchester in die Tarifordnung einzugliedern waren. Von besonderer Bedeutung war die Platzierung der Wiener Philharmoniker, doch aufgrund ihrer Tradition und aller qualitativen Kriterien kam eigentlich nur die Sonderklasse infrage. Die anderen österreichischen Orchester liessen sich problemlos in den Kategorien III bis V unterbringen,¹⁸⁹ doch die Einstufung der Wiener Philharmoniker neben das Berliner Philharmonische Orchester und die Staatskapelle Berlin in die nun nicht mehr so exklusive Sonderklasse führte zu Diskussionen. Wenn schon drei, warum nicht mehr? Die Heraushebung Berlins und Wiens spiegelte das deutsche Musikleben nicht angemessen wider, das auch in München ein bedeutendes Zentrum hatte.

Tatsächlich griff ein Jahr nach Aufnahme der Wiener Philharmoniker in die Sonderklasse Hitler selbst ins Kampfgeschehen ein, als er den Wunsch äusserte, das Orchester der Bayerischen Staatsoper möge den anderen Eliteorchestern gleichgestellt werden.¹⁹⁰ Die Aufwertung der Münchener wurde jedoch von der ernststen Warnung begleitet, dass es den Berliner Opern- und Operettenhäusern auf «Anordnung des Führers» strengstens verboten sei, Musiker «der Münchener Staatsoper nach Berlin wegzuzugangieren».¹⁹¹

Mit der Einrichtung einer Sonderklasse von vier Orchestern, von denen mindestens zwei eher aufgrund persönlicher Einflussnahme als aufgrund besonderer Verdienste bzw. eines rechtmässigen Verfahrens diesen Rang erhalten hatten, war das Experiment der angestrebten Tarifordnung zum Scheitern verurteilt. Der Sondertreuhänder Hinkel

konnte nur noch die willkürlichen Entscheidungen der mächtigsten Männer des Reiches über die oberen Stufen des Systems absegnen, während die Orchester der unteren Kategorien «aus kulturpolitischen Gründen», das heisst vor allem wegen finanzieller Zurückhaltung des Reichsfinanzministeriums, die Freiheit erhielten, sich selbst zu definieren.¹⁹² Goebbels' Deutsche Oper klopfte erneut an die Tür der Sonderklasse, mit Gedankenspielen im Gefolge: «Käme das Deutsche Opernhaus in die Sonderklasse, bestünden auch keine Bedenken, die [Berliner] Volksoper nach Klasse I zu bringen; bliebe jedoch das Deutsche Opernhaus in Klasse I, wäre auch schwerlich zu verantworten, die Volksoper ebenfalls nach Klasse I zu bringen.»¹⁹³

Es war ein entnervendes persönliches, praktisches, administratives und symbolisches Chaos, das nur eine Regierungsentscheidung ordnen konnte. Und die höchste Autorität in diesen Dingen war der dilettierende Kunstliebhaber Hitler selbst: «Nur über die Zusammensetzung der Sonderklasse soll durch den Sondertreuhänder demnächst die Entscheidung des Führers herbeigeführt werden, damit diese zu viel Unruhe führende Frage einmal endgültig geklärt wird.»¹⁹⁴

Hinkels Bitte an Hitler illustriert auf faszinierende Weise die Kompliziertheit des NS-Diskurses:

«Mein Führer!

Bei der Machtübernahme waren die Verhältnisse der Kulturorchester völlig ungeordnet und die Musiker ohne soziale Betreuung. Es war deshalb aus kulturpolitischen und sozialen Gründen notwendig, die Orchesterträger in einer grossangelegten Ordnung zu erfassen und die wirtschaftliche Grundlage der Musiker zu sichern. Deshalb wurde die Tarifordnung für die Kulturorchester geschaffen [...]

Da sind die Orchester in 5 Klassen eingeteilt worden, über denen die Sonderklasse steht. Diese war ursprünglich nur der Berliner Philharmonie [vorbehalten,] weil sie als besonders repräsentatives Orchester eine Spitzenstellung haben sollte und durch ihre Reisetätigkeit an

die Musiker besondere Anforderungen stellt. Dazu sind später die Preussische Staatskapelle, die Wiener Philharmonie und auf Ihren besondern Wunsch, mein Führer, die Bayerische Staatskapelle getreten [...] Die Sächsische Staatskapelle und das Leipziger Gewandhaus erstreben seit längerer Zeit ihre Aufnahme in die Sonderklasse und begründen das mit ihrer grossen künstlerischen Tradition und Leistung. Auch andere Orchester, die nicht heranreichen, wie Weimar und Linz, wollen in die Sonderklasse aufgenommen werden. Dieses an sich erfreuliche Streben nach oben ist ein Zeichen des überall erwachten starken Kulturwillens und wirtschaftlichen Aufwärtsentwicklung [...] Ich bitte daher um Entscheidung ob es nach diesen Gedankengängen bei der bisherigen Zusammensetzung der Sonderklasse verbleiben oder ob eine Erweiterung stattfinden soll, womit allerdings die Basis für eine Sonderklasse zu breit würde.»¹⁹⁵

Dies war der erste von mehreren nervösen Briefentwürfen, der viele Aspekte der Situation verdeutlicht. Erstens war der Anspruch des Berliner Philharmonischen Orchesters auf einen Sonderstatus unbestritten. Die Klassifizierung in eine Sonderklasse war allerdings obsolet geworden, seitdem die Politik einen administrativen und teilweise normativen Prozess zu beeinflussen begann. Die politische Einmischung war persönlich und ideologisch motiviert, ihre Kennzeichen waren Machtstreben, Gier, dilettantisches Verhalten und die weitgehende Ausschaltung des Gespürs für geordnete Abläufe.

Abgesehen vom schäbigen Stellvertreterkrieg zwischen Goebbels und Göring und von Hitlers willkürlichen Vorlieben war das Orchester in Weimar beispielsweise erst im Jahr zuvor «auf Grund einer ausdrücklichen Führerentscheidung» in Klasse I befördert worden. Das Orchester in Linz, dessen Anspruch sich einzig aus der Nähe zu Hitlers Geburtsort herleitete, war nach qualitativer Bewertung in Klasse IV eingestuft worden.¹⁹⁶ Der Anspruch dieser Orchester, gewisse Vor-

rechte zu haben, war in der gleichen Weise politisch wie die Ansicht des Berliner Philharmonischen Orchesters, sein Symbolwert rechtfertige ein völlig unrealistisches Geschäftsmodell. Solange das Regime Wohltaten austeilte, gab es immer Parteien, in diesem Falle Orchester, die ihren Vorteil daraus zogen. Weimar und Linz äusserten tatsächlich die Absicht, «sich die besten Orchestermitglieder aus der Dresdener Staatsoper, des Leipziger Gewandhausorchesters, der Hamburger Staatsoper [...] weg zu engagieren».¹⁹⁷ Dresden und Leipzig hatten grosse Orchester, die aber im Hinblick auf den besonderen Nutzen für das Reich keine Konkurrenz für das Berliner Philharmonische Orchester darstellten. Weimar und Linz über ihnen einzustufen, hätte für die sächsischen Orchester fast den sicheren Ruin bedeutet, denn die Konkurrenz lauerte schon auf ihre Chance, deren beste Spieler wegzulocken.

Eine Entscheidung in dieser Angelegenheit war eine Sache der Präferenzen – an Fairness war ohnehin nicht zu denken. Hitler wurde der Fall in äusserst vorsichtigen Worten hinsichtlich des allgemeinen Zustands der Musikkultur im Reich vorgetragen, wobei kindische Tricks als Ausdruck gesunden Ehrgeizes erschienen. Das Problem hatte inzwischen längst die Sphäre des Finanzmanagements verlassen. Es ging jetzt um den Konflikt zwischen Funktionalität und Ideologie – die Frage war, ob Hitler selbst wenigstens den Anschein eines wirkungsvollen Managements der Belohnung persönlicher Überzeugungen vorziehen würde.

Er tat es nicht. Am 1. Juni 1943 begrüsst die Sonderklasse der deutschen Kulturorchester fünf neue Mitglieder: das Gewandhausorchester Leipzig, das Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin, das Orchester der Hamburgischen Staatsoper, die Staatskapelle Dresden und das 1942 gegründete Reichs-Bruckner-Orchester in Linz.¹⁹⁸ Die Thüringische Staatskapelle Weimar fand den Weg in die immer voller werdende Klasse 1.¹⁹⁹ Was als Prozess der Etablierung klaren, verant-

wortlichen finanziellen Handelns begonnen hatte, endete in einem deprimierenden, sinnentleerten, heillosen Durcheinander.

Als die Auseinandersetzungen um die Tarifordnung in völlig chaotische Bahnen gerieten, zog sich das Berliner Philharmonische Orchester aus dem Projekt zurück. Goebbels versicherte den Musikern und der Geschäftsführung bei einem Gespräch im kleinen Kreis, «dass neben dem neuen Tarif auch der Reisekostenzuschuss der materialen Sicherung des Orchesters dienen solle».²⁰⁰ Das Orchester bewahrte seinen «materiellen Vorsprung» durch die Aufwandsentschädigung, während sich die Kräfte, die die Rangordnung der Orchester steuerten, seiner Kontrolle entzogen.

Doch es gab weiterhin Scharmützel. Stegmann und spätere Intendanten des Berliner Philharmonischen Orchesters benutzten die Staatsoper als Druckmittel, um dem Propagandaministerium mehr Geld abzurufen. Göring erzielte für seine Staatskapelle ein paar Treffer in unregulierten Bereichen wie Tournee-Tagesgelder; dabei sicherte er seinem Orchester oft unvernünftig hohe Spesen, sehr zum Unwillen der Philharmoniker.²⁰¹

Doch das Berliner Philharmonische Orchester hatte noch einmal Grund zu Schadenfreude, als die Staatsoper im September 1944 aufgelöst wurde und deren Angestellte und das Ensemble noch Dienst für den schon fast verlorenen Krieg leisten mussten. Als das Philharmonische Orchester im Januar 1944 seine Spielstätte verlor, war sich der Intendant der Staatsoper Heinz Tietjen nicht zu schade, die Situation politisch zu nutzen und dem Konkurrenz-Orchester eine überhöhte Miete für seinen Saal abzuverlangen. So gab es denn auch wenig Bedauern vonseiten der Philharmoniker angesichts des Untergangs von Tietjens Ensemble:

«Nachdem die Staatsoper mit ihrem Opernbetrieb stillgelegt ist, sind Verhandlungen von uns eingeleitet worden, unsere sämtlichen grossen Konzerte in diesem Winter in der Staatsoper durchzuführen.

Der frühere Mietsanspruch der Staatsoper betrug RM 12'000 für einen Tag, weil seitens der Generalintendanz der Staatsoper ein Einnahmeausfall für ihre Operaufführungen einkalkuliert wurde. Nach Schließung des Opernbetriebes könnte u. E. ein derartig hoher Mietsbetrag nicht mehr in Frage kommen. Wir haben deshalb an die General-Intendanz einen Antrag auf Ermässigung dieser unwahrscheinlich hohen Miete gestellt.»²⁰²

Zur Zeit der NS-Herrschaft gerieten die Finanzen in einen Strudel aus Gier, Eigennutz, Intrigen und Ansprüchen. Die Nationalsozialisten waren mit einer Vielzahl von Versprechen an die Macht gekommen. Der Wirtschaftsaufschwung der 1930er Jahre ermöglichte die Verteilung erheblicher finanzieller Mittel, besonders in ideologisch wichtigen Bereichen: Militär, Sport, Kultur. Das Berliner Philharmonische Orchester profitierte ungeheuer von den neuen finanzpolitischen Prioritäten des Regimes, aber der Wettbewerb war scharf, selbst unter den Nationalsozialisten. Das System war eine merkwürdig pervertierte Form von Kumpel-Kapitalismus, in dem Orchester und Künstler die Budgets durch alle möglichen Forderungen aufblähen konnten, seien sie persönlicher, politischer, qualitativer, ideologischer, geografischer oder symbolischer Natur. Für all diese Elemente war das Regime unter bestimmten Umständen bereit zu zahlen. Im Berliner Philharmonischen Orchester kamen diese und noch weitere Aspekte zum Tragen, und deshalb erhielt es weitreichende finanzielle Privilegien bei begrenzter Verantwortlichkeit.

Letztlich war die Situation des Berliner Philharmonischen Orchesters durch stets gefährdete Privilegien geprägt. Seine Mitglieder waren nicht die bestbezahlten Musiker Deutschlands, seine Verwalter waren nicht so gut gestellt wie die Künstler, die sie engagierten. Doch die grossen Budgets des Orchesters erlaubten ausreichend Flexibilität, um die Musiker durch Vertragsbedingungen und Zulagen bei Laune zu halten, sie reichten für Furtwänglers exorbitante Honorare und sicher-

ten so die Mitarbeit des Dirigenten. Schliesslich sicherten sie langfristig auch die finanzielle Lage des Orchesters – der Staat zahlte die Zechen. Zugleich verteidigte das Berliner Philharmonische Orchester hartnäckig seinen exklusiven Status auf einem höchst politisierten Musikmarkt.

KAPITEL 4

Philharmoniker im Dienst

DIE UMWANDLUNG einer bürgerlichen musikalischen Institution in eine staatliche Gesellschaft brachte auch einen Wandel in Umfang und Art der Aufführungen des Berliner Philharmonischen Orchesters mit sich. Obwohl unzählige musikalische Organisationen der NSDAP verbunden waren und viele deutsche Orchester auf kommunaler Ebene den Anliegen der NS-Oberen sicher näherstanden, sah das Regime im Berliner Philharmonischen Orchester aufgrund dessen unvergleichlicher Qualität seinen musikalischen Botschafter. Indem das Regime das Ensemble finanziell absicherte, stellte es sicher, dass das Spitzenorchester seine Bedürfnisse erfüllte. Diese Ziele bewegten sich auf einem schmalen Grat zwischen Bildung und Propaganda – bei seinen Abonnementskonzerten, Rundfunksendungen, Volkskonzerten, Aufnahmen und Auftritten bei offiziellen Anlässen liess sich das Berliner Philharmonische Orchester als ein Kleinod der künstlerischen Leistungen Deutschlands feiern.

Das NS-Regime, das sich das Kulturleben unterwarf, schrieb der Musik einen grundlegenden sozialen Wert zu. Das war sowohl auf persönliche als auch auf ideologische Überzeugung zurückzuführen. Das Berliner Philharmonische Orchester profitierte von beiden Aspekten, wenn es sich der Wertschätzung der Parteiführer erfreute und durch die Publicity, die ihm durch die Infrastruktur des Regimes erwuchs, eine Blütezeit erlebte. In Verbindung mit der sich bessernden wirtschaftlichen Situation Deutschlands erlaubten diese Bedingungen dem Orchester einen erstaunlichen Balanceakt: Während der NS-Herrschaft und

unter deren Schirm gelang es dem Berliner Philharmonischen Orchester, sein Elite-Image in politischer, programmatischer und professioneller Hinsicht auszubauen und gleichzeitig grössere und verschiedenartigere Zuhörergruppen zu gewinnen als je zuvor.

1934/35 spielte das Berliner Philharmonische Orchester in über 178 Konzerten für 151'702 Menschen.¹ Im August 1936 trat das Orchester erstmals beim Reichsparteitag in Nürnberg auf und hatte an einem einzigen Tag mehr als die Hälfte der Zuhörer seiner gesamten vorangegangenen Saison. In der Saison 1940/41, auf dem Höhepunkt seiner Konzerttätigkeit während der NS-Zeit (abgesehen von Massenveranstaltungen wie den Reichsparteitagen oder den Olympischen Spielen), hörten insgesamt 222'866 Männer, Frauen und Kinder (einschliesslich 38'000 Soldaten) das Orchester live; und durch die regelmässigen Rundfunkübertragungen der Philharmonischen Konzerte kamen noch Millionen Hörer dazu.²

Obwohl die kontrollierte Presse diesen Aspekt übermässig betonte, war der Gedanke, breiteren Schichten Zugang zu grosser Kunst zu ermöglichen, grundsätzlich nicht schlecht. Andererseits erhielt das Orchester jedoch mitunter die Anweisung, bei besonderen Anlässen zu spielen, für die sich – wie wir sehen werden – keine uneigennütigen Motive finden lassen.

Traditionell organisierte das Berliner Philharmonische Orchester seine Konzerte nicht selbst. Es hatte sich zwar als eine musikalische Gemeinschaft, die sich selbst verwaltete, konstituiert, verfügte aber weder über eine professionelle Verwaltung noch über eine eigene Spielstätte. Stattdessen arbeitete das Orchester mit einer Reihe von Partnern für die Erstellung von Konzertprogrammen, den Verkauf von Eintrittskarten und die Werbung. Das erlaubte ihm Flexibilität bei der Programmgestaltung und Autonomie in der Führung, begrenzte aber seine Fähigkeit, ohne die Hilfe von Impresarios, Agenten und anderen spezialisierten Produzenten auszukommen. Die Stadt Berlin subventionierte volkstümliche Konzerte zu niedrigen Eintrittspreisen in verschie-

denen Stadtteilen. Die Konzertdirektion Backhaus koordinierte die ermässigten Sonntags- und Dienstags-Konzerte. Darüber hinaus konnte das Orchester grundsätzlich von Organisationen oder auch Privatpersonen engagiert werden.³

Am wichtigsten für die Organisation war die Zusammenarbeit mit der Konzertagentur Wolff & Sachs. Hermann Wolff hatte das Berliner Philharmonische Orchester schon in seinen Anfängen 1882 unterstützt, und er hatte in den frühen Jahren entscheidenden Anteil an der Verpflichtung berühmter Musiker wie Hans von Bülow, Joseph Joachim und Richard Strauss.

Die Philharmonischen Konzerte, die bedeutendste Reihe von Abonnementskonzerten des Orchesters, wurde von Wolff & Sachs organisiert. Diese zehn Konzerte standen für das Orchester musikalisch und finanziell im Zentrum jeder Saison. Die Agentur engagierte nacheinander Hans von Bülow, Arthur Nikisch und Wilhelm Furtwängler als Chefdirigenten der Reihe. Diese Persönlichkeiten standen nicht beim Berliner Philharmonischen Orchester, sondern bei der Konzertagentur Wolff & Sachs unter Vertrag. Nur der dominierenden Rolle der Philharmonischen Konzerte in der Orchestersaison war es zuzuschreiben, dass von Bülow, Nikisch und ab 1922 Furtwängler de facto als Musikdirektoren des «ersten Konzertinstituts Deutschlands» galten.⁴

Die visionären Fähigkeiten Hermann Wolffs und nach dessen Tod seiner Witwe Louise, das Berliner Philharmonische Orchester durch die Zusammenarbeit mit den grössten Dirigenten und Solisten der Zeit zu fordern, wurden als entscheidend für die künstlerische Entwicklung des Ensembles erkannt. Finanziell wurde das Orchester durch diese Geschäftsverbindung jedoch eingeengt.⁵ Die Agentur Wolff & Sachs kassierte 20 Prozent der Einnahmen für die Philharmonischen Konzerte und so genannte «Vermittlerrabatte» für die Organisation von Konzerten und die Verpflichtung von Künstlern.⁶ Die Firma Bote & Bock, die vom Orchester und Wolff & Sachs für den Vertrieb der Eintrittskarten

eingesetzt wurde, verlangte zudem fünf bis sechs Prozent Provision für ihre Arbeit.⁷

Finanziell ungünstige Beziehungen dieser Art liessen sich in Zeiten wirtschaftlicher Blüte verkraften, aber um 1930 war das System unhaltbar. Im April 1930 versuchte das Orchester erstmals, ein Philharmonisches Konzert in Eigenregie zu organisieren, «so dass sämtliche Ausgabenposten (Dirigent, Solisten, Saalmieten, Reklame, Vorverkaufsgebühren usw.) von der Geschäftsführung verbucht werden mussten».⁸ Das Ergebnis war ein deutlich höherer Gewinn.⁹ Nach dieser Erfahrung handelte das Orchester ein neues Arrangement mit Wolff & Sachs aus. Danach wurden die Konditionen für das Orchester verbessert, doch die Philharmonischen Konzerte blieben unter der Aufsicht der Konzertagentur. Diese Vereinbarung wurde von der neuen Geschäftsführung nach 1933 als höchst «ungünstig» kritisiert.¹⁰

Mit dem zunehmenden Einfluss des NS-Regimes auf die Angelegenheiten des Berliner Philharmonischen Orchesters wurde auch die Frage der Beziehungen des Orchesters zu externen Organisatoren auf vielen Ebenen geprüft. Man kam zu der Ansicht, dass das verschlungene Gewebe vertraglicher und persönlicher Bindungen im organisatorischen Bereich das Orchester behinderte und finanziell schädigte. Zudem war die Praxis, das Orchester zu «vermieten», für ein Reichsorchester undenkbar.¹¹ Damit das Orchester zumindest an der «Heimatfront» seinen vorgesehenen propagandistischen Auftrag erfüllen konnte, musste die Präsentation seiner Aktivitäten klarer und in neue Zusammenhänge gestellt werden. Insbesondere wurde empfohlen, dass das Orchester eine eigene Infrastruktur für die Produktion aufbauen solle, einschliesslich der künstlerischen Leitung, die dem Propagandaministerium gegenüber verantwortlich sein würde. Der Reichssparkommissar, der den Bedarf des Orchesters im Zusammenhang mit der Gleichschaltung zu bewerten hatte, schlug sogar vor, alle Verbindungen hinsichtlich Koproduktionen und/oder externen Produzenten «gänzlich auszuschalten».¹² Das Propagandaministerium wäre damit

alleiniger Sponsor, das Philharmonische Orchester alleiniger Produzent geworden.

Als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und selbsternannter Führer des Berliner Philharmonischen Orchesters war Furtwängler die Schlüsselfigur bei jeder Reform der Programmstruktur. Im Grundsatz unterstützte er die Ansicht, «dass alle vom Orchester zu leistenden Konzerte in Zukunft von der Geschäftsführung aus selbständig arrangiert werden sollten». ¹³ Diese Struktur würde sein Vorrecht stärken, die Programmpolitik des Orchesters im Wesentlichen nach seinem Geschmack zu gestalten, während die finanzielle Unterstützung durch das Regime und die Lösung aus der Abhängigkeit von kommerziellen Organisationsvielleicht grössere Flexibilität hinsichtlich des künstlerischen Spektrums erlauben würde.

Furtwängler war allerdings besorgt, ob die Infrastruktur des Orchesters den organisatorischen Anforderungen einer Reihe wie den Philharmonischen Konzerten gewachsen sein würde. «Ich persönlich bin nicht unbedingt für die Ausschaltung jeglicher privater Initiative, wie sie in Form von Angeboten von Konzertdirektionen an das Orchester von Fall zu Fall herangetragen wird», antwortete er dem Reichsparkommissar. ¹⁴ Er empfahl, ergänzend zu den wachsenden organisatorischen Möglichkeiten des Orchesters die Beziehung zu Wolff & Sachs aufrechtzuerhalten. Dafür sprachen für Furtwängler mindestens zwei weitere, nicht genannte Gründe: erstens Loyalität gegenüber der Familie Wolff, die ihn als Nachfolger Nikischs 1922 Richard Strauss vorgezogen hatte und zweitens Sorge um die Zukunft der Wolffs, denn sie waren jüdischer Abstammung. ¹⁵ Die Vereinbarung zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und der Agentur Wolff & Sachs war ohnehin grundsätzlich unvereinbar mit den Plänen des Regimes für das Orchester, doch die Tatsache, dass die wichtigste Impresaria des Orchesters, Louise Wolff, von Seiten ihres Vaters Halbjüdin war, ¹⁶ machte die Lösung aus dieser Abhängigkeit noch dringlicher.

Mit Beginn der Saison 1934/35 wurden Wolff & Sachs ebenso wie alle anderen Berliner Konzertveranstalter von der Programmplanung des Orchesters ausgeschlossen. Im April 1935 hatte die Reichsmusikkammer Wolff & Sachs die Lizenz entzogen, die Firma wurde aufgelöst. Als er davon hörte, schrieb der berühmte Geiger und Pädagoge Carl Flesch aus seinem Londoner Exil an Louise Wolff:

«Sehr verehrte Freundin, die gleichzeitige Nachricht von der Vollendung Ihres 80. Lebensjahres und von der Liquidation der Konzertdirektion hat uns teilweise erfreut, teilweise erschüttert [...] Auf jeden Fall können Sie Ihre Unternehmung in dem befriedigenden Bewusstsein auflösen, für das Deutsche Musikleben unendlich viel getan zu haben. Die Firma Herrmann Wolff war keine gewöhnliche Konzertdirektion, sie hat das Deutsche Musikleben gefordert und befruchtet und hat deshalb nicht bloss in ihrer Branche, sondern auch in der Musikgeschichte der letzten 40 Jahre einen ehrenvollen Platz eingenommen.»¹⁷

Völlig gebrochen angesichts des Verlusts der Firma, die ihr Mann aufgebaut und in die sie selbst so viel Energie gesteckt hatte, starb Louise Wolff wenige Monate später.

Bis 1934 war das Berliner Philharmonische Orchester im Wesentlichen eine bürgerliche Institution gewesen. So hatte es zahlreiche «volkstümliche» Programme aufgeführt, Konzerte für Studenten gegeben und sich sogar von direkten adligen Auftraggebern getrennt, doch es blieb stets abhängig von Unterstützung, etwa von Impresarios wie den Wolffs oder von reichen Gönnern wie Peter S. Landecker, dem Eigentümer der Philharmonie. Durch die Hilfe solcher Mäzene konnte das Orchester seine stolze institutionelle Unabhängigkeit bewahren. Dennoch war es darauf angewiesen, dass eine bestimmte Klasse von Konzertbesuchern, die Qualität suchte und bereit war, sich dies etwas kosten zu lassen, in die Konzerte strömte.

Die Philharmonischen Konzerte waren das künstlerische Markenzeichen des Orchesters. Sie waren teure, renommierte Veranstaltungen.

gen. Ihr Publikum gehörte überwiegend dem Bildungsbürgertum an. Die Eintrittspreise lagen im Durchschnitt doppelt so hoch wie bei anderen Orchesterkonzerten, der Ertrag aus den 20 Abenden im Jahr überstieg die Gesamtsumme der Einnahmen aus allen anderen Auftritten des Orchesters in Berlin.¹⁸

Der Erfolg des Orchesters beim Berliner und europäischen Bildungsbürgertum war auch der NS-Führung wichtig. Das Ziel der Umwandlung des Berliner Philharmonischen Orchesters in ein Reichsorchester bestand nicht darin, die Musiziertradition zu verändern oder zu bestimmen, was es wann für wen spielte. Vielmehr wollten die NS-Oberen die Qualitäten, die dem Orchester in der Vergangenheit Ruhm und Beifall eingetragen hatten, ausbauen und dem Orchester zugleich neue Zuhörerschichten erschliessen. Das Regime brauchte die Legitimation durch das Bürgertum, dem die meisten NS-Führer selbst angehörten, nicht nur im allgemein politischen Sinn, sondern auch um das Image und das Selbstbewusstsein des Berliner Philharmonischen Orchesters zu erhalten. Nur wenn die Musikkultur des Orchesters im Hinblick auf Leistung und Erscheinungsbild intakt war, konnte es für Propagandazwecke nützlich sein. Deshalb war es wichtig, auch ohne Lenkung durch Wolff & Sachs die musikalische Tradition des Orchesters im Hinblick auf Programmgestaltung und Organisation weiter zu pflegen.

Trotz der tiefgreifenden Veränderungen, die das Orchester in den Spielzeiten 1932/33 und 1933/34 durchmachte, blieben die Philharmonischen Konzerte das Zentrum seiner musikalischen Aktivitäten. Finanziell unterstützt vom Propagandaministerium, gelang es dem Orchester, diese von Furtwängler geleiteten Montags-Konzerte erfolgreich zu organisieren. Furtwängler, seinerzeit mit Abstand die grösste Attraktion der klassischen Musikszene in Deutschland, wurde zunächst für alle zehn Programme engagiert.¹⁹ Nach seinem Rücktritt und der Versöhnung 1934/35 leitete er weiterhin die meisten dieser berühmten

Konzerte, doch als Maestro, der kein offizielles Amt mehr beim Orchester innehatte, dirigierte er nicht mehr die ganze Reihe. Sein Name blieb jedoch mit den Philharmonischen Konzerten verbunden, was dem Orchester über 1'000 Abonnenten für die Hauptveranstaltungen und mehrere Hundert für die öffentlichen Vor-Konzerte sicherte.²⁰

Die Philharmonischen Konzerte fanden in der Regel von Oktober bis März an jedem zweiten Montagabend um 19. 30 Uhr statt.²¹ Die Vor-Konzerte waren öffentliche Generalproben je nach Terminplanung entweder sonntagmorgens um 11.30 Uhr oder am Morgen des Konzerts selbst. Veranstaltungsort war immer die Philharmonie. Die Eintrittspreise für diese Konzerte waren relativ hoch, doch dafür waren Dirigenten, Solisten und das Repertoire immer erstklassig. Mit dieser Tradition erhielt sich das Orchester seine Identität als Spitzenensemble, sein bürgerliches Publikum und das Markenzeichen musikalischer Integrität.

Die Philharmoniker hatten während der NS-Herrschaft ein beträchtliches Arbeitspensum zu bewältigen. Das Orchester war schon stark ausgelastet mit Proben, Konzerten und Tourneen, doch in den Jahren nach 1933 vervielfachten sich seine Aktivitäten. Neben die traditionellen Konzertreihen in Berlin und ganz Deutschland traten vermehrt Tourneen und Honorarkonzerte sowie von der Regierung angeordnete Aufführungen. Bei über 100 Musikern ermöglichte eine gewisse Rotation der Besetzung den Spielern in manchen Wochen etwas Ruhe, aber abgesehen von den Konzertmeistern, die Zeit für Auftritte ausserhalb des Orchesters erhielten, stand der in den ArbeitsVerträgen vorgesehene freie Tag pro Woche oft nur auf dem Papier.²²

Die Saison des Berliner Philharmonischen Orchesters dauerte in der Regel von der dritten Augustwoche bis zur ersten Juliwoche. Während der Saison wurde im Durchschnitt alle zwei Tage ein neues Programm geprobt und aufgeführt. 1934/35 probten die Musiker 331 mal

und gaben 178 Konzerte, das sind insgesamt 509 Dienste für die Spielzeit.²³ 1936/37 trat das Orchester 205mal in Deutschland auf, hinzu kamen 365 Proben und internationale Auftritte, das ergibt zusammen 570 Dienste.²⁴ 1938/39 waren es 191 Auftritte und 257 Proben, insgesamt also 448 Dienste.²⁵ Die Verringerung der Probenzahl zwischen 1937 und 1938 war teilweise auf vermehrte Tournee-Aufführungen zurückzuführen, bei denen zuvor geprobte Programme gespielt wurden.²⁶ Abzüglich der sechswöchigen Sommerferien hatte das Orchester ab 1934/35 statistisch 1,5 Dienste pro Tag zu absolvieren.

Im Zusammenhang mit dem Antrag auf einen Sonderstatus unter der neuen Tarifordnung der deutschen Kulturorchester lieferte die Geschäftsführung des Berliner Philharmonischen Orchesters folgendes Bild vom hektischen Leben des Ensembles:

«Am 8. Mai spielt das Orchester abends in München, nachdem es am selben Tag [...] von Zürich nach München fahren musste. Im Anschluss an das Konzert ist die Rückreise nach Berlin. Am 9. Mai, am Tage der Ankunft in Berlin, ist Probe in der Philharmonie, abends grosses Beethoven-Konzert unter Leitung von Dr. Furtwängler. Bereits am Sonntag, dem 10. Mai, beginnen die Proben für die Missa solennis. Während dieser Proben und der Aufführung der Missa solennis finden etwa 7-8 Proben unter Prof. Abendroth als Vorbereitung für die Balkan-Reise statt. Nach nur 2 Tagen Pause beginnt die Balkan-Reise, die bis zum 30. Mai morgens geht, mit Eisenbahn-Fahrten von oft 15-24 Stunden Dauer.»²⁷

Trotz der zunehmenden Aufführungsverpflichtungen durfte das musikalische Niveau des Orchesters auf keinen Fall sinken. Das war nicht nur eine Frage künstlerischer Integrität, sondern auch eine politische Notwendigkeit. Um seine volle Wirkung als Propagandainstrument entfalten zu können, musste das Berliner Philharmonische Orchester auch als musikalisches Instrument seine volle Wirkung entfalten. Daher verbot es sich, die Zahl der Proben einzuschränken. Der musikalische Geist des Orchesters durfte nicht unterminiert werden, jeder

Musiker musste sich verpflichtet fühlen, «seine ganze Kraft in den Dienst des Orchesters zu stellen».²⁸ Gute Gehälter, Anerkennung und die Bereitstellung von Instrumenten durch das Propagandaministerium konnten zur persönlichen Zufriedenheit der Musiker beitragen, sie konnten aber keine künstlerischen Höchstleistungen des Ensembles garantieren. Das Orchester musste seinen eigenen Anspruch auf Qualität bewahren, und dazu musste jeder Musiker bereit sein, an seine physischen und psychischen Grenzen zu gehen. Es war eine komplizierte, schwierige Aufgabe, die Strapazen konzentrierter Orchesterarbeit, die Erwartungen innerhalb der Orchestergemeinschaft, die Forderungen der Regierung und die Interessen der unterschiedlichen Zuhörer des Orchesters miteinander in Einklang zu bringen.

Furtwängler stellte fest, dass der Musiker «nur eine gewisse Anzahl von Diensten leisten kann, ohne in seiner Gesundheit und künstlerischen Leistungsfähigkeit beeinträchtigt zu werden».²⁹ Tatsächlich forderten, wie berichtet wird, der enge Terminplan und die hohen Anforderungen des Orchesters ihren Tribut. Die Musikkultur des Berliner Philharmonischen Orchesters, die noch ein Erbe aus den Gründungstagen als selbstverwaltete Organisation war, lebte von einem Geist stolzer «Mitarbeit» und ebenso stolzer Disziplin. So hiess es beispielsweise, dass die «Nervenbeanspruchung und die geistige Konzentration» des Orchesters «ganz aussergewöhnlich sind».³⁰ Die unvergleichliche Qualität des Orchesters verdankte sich nicht nur der Musikalität und Begabung der Orchestermitglieder, sondern beruhte auch auf einem bestimmten Ethos. Das Ergebnis war herrliche Musik, aber auch eine gewisse Anspannung: «Mit dieser Mitarbeit ist auch eine scharfe Selbstkritik des Orchesters an sich selbst verbunden. Kameradschaftlich hilft einer dem andern und wenn es notwendig ist, kann diese Kritik auch zu ernstlichen Verwarnungen führen.»³¹

Trotz des grossen Ansehens Furtwänglers, der gegenseitigen Vertrautheit und grosser Arbeitsbelastung probte das Orchester vor dessen

Philharmonischen Konzerten immer noch drei- bis fünfmal; die Proben dauerten jeweils vier Stunden, an Aufführungstagen von 10 bis 13 Uhr.³² Sie verliefen ernst und intensiv. Mitunter nahm der Stress fast überhand: «Der Dienst in unserem Orchester», schrieb Karl Stegmann an das Propagandaministerium, «fordert ungeheure Nervenbeanspruchung!»³³ Stegmann nannte als Beispiele einen namentlich nicht genannten Hornisten, der aufgrund von Stress einen Schlaganfall erlitten habe, einen Flötisten, der verzweifelt die ungewöhnlichsten Therapien für seine überbeanspruchten Nerven ausprobieren, und einen Geiger, der aufgrund krankhafter Schlaflosigkeit frühzeitig pensioniert werden müsse.³⁴ Die Musiker, so Stegmann weiter, seien durch die Verpflichtungen beim Philharmonischen Orchester so eingespannt, dass zwischen Aufführungen, Proben und Tourneen kaum Zeit bleibe für «Nebentätigkeiten durch Gastspiele und Unterrichtsstunden», wie sie bei anderen Orchestern üblich seien.³⁵

Je nach Dirigent, Aufführungsort und Konzertreihe probte das Orchester ein- bis sechsmal zur Vorbereitung auf ein Konzert.³⁶ Zu den Dirigenten, die häufiger kamen, entwickelte das Orchester enge Beziehungen, das Repertoire wurde oft über mehrere Spielzeiten wiederholt. Das war etwa der Fall bei Furtwängler. Er blieb die dominierende musikalische Persönlichkeit für das Orchester, behielt grossen Einfluss auf die Programmgestaltung und erhielt von allen Dirigenten des Orchesters stets die meiste Probenzeit. Über die regulären Proben hinaus genoss Furtwängler auch den Luxus, das Orchester zum Durchspielen seiner eigenen Kompositionen zur Verfügung zu haben. Wenn er eigene Werke mit den Philharmonikern aufführte, setzte Furtwängler, wie im Frühjahr 1942, etliche Gesamt- und Sektionsproben an.³⁷

Zusätzlich zu den üblichen Belastungen durch Proben, Reisen und Aufführungen sowie den eigenen hohen Ansprüchen artete vor allem die Arbeit mit Furtwängler, bei dem sich Perfektionismus und unbere-

chenbares Temperament paarten, in besonderen Stress bei den Musikern aus. «Nicht der bequemste Dirigent ist für das Orchester der beste», stellte Lorenz Höber fest. «Beweis: Furtwängler, der mehr wie irgendein anderer Dirigent grosse Anforderungen an die Leistungsfähigkeit jedes Einzelnen stellt.»³⁸ Da Furtwängler das Orchester am häufigsten dirigierte, ergaben sich für die Musiker kaum Verschnaufpausen. Die Belastung schien den Musikern mitunter kaum erträglich, trug aber wesentlich zur musikalischen Leistungssteigerung bei.

Hitler bekundete im Kriegsjahr 1943 sein Interesse, Furtwängler im Deutschen Museum in München Bruckner dirigieren zu hören – eine nachdrücklich vorgebrachte, wenn auch launenhafte Bitte.³⁹ In einem Brief an den Münchner Gauleiter Paul Giesler hiess es: «Es wäre selbstverständlich am günstigsten, wenn die Berliner Philharmoniker jeweils mit Furtwängler nach München kommen könnten, [denn es] ist für Furtwängler ungünstig, die Münchener Philharmoniker zu dirigieren, da er vor jedem grösseren Konzert eine Reihe von Proben durchführen müsste, [um] die notwendige innere Verbindung mit den Spielern herzustellen.»⁴⁰ Das war sehr aufschlussreich. Erstens zeigte sich darin die Gewissheit, dass Furtwängler auf Proben zur Vorbereitung eines Konzerts bestehen würde, selbst für eine willkürlich angeordnete Aufführung. Zweitens wird hier die Prämisse einer «inneren Verbindung» und einer spürbaren Achtung vor grosser Musik und grossen Musikern deutlich. Hitler gefiel sich nicht nur in dem Grössenwahn, ein Orchester auf seinen Befehl spielen zu lassen, sondern respektierte bis zu einem gewissen Grad die Kunst selbst. Drittens reichte die enge Beziehung Furtwänglers zum Berliner Philharmonischen Orchester seinerzeit schon mehr als 20 Jahre zurück; die Stellungnahme besagt zwar nicht, dass für eine Aufführung der Berliner gar keine Probe nötig wäre, sie lässt aber erkennen, dass die Aufführung angesichts der langjährigen Vertrautheit zwischen Dirigent und Orchester auf einem sehr viel höheren Niveau stattfinden könnte.

Hitlers Münchner Wunsch von 1943 war auch typisch für den Tenor der Beziehung zwischen dem Berliner Philharmonischen Orchester und dem Staat, dessen Eigentum es war. Während der NS-Herrschaft verwandelte sich die Philharmonie auch zum Spielfeld symbolischer politischer Gesten und das Berliner Philharmonische Orchester zur wichtigsten Spielfigur darin. Als Furtwängler nach seiner Auseinandersetzung mit dem NS-Regime 1935 zum Orchester zurückkehrte, wurde das Konzert am 25. April zu einem überwältigenden Erfolg bei Publikum und Kritik. Noch bedeutsamer war, dass fast die gesamte NS-Elite einschliesslich Hitler, Goebbels und Göring sowie «eine Reihe von Botschaftern und Gesandten der ausländischen Staaten» anwesend war.⁴¹ Als er bei Walther Funk, Staatssekretär im Propagandaministerium, angefragt hatte, ob Hitler dem kulturellen sowie kulturpolitischen Ereignis von Rang beiwohnen werde, hatte Karl Stegmann hinzugefügt: «Wir brauchen wohl nicht zu betonen, dass selbstverständlich das Orchester die hohe Ehre des Besuches des Führers zu würdigen wüsste, da er ja leider in diesem Winter noch nicht die Zeit gefunden hatte, eines unserer Konzerte zu besuchen.»⁴²

Diese Art höflicher Vertraulichkeit zwischen Vertretern des Regimes und dem Orchester war charakteristisch. Das Orchester genoss die Aufmerksamkeit der Oberen, und die Oberen verfügten gern über eine hervorragende «Jukebox». Das bedeutet nicht, dass die NS-Führer keine Achtung vor grosser Musik gehabt hätten. Im Gegenteil, gerade der Rang des Orchesters ermöglichte es ihm, dass es über das rein musikalische Interesse hinaus eine symbolische Rolle einnehmen konnte. Hitler besuchte die Philharmonischen Konzerte mit einer gewissen Regelmässigkeit.⁴³ Goebbels genoss das Spielchen, andere Orchester mit *seinen* Philharmonikern zu vergleichen.⁴⁴ Entscheidend war die Qualität des Orchesters. Beim Reichsparteitag der NSDAP 1933 in Nürnberg sorgte das Nationalsozialistische Reichssinfonieorchester unter dem treuen Nationalsozialisten Franz Adam für musikalische Unterhaltung.



Hitler bei einem Furtwängler-Konzert, 10.2.1937

Goebbels zufolge war die Darbietung grauenvoll.⁴⁵ «Hier muss [...] erste Klasse hin», notierte er niedergeschlagen.⁴⁶

Nach der armseligen künstlerischen Leistung des Vogahrs gab es keinen Zweifel, wer beim Nürnberger Reichsparteitag 1934 aufzutreten hatte: das Berliner Philharmonische Orchester. Es taten sich jedoch Probleme auf. Erstens gehörten noch die jüdischen Musiker Nicolai Graudan und Gilbert Back zum Orchester. Die beiden stellten die NS-Führung, ganz zu schweigen von den Musikern selbst, vor tiefgreifende Probleme. Einerseits erlaubte der Pragmatiker Goebbels dem Orchester als Zugeständnis an Furtwängler, unter allen Umständen trotz «nicht-arischer» Mitglieder als «eine Einheit» aufzutreten.⁴⁷ NS-Ideologen wie Alfred Rosenberg andererseits beharrten darauf, «dass die beiden noch vorhandenen Juden in Nürnberg auf keinen Fall spielen könnten».⁴⁸

Das zweite Problem war künstlerischer Natur. Hitler wünschte ausdrücklich, dass Furtwängler bei den Festlichkeiten in Nürnberg diri-

giere. Durch Rudolf von Schmidtseck liess der Dirigent mitteilen, dass er möglicherweise dazu bereit sei. Er weigerte sich aber kategorisch, Programmvorschläge der Partei zu akzeptieren.⁴⁹ Zu dieser Zeit spitzte sich auch die Krise um Furtwänglers Hindemith-Dirigat an der Staatsoper zu, und der Dirigent reagierte äusserst empfindlich auf politische Einflussnahme. Wieder mussten die NS-Spitzen Prioritäten setzen: War ihnen wichtiger zu hören, *was* sie wünschten oder *wen* sie wünschten? Schliesslich spielte auf dem Parteitag – trotz Goebbels' Vorbehalte – doch noch einmal Franz Adams NS-Reichssinfonieorchester.⁵⁰

1935 vermochten die Parteioberen Furtwängler dazu zu überreden, Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* sozusagen am Originalschauplatz aufzuführen – am Vorabend der offiziellen Eröffnung jenes Parteitags, der die berüchtigten Rassengesetze verabschieden sollte.⁵¹ Der Dirigent trat tatsächlich auf, aber nicht am Pult «seines» Berliner Philharmonischen Orchesters. Offizielles Elite-Orchester des Parteitags war in diesem Jahr das Gewandhausorchester Leipzig.⁵² 1936 schliesslich traten die Berliner erstmals in Nürnberg auf, zweifellos zu Goebbels' grosser Erleichterung, bezeichnenderweise aber ohne Furtwängler. Die Bedeutung dieses Ereignisses war den Musikern durchaus bewusst. Ein ungenannt bleibendes Orchestermittglied, vermutlich der Bratschist Werner Buchholz, erinnerte sich:

«Der Zug konnte nur für Nürnberg bestimmt sein: SS- und SA-Männer waren die meisten Fahrgäste; den übrigen Reisenden war unschwer anzumerken, dass auch ihr Ziel – Nürnberg war [...] Für die Philharmoniker gibt es auf Reisen zwar viel Erleben, aber mindestens so viel Arbeit. Gern hätten wir einen Bummel durch die herrlich bewegte und geschmückte Stadt gemacht, doch heisst bei uns aller Anfang: Probe! Schon um 4 Uhr sassen wir zu einer solchen an den Pulten. Sie dauerte bis 6.30 Uhr. So blieb uns bis zur Kulturtagung eine knappe Erholungsstunde [...] Um 7.45, nunmehr umgezogen in Frack und Bin-

de, war das Orchester an seinem Platz. Auch der Zuschauerraum war bereits voll besetzt; über ihm die Spannung, die grosse Ereignisse ankündigt. In der ersten Reihe die Reichsregierung. Plötzlich löst sich diese Spannung, das Publikum erhebt sich – der Führer hat den Raum betreten – die Kulturtagung beginnt. Was sich nun abspielt, hat die Welt durch Funk und Presse erfahren. Nach dem Verklingen des Prometheus von Hugo Wolf, gesungen von Bockelmann, hält Rosenberg die einleitende Rede. Beethovens ‚Pastorale‘ unter Peter Raabe folgt. Der Führer betritt das Podium. Mit der faszinierenden Herzlichkeit, die seine Persönlichkeit ausstrahlt, grüsst er uns, die wir uns erhoben haben. Wir empfinden die Grösse des Augenblicks, den wir erleben und in dem wir mitwirken durften.»⁵³

1937 lud die Regimespitze das Orchester mit Furtwängler erneut nach Nürnberg ein, um «die Umrahmung der Kulturrede des Führers und der [Kulturtagungs-]Feier zu übernehmen». Nachdrücklich empfohlen wurde ein Beethoven-Programm.⁵⁴ Zum Glück für Furtwängler und die Philharmoniker hatten sie keine Zeit. Der Reichsparteitag fiel mit einem anderen von der Regierung angeordneten Engagement zusammen – einem Auftritt bei der Weltausstellung in Paris. Der Auftrag an das Berliner Philharmonische Orchester, NS-Deutschland im Ausland zu repräsentieren, war wichtiger als die musikalische Ausschmückung eines alljährlich stattfindenden Parteitags. In Paris gab das Orchester vier Konzerte, in denen es Deutschland mit einem Programm repräsentierte, das vom berühmten «Horst-Wessel-Lied» unter der Leitung Hans von Bendas bis zu einer krönenden Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie mit dem Bruno-Kittel-Chor unter der Leitung Furtwänglers reichte.

Im folgenden Jahr war dafür gesorgt worden, dass es keine Terminkollisionen gab. Das Berliner Philharmonische Orchester spielte auf der Kulturtagung des Reichsparteitags und sorgte für die musikalische Umrahmung der Reden Hitlers und Goebbels'. Hans Weisbach, der Chefdirigent des Leipziger Sinfonie-Orchesters und häufiger Gast-

dirigent des NS-Reichssinfonieorchesters, leitete eine Aufführung von Bruckners Siebter Symphonie mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Furtwängler trat mit den Wiener Philharmonikern auf.

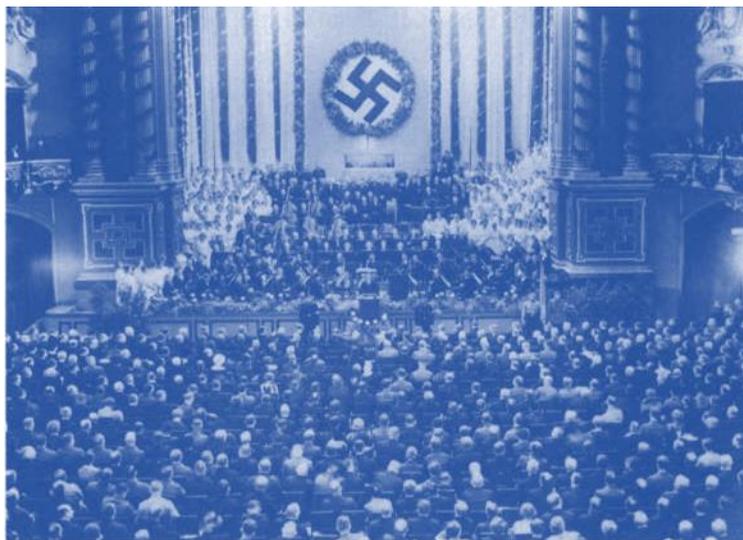
«Wir geben Ihnen hiermit bekannt», hiess es im letzten Rundschreiben des Berliner Philharmonischen Orchesters vor der Sommerpause 1939, «dass Herr Dr. Furtwängler auf der Kulturtagung des diesjährigen Reichsparteitages in Nürnberg unser Orchester dirigieren wird. Wir geben Ihnen dies mit grösster Freude bekannt und werden Ihnen über die notwendigen Proben noch genauen Bescheid zugehen lassen, sobald diese festgelegt sind.»⁵⁵ Selbst für einen so eminent politischen Auftritt sollte also gewissenhaft geprobt werden. Diese Dienstauffassung geht auch aus einem Brief Hans von Bendas an das Propagandaministerium hervor, indem es hiess, dass «das Reichsorchester bei allen offiziellen Gelegenheiten Deutschlands zur Verfügung stehen müsse, was auch der brennende Wunsch des Orchesters selbst ist».⁵⁶ Für solche Auftritte erhielten weder das Orchester noch die einzelnen Mitglieder ein besonderes Honorar; der Reisekomfort war bescheiden, die Unterbringung spartanisch.⁵⁷ Trotz solcher Nachteile nahmen die Musiker ihre Auftritte in Nürnberg oder bei anderen politischen Anlässen stets sehr ernst. Einzelne Mitglieder des Orchesters mögen die politischen Überzeugungen nicht geteilt haben, die in den Nürnberger Parteitagsreden zum Ausdruck kamen. Um die Eliteposition des Orchesters nicht zu gefährden, ertrugen die Musiker dennoch nicht nur solche Zumutungen und unterdrückten sogar persönlichen Widerwillen gegen die NS-Politik, sondern bewiesen selbst bei erzwungenen Auftritten eine äusserst professionelle Haltung.

1936 beispielsweise war das Berliner Philharmonische Orchester an prominenter Stelle bei den Olympischen Spielen vertreten. Bei der Eröffnungsfeier übernahm es die Uraufführung von Richard Strauss' *Olympischer Hymne*, eines der reizlosesten Werke des Komponisten.

Die Musiker hatten das Stück gründlich unter Strauss' eigener Leitung geprobt – schon im Juni, also volle zwei Monate vor der Eröffnung der Spiele, hatte der Komponist mit dem Orchester an dem Stück gearbeitet.⁵⁸

Weiterhin stand das Berliner Philharmonische Orchester im Mittelpunkt der Festlichkeit im Rahmen des vom Reich unterstützten Internationalen Olympiawettbewerbs für Komponisten. Als Orchester des Wettbewerbs spielten sie die Uraufführung von Werken von Lino Livabella («Der Sieger»), Kurt Thomas («Olympische Kantate»), Paul Höffer («Olympischer Schwur»), Renzo Massarani (Italien), Kosaku Yamada und Ito-Novol (Japan); Hans Luckasch, Norbert Sprongl und Karl Pilss (Österreich); Robert L. Sanders, Roy Harris und Quincy Porter (USA); A. A. Langeweg und Marius Monnikendam (Holland); Marc-César Scotto (Monaco) und anderen. Zum Sieger kürte die «internationale», aus acht Deutschen und zwei Ausländern bestehende Jury unter anderem den Komponisten Werner Egk mit seiner gigantischen *Olympischen Festmusik* für Symphonieorchester, dreifachen Chor, Frauen- und Kinderchor sowie Bläserensemble.⁵⁹

Auch bei anderen festlichen Anlässen zeigte das Berliner Philharmonische Orchester Präsenz. Es spielte ab 1937 alljährlich zu Hitlers Geburtstag, entweder in Gegenwart des «Führers» oder im Rundfunk;⁶⁰ als Dirigenten traten bei diesen Anlässen unter anderem Helmuth Thierfelder, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm und, berüchtigterweise, 1942 Furtwängler selbst auf. Nicht jedes dieser Konzerte erschien im Terminplan der Philharmoniker als «offizieller» Geburtstagsgruss, von der Presse wurden sie aber ausnahmslos so dargestellt. Bestätigt wird der Charakter dieser Geburtstagsgrüsse auch durch ein Schreiben, das das Propagandaministerium drei Tage bevor Furtwängler bei einer besonderen Feierstunde der NSDAP zu Hitlers Geburtstag 1942 Bach und Beethoven mit dem Berliner Philharmonischen Orchester aufführte, verbreitete. Darin hiess es: «Bei zukünftigen Planungen von Auslandsreisen der Berliner Philharmoniker ist dafür Sorge zu tra-



*Eröffnung der Reichskulturkammer in der Alten Philharmonie, 15.11.1933;
am Rednerpult Propagandaminister Joseph Goebbels*

gen, dass das Orchester grundsätzlich am Geburtstag des Führers (18.-21. April) in Berlin für eventuelle Feierlichkeiten zur Verfügung steht.»⁶¹ 1943 und 1944 fiel es Knappertsbusch zu, die für den «Führer» bestimmten Geburtstagsgrüsse des Reichsorchesters zu dirigieren.

Das Orchester trat auch jeden November bei den Feierlichkeiten anlässlich des Gründungsjubiläums der Reichsmusikkammer auf und umrahmte Reden von Goebbels, Hinkel und anderen mit Werken wie Wagners *Meistersinger*-Vorspiel. Ebenso war das Reichsorchester bei den Tagen der Deutschen Kunst in München zu hören, einer alljährlichen Veranstaltung, bei der Hitler selbst Reden über den ewigen Kampf zwischen «deutscher» und «entarteter» Kunst hielt. Auch hier schlugen die Kosten für das Orchester und seine einzelnen Mitglieder empfindlich zu Buche: «Das Hotel ist von jedem Herrn selbst zu zahlen [...] Der Anforderung auf Einzelzimmer konnte in keiner Weise ent-

sprochen werden. Eine Reklamation bei uns ist zwecklos.»⁶² Einzelne Musiker beschwerten sich,⁶³ doch das Orchester als Ganzes probte angemessen und absolvierte gehorsam seine Aufführung. Identifikation mit dem Besten der deutschen Kultur und die ihm durch die Spitzen der deutschen Gesellschaft zuteil werdende Anerkennung nährten das Selbstwertgefühl des Orchesters und motivierten es noch einmal zusätzlich.

In jeder Saison gab das Berliner Philharmonische Orchester eine Reihe zusätzlich befohlener Konzerte «im Auftrage des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda», sei es auf Geheiß der Regierung oder im Dienst der Partei, so 1938/39 bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf und «auf Veranlassung der Reichsjugendführung» ein Sonderkonzert für die Hitleijugend mit Furtwängler, 1939/40 wiederum bei den Reichsmusiktagen neben einem weiteren Auftritt für die Hitlerjugend, diesmal unter Abendroth.⁶⁴ Mit Beginn des Krieges gab das Regime viele Massenveranstaltungen wie die Kundgebungen in Nürnberg und die Kultur- und Musiktage notwendigerweise auf. Doch 1940/41 spielte das Berliner Philharmonische Orchester bei einer Feierstunde der Höheren Fliegertechnischen Schule Berlin-Adlerhorst im Rahmen einer Wehrmachtsbetreuung und gab ein Konzert unter Furtwängler «zur Eröffnung des Deutschen Theaters in Prag».⁶⁵ Im darauffolgenden Jahr erfreute eine Sonder-Chorveranstaltung mit Pfitzners nationalistischer Kantate *Von deutscher Seele* die Partei-Elite in Berlin und ein Konzert unter Abendroth die Reichspropagandaleitung der NSDAP.⁶⁶ Diese Veranstaltung wurde 1942/43 wiederholt, hinzu kamen Sonderkonzerte für die Hitleijugend und die SS.⁶⁷ 1943/44 spielte das Orchester ein Beethoven-Programm im Mosaiksaal der Reichskanzlei und gab ein Privatkonzert unter dem Dirigat Eugen Jochums für das Reichspropagandaamt.⁶⁸ Später im Jahr 1944 trat das Orchester erneut für die Hitleijugend auf und bot ein «Sonderkonzert für geladene Gäste des Ministeriums» im Berliner Dom.⁶⁹

Bedeutsamer als die Bereitschaft des Orchesters, bei solchen Veranstaltungen mitzuwirken, war indes der Wunsch der NS-Elite, das Ensemble einzusetzen. Bei den Nürnberger Parteitagungen spielten andere Orchester, bei den Olympischen Spielen gab es zahlreiche Veranstaltungen ohne die Philharmoniker, Geburtstagsgrüsse an Hitler kamen von nah und fern, trotzdem begehrten die NS-Führer vor allem das Berliner Philharmonische Orchester zu hören und nicht irgendeine musikalische Parteiorganisation oder ein Ensemble, das Hitler ideologisch näherstand.⁷⁰ Indem sie es ins Ausland schickten, dem Parteinachwuchs präsentierten und für ihre privaten Zwecke nutzten, machten die NS-Oberen das Berliner Philharmonische Orchester gewissermassen zum «kulturellen Genussartikel» und sonnten sich im Glanz dieses nationalen Kleinods. Umgekehrt kompromittierte sich das Orchester restlos durch seine Mitwirkung bei eindeutig propagandistischen Veranstaltungen und stellte aufgrund seines künstlerischen Rangs eine Art Qualitätssiegel für die Legitimität des Regimes dar.

Die bereits erwähnte Bruckner-Aufführung in München 1943 kann als weiteres Beispiel für den fast privaten Gebrauch des Berliner Philharmonischen Orchesters durch Hitler, Goebbels, Göring und andere gelten. Die NS-Oberen waren wirkliche Verehrer des Orchesters, scheuten sich aber nicht, es als Werkzeug in politischen, geschäftlichen und öffentlichen Veranstaltungen zu gebrauchen. Das Berliner Philharmonische Orchester genoss den hohen Status als Reichsorchester – nicht unbedingt auf der individuellen Ebene der einzelnen Mitglieder, aber in seiner Gesamtheit – und mithin als gefeiertes Symbol höchsten Standards in der deutschen Musik.

Verschiedentlich wurde das Orchester auch als Labor für obskure musikalische Versuche «im Auftrag des Reichsministeriums» genutzt. So hiess es beispielsweise in einem Rundschreiben im Mai 1939: «Auf Wunsch des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels findet am Mittwoch,

den 7. Juni um 17. 00 Uhr in der Philharmonie das Vorspielen eines Chorwerkes unter Mitwirkung des Bruno Kittelschen Chores im Beisein des Ministers statt.»⁷¹ Bei dem ungenannt bleibenden Stück handelte es sich höchstwahrscheinlich um eine neue Komposition von Arno Rentsch mit dem Titel *Der ewige Ruf*, die das Orchester bei einer Feierstunde der Reichsmusikkammer im Theater des Volkes (ehemals Theater am Schiffbauerdamm) im November 1939 aufführte. Dieses Werk von zweifelhaftem musikalischem Wert erklang zwischen Reden von Goebbels und Robert Ley, dem Führer der Deutschen Arbeitsfront.⁷² Die Orchestermitglieder wurden ermahnt: «Es ist Pflicht aller Solisten an dieser Feierlichkeit teilzunehmen.»⁷³ Es gab noch mehr solcher aus der Reihe fallender Pflichten des Orchesters (es war eine Auszeichnung für den ehrgeizigen Komponisten und wohl auch für dessen Gönner, ein im Entstehen begriffenes Werk mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zu proben), so wurde es beispielsweise zu einer Sonderprobe am Tag vor Silvester 1941 bestellt. Durchgespielt wurde «die Japanische Festmusik von Strauss; Dauer er. eine Stunde».⁷⁴

Strauss' *Japanische Festmusik* gehört sicher zu den weniger bedeutenden Werken des Komponisten japanische Musik und Dirigenten spielten allerdings eine wichtige Rolle für das Berliner Philharmonische Orchester im Zuge des sogenannten «Kulturaustausches». Zu propagandistischen Zwecken, aber auch aus ideologischen Gründen, die durchaus Beziehungen zu zeitgenössischen Vorstellungen von der Universalität der Musik und dem Wert kulturellen Austauschs hatten, wirkte das Orchester bei einer Reihe von Konzerten im Geist der «Freundschaft zwischen Nationen» mit, und zwar nicht nur mit Partnern der Achsenmächte. 1934 gab das Orchester deutsch-schwedische und deutsch-dänische Konzerte, bei denen jeweils Gegenwartsmusik aus beiden Ländern zu hören war. Im Olympia-Jahr 1936 leitete Hide-maro Konoye aus Japan erstmals das Orchester in einem Programm «von solcher Geschlossenheit, dass man an seiner Aufstellung durch

einen japanischen Musiker nicht ohne Verwunderung vorübergehen kann». ⁷⁵ Später in der Saison stellte Franciso Mignone Musik südamerikanischer Komponisten vor, und der japanische Komponist und Dirigent Kazuo Yamada dirigierte ein Rundfunkprogramm mit Höhepunkten japanischer Gegenwartsmusik. 1937 leitete Leo Borchard eine Reihe von Sonderkonzerten «mit Werken von Ausländern»: einen englischen Abend, einen französischen Abend und einen italienisch-ungarischen Abend. Diese Veranstaltungen liefen parallel zu drei Sonderkonzerten mit ausländischen Dirigenten und deutschen Solisten. ⁷⁶

Über die Befriedigung von Spezialinteressen hinaus vermittelten diese Programme auch eine rassistische Botschaft. Statt den Dialog zwischen den Kulturen anzuregen, verfolgten sie das Ziel, die bestehende Doktrin einer pseudowissenschaftlichen Rassenlehre zu zementieren, die Grundlage der NS-Ideologie war. «Es gehört zu den oberflächlichsten Phrasen», schrieb die Pressestelle des Orchesters in der Einführung zum Programm des internationalen Musikaustauschs, «dass Kunst ‚international‘ sei. Gewiss: Wort und Begriff‘ mögen es sein wie so viele abstrakte Bezeichnungen. Vielleicht denken die Kündler dieser Weisheit nur ans Notenmaterial, das international zugänglich ist. Das Kunstwerk jedoch, seine Darstellung und Ausführung wurzeln tiefst im Eigenartig-Nationalen. Man braucht nur an Meister und Werke der an der Musik-Entwicklung am stärksten beteiligten Völker: Deutsche – Italiener – Franzosen – zu denken, um es sofort zu erkennen. Doch davon soll hier nicht die Rede sein. So einfach und klar diese Erkenntnis ist, so lassen sich Bände damit füllen; was denn auch bereits geschehen ist. Es ist unser berechtigter, auch unbestrittener Stolz, dass wir Deutsche hier so viel Grosses und Gewaltiges in die Waagschale zu werfen haben, dass Gegengewichte ziemlich steil emporschnellen.» ⁷⁷

Wie zum Beweis beauftragte das Propagandaministerium das Berliner Philharmonische Orchester ausdrücklich damit, Werke ausländi-

scher Komponisten unter der Leitung ausländischer Dirigenten aufs Programm zu setzen; dahinter stand die Absicht, die Überlegenheit der deutschen Musikkultur zu demonstrieren. Die ausländischen Programme sollten auch verdeutlichen, dass zwischen der Musikkultur Europas und der anderer Weltregionen tiefe Gräben bestanden.

1938 gab das Orchester ein deutsch-griechisches Austauschkonzert unter Philioktetes Economidis und Petro Petridis Evangelatos mit Musik von Riadis, Kalomiris, Petridis, Skalkottas; ausserdem das «Zweite Internationale Austauschkonzert Italien-Deutschland» mit Werken von Calabrinini, Parodi, Cherubini, Porrini, Pizzetti und Lualdi (*Africa, Rhapsodie coloniale*). Drei Wochen nach Beginn des Krieges gab das Orchester im Herbst 1939 ein Konzert des Ibero-Amerikanischen Instituts und der Deutsch-Spanischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Kurzwellensender. Das Orchester spielte Werke von Albéniz, Gomes, Caturla, Fabini, Buchardo, Klatovsky und Soro und krönte den Abend mit Wagners *Meistersinger*-Vorspiel. Konoye dirigierte das Orchester erneut 1940/41 im Rahmen einer von der Regierung befohlenen Konzertreihe mit ausländischen Gastdirigenten aus den Achsenländern Spanien, Italien, Japan und Kroatien.⁷⁸ In der darauffolgenden Saison leitete der japanische Dirigent und Komponist Otaka das Orchester in einem Programm zeitgenössischer Musik aus Japan (darunter ein Stück von Konoye), das eine Bach-Suite umrahmte.⁷⁹

Vom Reichsparteitag zu Konzerten für die Hitleugend und Aufführungen von Otakas *Ashiya Otome* für grosses Orchester und Schlagzeug – der propagandistische Zweck der Auftritte des Berliner Philharmonischen Orchesters lag auf der Hand. Dabei gab kein anderes Orchester solche Konzerte oder wurde in vergleichbarer Weise gefordert. Seine befohlenen Aufführungen und Pflichtdienste für das Reich waren im Grunde eine Form der Anerkennung. Jenseits seiner eindeutig politischen Funktion genoss das Orchester Achtung als etwas Beson-

deres und Einzigartiges. Umgekehrt ausgedrückt, war es die musikalische Überlegenheit des Berliner Philharmonischen Orchesters, die seinen Aufführungen ihren propagandistischen Wert verlieh. Der Druck und die Erregung, die diese herausgehobene Stellung bewirkte, motivierten das Orchester, während Partei und Regierung ihren Vorteil fanden und ein Loblied auf die Qualität des Orchesters singen konnten.

Die Sonderproben und angeordneten Aufführungen erscheinen zwar besonders interessant, aber sie bildeten nur einen kleinen Teil der Aktivitäten des Berliner Philharmonischen Orchesters. Die meisten Aufführungen fanden im Rahmen der üblichen Konzerte für das Berliner Publikum statt. Diese Konzerte galten nicht nur der reinen Unterhaltung im Vergleich mit den politischen Pflichtveranstaltungen, sie waren auch entscheidend für das musikalische, finanzielle und organisatorische Wohl des Orchesters. Darüber hinaus war es für das Regime wichtig, dass das Orchester seine Sonderstellung durch musikalische Erfolge stets neu rechtfertigte.

Bewusst und mit Nachdruck wurde diese Tradition aufrechterhalten, aber die NS-Ära brachte auch einige Veränderungen mit sich. Der im Nationalsozialismus zur Staatsdoktrin erhobene Antisemitismus betraf nicht nur das Orchester, seine Musiker, seine Programmgestaltung und seine Geschäftspartner, sondern änderte auch die Zusammensetzung seiner Zuhörerschaft. Es ist nicht genau festzustellen, zu wie viel Prozent die Zuhörer bzw. Abonnenten des Berliner Philharmonischen Orchesters vor 1933 jüdisch im Sinne des Regimes waren, doch die vielen assimilierten Juden der Stadt stellten das Kernpublikum des Orchesters dar. Ab 1935 hing an den Eingängen der Philharmonie die Warnung: «Nichtariern ist der Zutritt nicht gestattet»,⁸⁰ doch, wie Berta Geissmar schon im April 1933 beobachtete, veränderten die Nationalsozialisten die Zusammensetzung des Konzertpublikums auch ohne direkte gesetzliche Massnahmen: «Die Juden blieben den Konzerten fern,

sie waren eingeschüchtert, und ihr Stolz verbot ihnen, was das Gesetz ihnen damals noch offen liess. Die Nazis gingen grösstenteils nicht hinein, weil das Orchester nicht ‚gleichgeschaltet‘ war.»⁸¹ Der Kampf der jüdischen Ehefrauen von Orchestermitgliedern um die Genehmigung, Konzerte ihrer Ehemänner besuchen zu dürfen – ein auf den Konzertsaal übertragenes Ergebnis der Diskriminierung der Juden in der deutschen Gesellschaft –, verdeutlichte, wie streng und wirkungsvoll die NS-Ideologie sich auf das tägliche Leben auswirken konnte.⁸²

Irgendwann zwischen 1933 und 1935, zu einem heute nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt, kündigte die Orchesterleitung jüdischen Musikfreunden ihr Abonnement. Dennoch stieg die Nachfrage nach Karten während der 1930er Jahre stetig an. Dafür kommt eine Reihe von Gründen in Betracht: Deutschlands verbesserte wirtschaftliche Lage, die nach der Kündigung der Abonnements jüdischer Konzertbesucher erneute Verfügbarkeit von Karten, die Auswirkung staatlicher Werbung für das Orchester, der Erfolg kultureller Erziehung bzw. Propaganda oder sogar der geistige Trost, den die Musik in zunehmend unruhigen Zeiten bieten kann. Welche Gründe auch immer ausschlaggebend waren, ebenso wie Nachfrage und Zuhörerzahlen stiegen auch die Eintrittspreise, und zwar selbst während des Krieges.⁸³

Ab 1938/39 wurden die Philharmonischen Konzerte live im Rundfunk übertragen, so dass «die berühmten Philharmonischen Konzerte nunmehr der ganzen Welt zugänglich gemacht wurden».⁸⁴ Der Kriegsausbruch hatte zwar negative Auswirkungen auf mehrere andere Konzertreihen, verringerte jedoch nicht die Begeisterung für die Philharmonischen Konzerte. 1939/40 wurde sogar beschlossen, die Konzerte dienstagsabends zu wiederholen, «da für die Konzerte unter Dr. Furtwänglers Leitung eine ausserordentlich starke Nachfrage herrschte und die Konzerte einschliesslich der Voraufführungen schon vor Beginn der Spielzeit restlos ausverkauft waren».⁸⁵ 1942/43 wurden Furtwänglers Konzerte bis zu viermal gegeben, denn «die Nachfrage auch nach

diesen weiteren zusätzlichen Wiederholungskonzerten war genau die gleiche stürmische wie bisher».⁸⁶

Der Andrang zu Furtwänglers Konzerten war so gross, dass das Orchester keine weiteren Abonnements mehr annehmen konnte und entschied, das Recht auf automatische Erneuerung der Abonnements von Saison zu Saison abzuschaffen. Diese überraschende Massnahme rechtfertigte das Orchester im ideologischen Geist der Zeit:

«Man wollte damit allen Musikfreunden einmal die Möglichkeit bieten, ein Abonnement zu erwerben, zumal der langjährige Besitz eines solchen von Vielen, die nicht das Glück hatten, Inhaber eines Abonnements zu sein, nicht als besonderes Verdienst, sondern eher als ein dem Geist unserer Zeit nicht mehr entsprechendes soziales Vorrecht betrachtet wurde.»⁸⁷

Trotz der Lobeshymnen, die er für seine Dirigate erhielt, und seiner hohen Gagen war Furtwängler selbst nicht zufrieden mit seinem Wirken bei den Philharmonikern. Hans von Benda berichtete, der Dirigent habe des Öfteren den Wunsch geäussert, die Anzahl seiner Auftritte mit dem Orchester zu verringern.⁸⁸ 1936 wandte sich Furtwängler an Hitler persönlich mit der Bitte, ihn für das kommende Jahr von den meisten seiner Dirigiervpflichtungen zu beurlauben, da er den Wunsch habe, sich um «ungelegte Eier» zu kümmern.⁸⁹ Die Folge war, dass 1936/37 die Philharmonischen Konzerte erstmals seit 50 Jahren keinen Dirigenten besonders herausstellen konnten.⁹⁰

1939/40 äusserte Furtwängler erneut, «dass er vielleicht überhaupt nicht oder nur in ganz beschränktem Umfange dirigieren werde».⁹¹ Vielleicht war es politisches Unbehagen, anhaltendes Interesse am Komponieren oder auch nur ein typischer Ausbruch seines unberechenbaren Temperaments, auf jeden Fall wünschte Furtwängler immer wieder, seine Verpflichtungen beim Berliner Philharmonischen Orchester einzuschränken. Nach 1933/34 dirigierte er nie mehr die komplette Reihe der Philharmonischen Konzerte, später bat er sogar darum, die

Anzahl der Konzerte von zehn auf acht zu reduzieren.⁹² Das wurde abgelehnt. Maliziös bemerkte von Benda, «dass die 10 Philharmonischen Konzerte eine Weltbedeutung haben und eine Einschränkung der Zahl dieser Konzerte nur aus egoistischen Gründen Furtwänglers eine Erschütterung des ganzen Konzertplanes der Philharmoniker bedeuten würde».⁹³ Ungeachtet der von Bendaschen Melodramatik veranschaulicht diese Episode die Bedeutung der Konzertsreihe für das Orchester und in der öffentlichen Wahrnehmung sowie Furtwänglers Auffassung, berechtigt zu sein, die Programmplanung des Orchesters seinen eigenen Interessen zu unterwerfen.

1944, die Front näherte sich bereits Berlin, diskutierten Furtwängler und von Bendas Nachfolger, Gerhart von Westerman, noch einmal die Möglichkeit, die Anzahl der Philharmonischen Konzerte von zehn auf acht zu senken. Doch Goebbels war gegen eine solche Reduzierung, wieder einmal aus Gründen der Symbolik. Unter Goebbels' Schirmherrschaft war das Berliner Philharmonische Orchester zu einer Ikone des Reichs geworden, und im Zentrum seiner Aktivitäten standen die Philharmonischen Konzerte unter Furtwänglers Leitung. Ein Abbau dieser Konzertsreihe wäre einem unmissverständlichen Eingeständnis der Schwäche des Regimes gleichgekommen. «Ich war», schrieb der Dirigent an von Westerman, «vom Wunsch des Herrn Ministers, dass die 10 Konzerte weiterhin durchgeführt werden sollen, nicht entzückt. Aber schliesslich ist es sein ausgesprochener Wunsch, und den Kriegsnöwendigkeiten – denn um eine solche handelt es sich – möchte ich mich nicht gerne widersetzen.»⁹⁴ Zusammen mit dem Brief übermittelte er seine sechs Programme für die kommende Spielzeit (die anderen vier Konzerte sollten Clemens Krauss, Ernest Ansermet und Karl Elmendorff leiten).⁹⁵ Der Untergang des NS-Regimes sollte die Saison der Philharmonischen Konzerte 1944/45 allerdings drastisch verkürzen.

In den Jahren vor 1933 hatten grosse Dirigenten wie Bruno Walter

und Otto Klemperer ihre eigenen, von Wolff & Sachs organisierten Konzertreihen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester neben Furtwänglers Philharmonischen Konzerten dirigiert. Walter und Klemperer waren jüdischer Abstammung. Als ihre Auftritte 1933 praktisch verboten wurden, sprang der Kapellmeister der Staatsoper, Erich Kleiber, mit einer sechsteiligen Konzertreihe für Walter ein; Carl Schuricht übernahm die Leitung des Philharmonischen Chors. Nach dem Rücktritt Furtwänglers im Dezember 1934 kündigten Hunderte von Zuhörern ihr Abonnement der Philharmonischen Konzerte. Innerhalb weniger Wochen wurde ein provisorischer Konzertplan für die offenen Termine entwickelt. Interessanterweise hatte Furtwängler offenbar keine Bedenken, Empfehlungen abzugeben, wer ihn ersetzen sollte: Knappertsbusch, Abendroth, Jochum, Pfitzner und Böhm.⁹⁶ Alle waren der NSDAP eng verbunden. Furtwängler schien zudem der Ansicht zu sein, dass auch Kleiber Parteimitglied sei (was nicht stimmte).⁹⁷ Abendroth und Jochum wurden engagiert, aber die späteren Konzerte gingen an Carl Schuricht, Hermann Stange und Peter Raabe.⁹⁸

Die noch unerfahrenen Organisatoren Karl Stegmann und der neue Erste Geschäftsführer Stange begingen einen furchtbaren Fauxpas, als sie, um verstimnte Abonnenten zu besänftigen, mit folgender Offerte an sie herantraten: «Um Ihnen einen gewissen Ausgleich dafür zu bieten, dass andere Dirigenten anstelle von Herrn Dr. Furtwängler die Philharmonischen Konzerte leiten, erklären wir uns bereit, Ihnen den Besuch eines der letzten Kleiber-Konzerte ohne besondere Bezahlung zu ermöglichen.»⁹⁹

Die durch dieses Angebot implizierte Herabsetzung Kleibers beleidigte und düpierte den Dirigenten, der aus Solidarität mit Furtwängler von seinem Amt an der Staatsoper zurückgetreten war. Prompt schaltete Kleiber einen Anwalt ein, der sich an das Orchester wandte und feststellte, dass das Angebot freien Eintritts ohne Zustimmung seines Mandaten erfolge und sich deshalb «nicht nur als Missbrauch sei-

nes Namens dar [stelle], sondern [...] auch das Ansehen und die Zugkraft der unter seiner Leitung angekündigten Konzerte» schädige.¹⁰⁰ Der Anwalt erwirkte eine gerichtliche Verfügung, die dem Orchester untersagte, Karten für Kleiber-Konzerte gratis abzugeben. Kleiber sagte seine beiden noch ausstehenden Auftritte mit dem Orchester aber ohnehin ab. Im Gegenzug fragte das Orchester beim Propagandaministerium an, ob es ausreichende Gründe gebe, Kleiber wegen Vertragsbruchs zu verklagen.¹⁰¹ Kurz darauf verliess Kleiber Deutschland und machte die Debatte damit überflüssig. Das nächste Konzert der Kleiber-Reihe leitete der gestandene Nationalsozialist Leopold Reichwein.

Furtwänglers Rücktritt löste nicht nur eine Neuordnung der Philharmonischen Konzerte mit indirekter Auswirkung auf Kleibers Reihe aus, sondern schuf auch die Grundlage für eine Reihe von Partnerschaften, die in den kommenden Jahren von Bedeutung für das Orchester waren. 1934 organisierte das Berliner Philharmonische Orchester seine Konzerte erstmals selbst und benötigte dabei Hilfe. Nach der «Hindemith-Affäre» übernahm es die staatlich gelenkte Reichsmusikkammer, das Orchester durch die Krise zu steuern und mit Organisation, Infrastruktur und Rat zu unterstützen. In der Reichsmusikkammer besaßen die den Nationalsozialisten nahestehenden Komponisten und Dirigenten eine mächtige Lobby. Stange und Reichwein waren nur zwei einer Vielzahl von Musikern, die ihre Verbindungen in der Reichsmusikkammer nutzten, um Zugang zum Berliner Philharmonischen Orchester zu erlangen.

Man befürchtete ein starkes Absinken der Zuhörerzahlen, sei es als Folge der Solidarität mit Furtwängler oder wegen mangelnden öffentlichen Interesses ohne die Trumpfkarte des Orchesters.¹⁰² Daher wurde Anfang 1935 über die Programmplanung hinaus eine Reihe von Ideen diskutiert, um den Konzertbesuch zu fördern. Zu diesen Plänen gehörte auch eine Partnerschaft mit der neu gegründeten «Berliner Konzertgemeinde».

Von der Stadt Berlin als Besucherorganisation ins Leben gerufen, kaufte die Berliner Konzertgemeinde en bloc Konzertkarten zu erheblich reduzierten Preisen, um sie an Familien, Clubs und Arbeitervereine in der ganzen Stadt weiterzugeben.¹⁰³ Mit der Zeit begann die Konzertgemeinde eigene Konzerte in kleineren Berliner Sälen zu organisieren und wurde schliesslich von der anderen für das Orchester wichtigen Besucherorganisation geschluckt, der NS-Gemeinschaft «Kraft durch Freude».¹⁰⁴

Gegründet von Robert Ley, dem Reichsorganisationsleiter der NSDAP, war «Kraft durch Freude» ein Zweig der Deutschen Arbeitsfront und arbeitete mit der Reichskulturkammer und Alfred Rosenbergs «Kulturgemeinschaft» zusammen, um «die Einheit zwischen Künstler und Volk» zu fördern.¹⁰⁵ «Kraft durch Freude» wurde zum grossen Teil durch die Reichskulturkammer unter Goebbels' Leitung finanziert und arbeitete an der praktischen Umsetzung der nationalsozialistischen Kulturpolitik.¹⁰⁶ Im nationalsozialistischen Deutschland gingen Politisierung und kulturelle Erziehung Hand in Hand. Die Partei nutzte «Kraft durch Freude» als Mittel, deutsche Arbeiter mit deutscher Kultur und Kunst in Kontakt zu bringen: «Die Kultur dem ganzen Volke und das Volk lebt in der Kunst».¹⁰⁷ «Kraft durch Freude» organisierte und sponserte Veranstaltungen, und wie die Berliner Konzertgemeinde kaufte die Gemeinschaft grosse Mengen Konzert- und Theaterkarten, die sie dann Schulen, Arbeitern, Vereinen und Parteiorganisationen zu erheblich subventionierten Preisen zur Verfügung stellte.

«Kraft durch Freude» zielte auf Breitenwirkung und setzte sich, in Übereinstimmung mit nationalsozialistischen Prinzipien, für Zugangsmöglichkeiten aller Schichten in sozialen und künstlerischen Bereichen ein. Die Organisation verpflichtete auch eindeutige NS-Künstler wie Elly Ney und das NS-Sinfonieorchester unter dem ideologisch allerdings untadeligen Gustav Havemann als eines der international anerkannten deutschen Kulturgüter, doch es war ein besonderer Schach-

zug, ein grösseres Publikum für die Aufführungen des Berliner Philharmonischen Orchesters zu gewinnen und dadurch die musikalische Leistungsfähigkeit der Nation zu demonstrieren. Im Gegensatz zur Kulturgemeinde, die sich an die traditionellen Konzerte des Orchesters in der Philharmonie hielt, schuf «Kraft durch Freude» in Zusammenarbeit mit dem Orchester eine eigene Konzertreihe innerhalb der Saison. Gegen eine Pauschale engagierte die Organisation das Berliner Philharmonische Orchester für Konzerte in der Philharmonie, aber auch an anderen Orten wie Sporthallen und Parks. Da die Partei und die Reichskulturkammer für die Finanzierung aufkamen, konnte die Organisation Tausende von Eintrittskarten für weniger als 1 RM pro Stück anbieten.¹⁰⁸

Das Konzept erwies sich als höchst erfolgreich. Ausserhalb der Philharmonie streifte das Orchester vorübergehend sein bürgerliches Image ab und schien anderen Gesellschaftsschichten eher zugänglich. Durch die grösseren Spielstätten entstand oft eine Art Volksfest-Atmosphäre um die eigentlichen Konzerte herum. Das Orchester konnte von vornherein mit festen Einnahmen kalkulieren, und für einen Bruchteil der sonst üblichen Eintrittspreise erhielten neue Publikumsschichten die Möglichkeit, grosse Musik zu hören. Da «Kraft durch Freude» Konzerte in eigener Regie präsentierte, konnte die Organisation auch im Rahmen ihrer «pädagogischen» Arbeit bestimmte Programme verlangen und legte das Schwergewicht auf deutsche Grössen wie Wagner, Richard Strauss, Weber, Brahms, Bruckner und Beethoven.

Die Zusammenarbeit mit der Berliner Konzertgemeinde und «Kraft durch Freude» erlaubte es dem Berliner Philharmonischen Orchester, vor einem grösseren und unterschiedlicher zusammengesetzten Publikum zu spielen als je zuvor. Die Berliner Konzertgemeinde, eine städtische Einrichtung, wurde schliesslich zu einer Unterorganisation von «Kraft durch Freude». Beide Gruppen rühmten die musikalische Qualität des Orchesters, als Geschäftspartner erwiesen sie sich je-

doch als nicht unproblematisch. Die Konzertgemeinde sollte die Kartenverkäufe für Konzertreihen ausserhalb der Philharmonischen Konzerte steigern. Karten für Abonnementskonzerte mit Jochum, Böhm, Schuricht, Knappertsbusch und anderen wurden der Konzertgemeinde für durchschnittlich 2 RM angeboten. Doch die Organisation warb zwar für die Konzerte, konnte aber keine Abnahme der Karten garantieren. Zudem veranstaltete sie in ganz Berlin selbst Konzerte mit ähnlichen Solisten zu Eintrittspreisen unter 1 RM. Stegmann resümierte, die Berliner Konzertgemeinde habe «zweifellos durch die Vielheit ihrer Veranstaltungen, die ganz besonders billig sind, bewirkt, dass ein Teil unseres eigenen Publikums, weil es die Konzerte bei der Konzertgemeinde billiger bekommt als bei uns, zu dieser abgewandert ist».¹⁰⁹

Gleichzeitig unterminierten die Konzerte von «Kraft durch Freude» die eigenen volkstümlichen Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters. Bei Eintrittspreisen von 0, 70 bis 2 RM waren diese sogenannten Sonntags- und Dienstags-Konzerte, von denen das Orchester einst bis zu 50 pro Jahr anbot, 1937 «noch nicht bis zur Hälfte besucht». Stegmanns Analyse lautete: «Hier zeigt sich also, dass das Publikum in der Zahl begrenzt ist und naturgemäss dahin geht, wo es am billigsten die von ihm gewünschten Konzerte hören kann.»¹¹⁰ «Kraft durch Freude» konnte aufgrund seiner Beziehungen in Gesellschaft und Partei mehr Publikum mobilisieren und eine bessere Veranstaltung für weniger Geld bieten als das Philharmonische Orchester allein. Ab 1938 beschloss daher das Orchester, «in der kommenden Saison die billigen Konzerte gänzlich fallen zu lassen, da ein Bedürfnis dafür nicht vorliegt, und dafür mit KdF besondere Werks-Konzerte zu veranstalten».¹¹¹

Während Ende der 1930er Jahre ein Zuschauerrückgang bei den volkstümlichen Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters zu verzeichnen war, wurde gleichzeitig die Reihe der Philharmonischen Konzerte von zwei auf drei bis vier Aufführungen des jeweiligen Programms erweitert. Das hiess, selbst wenn die Zahl der Konzertbesu-

cher in Berlin insgesamt begrenzt war, gab es doch nicht nur ein Publikum, sondern verschiedene Gruppen von Zuhörern und potentiellen Zuhörern. Die Konzerte von «Kraft durch Freude» waren billig und leicht zugänglich, aber es waren zugleich bombastische Veranstaltungen mit nationalsozialistischen Ritualen, Fanfaren und Superlativen – und Hakenkreuzen allüberall. «Es spielt das *verstärkte* Berliner Philharmonische Orchester», hiess es auf Plakaten, und die Dirigenten (Erich Orthmann, Olav Kielland und andere) waren nicht immer erstklassig.¹¹² Trotzdem waren diese Konzerte offenbar gut besucht. Zusammen mit den eigenen Konzerten der Berliner Konzertgemeinde (selten volle Symphoniekonzerte, aber oft mit grossen Solisten wie Edwin Fischer und Georg Kulenkampff für weniger als zehn Prozent des Preises, den man bei den Philharmonikern zu zahlen gehabt hätte) nahmen sie dem Berliner Philharmonischen Orchester bestimmt eine Reihe Zuhörer weg.¹¹³

Die traditionellen Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters erfreuten sich unterdessen wieder des regen Zuspruchs des nach der Wirtschaftsmisere wiedererstarkten Bürgertums. Investierten die Bürger hier die Früchte wachsenden wirtschaftlichen Wohlstands in die Kleinodien bürgerlicher Kultur, war es eine Folge blühender Furtwängler-Verehrung im Zeitalter des «Führers» oder äusserte sich darin Widerstand gegen die Politisierung der Kultur? Hierüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Das Ergebnis war jedenfalls, dass das Berliner Philharmonische Orchester zunehmend liberal und bürgerlich erschien, sein Elite-Image jedoch bewahrte.

Neben den Philharmonischen Konzerten umfasste die Saison des Orchesters in Berlin im Wesentlichen kleinere Konzertreihen mit drei bis sechs Veranstaltungen unter einem einzigen berühmten Dirigenten, ausgenommen Furtwängler, acht bis zehn Einzelkonzerte mit bekannten oder weniger bekannten Dirigenten – diese unzusammenhängenden

Veranstaltungen wurden später in der Abonnement-Reihe der «Sinfonie-Konzerte» zusammengefasst, des kleinen Bruders der Philharmonischen Konzerte –, eine Reihe von mehreren Dutzend volkstümlicher Konzerte – genannt «Sonntags- und Dienstags-Konzerte» –, drei Chorkonzerte mit dem Bruno-Kittel-Chor, mehrere Konzerte mit der traditionsreichen Berliner Sing-Akademie, ein bis drei Konzerte mit dem Philharmonischen Chor, mehrere Konzerte moderner Musik in Zusammenarbeit mit der Preussischen Akademie der Künste, bis zu sechs so genannte «Schlüterhof»-Sommerkonzerte sowie verschiedene Sonder-, Benefiz- und Honorar-Konzerte.

In den meisten Jahren führte das Orchester auch beliebte und kulturpolitisch erfolgreiche Beethoven-Zyklen unter verschiedenen Dirigenten auf. Diese Veranstaltungsformen wurden von den verschiedenen künstlerischen Leitern modifiziert und verfeinert, während das Berliner Philharmonische Orchester sich von einer freien Gemeinschaft zu einer festen, behördlich geregelten Institution entwickelte.¹¹⁴

1937/38 schlug Hans von Benda eine gründliche Reform des Orchesterprogramms vor. Zunächst wollte er die so genannten Honorarkonzerte reduzieren, ein Überbleibsel aus der Zeit, als das Berliner Philharmonische Orchester gegen ein Honorar von Gruppen oder Einzelpersonen engagiert werden konnte. Die Veranstaltungen mit der Sing-Akademie gehörten zu den besseren, hochklassigen Beispielen dieser Art, die beliebten Konzerte des altherwürdigen Chors mit Begleitung durch das Philharmonische Orchester waren zu einer Berliner Tradition geworden. Doch die Sing-Akademie war weder mit dem Orchester noch mit der Philharmonie noch mit dem Reich offiziell verbunden. Das Orchester erhielt ein Honorar für seine Tätigkeit im Dienst einer anderen Organisation. Das war genau die Art von Verpflichtungen, die von Benda auf ein Minimum reduzieren wollte. Die Auftritte mit der Sing-Akademie verschwanden zwar nie ganz aus dem Terminkalender des Orchesters, aber dessen Beziehung zu dem Chor

reduzierte sich während der folgenden Spielzeiten auf sporadische Grossereignisse.¹¹⁵

Die von verschiedenen Dirigenten geleiteten eigenen volkstümlichen Konzerte des Orchesters waren, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, nicht mehr wirtschaftlich. Zudem waren die schlechten Besucherzahlen «auch von niederschlagender Wirkung auf das Orchester, das sich nach ungeheuren Mühen – bis zu 580 Diensten im Spieljahr – oft einem schwach besetzten Saal gegenüber sah. Dabei konnte es nicht ausbleiben, dass solche Arbeitslast zuletzt auch auf die Leistung selbst nachteilig wirken musste.»¹¹⁶ Zur Abhilfe schlug von Benda vor, die volkstümlichen Konzerte ganz abzuschaffen und dafür vier vorweihnachtliche klassische Konzerte zu erschwinglichen Eintrittspreisen anzubieten.¹¹⁷ Darüber hinaus sollten Konzerte der wichtigsten Reihen zu ermässigten Preisen durch Organisationen wie «Kraft durch Freude» und die Berliner Konzertgemeinde wiederholt werden, so «dass in Zukunft jeder Volksgenosse an den früher nur mit hohen Eintrittspreisen zu erreichenden Aufführungen teilhat».¹¹⁸

Für den Beethoven-Zyklus 1938 verpflichtete von Benda nur einen einzigen Dirigenten, Carl Schuricht. Der Beethoven-Zyklus, der alle Symphonien und die grossen Konzerte an acht bis zehn, über etwa zwei Monate verteilten Abenden präsentierte, gehörte zu den erfolgreichsten Veranstaltungen des Berliner Philharmonischen Orchesters. Die Tradition hatte zwar schon vor 1933 bestanden, doch Beethovens prominente Stellung im Kanon deutscher Komponisten tauchte die Konzertsreihe in ein neues musikpolitisches Licht. Die Auswahl der Dirigenten für den Zyklus war politisch geprägt und nicht sehr qualitätsbewusst (ans Pult treten sollten beispielsweise Heinz Bongartz, Hermann Stange, Bruno Vondenhoff, Gustav Havemann und Walter Meyer-Giesow). Von Bendas Massnahme verhalf der Veranstaltung zu einer neuen Dimension künstlerischer Integrität: «Damit soll die Absicht der

allgemeinen Leistungs-Hebung der Konzerte verwirklicht werden.» Zudem wollte er auch den monumentalen Charakter etwas reduzieren: «Eine gewisse Lockerung erhält dieser Cyklus dadurch, dass auch einige Werke von Mozart eingeschaltet werden.»¹¹⁹

Gehörte der Beethoven-Zyklus Mitte der 1930er Jahre noch zu den Eckpfeilern des Programms, so wurde er im Laufe der nächsten Spielzeiten allmählich überflüssig und schliesslich ganz ersetzt, als von Westerman die Programmstruktur neu ordnete. Er schuf voneinander unabhängige Abonnementsreihen von jeweils drei Konzerten unter Abendroth, Böhm, Jochum, Knappertsbusch und Schuricht. Diese Massnahme liberalisierte den Besuch der Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters weiter. Sie stellte in gewissem Umfang die auf einzelne Dirigenten bezogene Programmgestaltung von Wolff & Sachs wieder her und konzentrierte sich auf die bürgerlichen Zuhörer, die den vollen Eintrittspreis für die Befriedigung ihres individuellen Musikgeschmacks zahlten (Böhm-Anhänger, Jochum-Anhänger, Furtwängler-Anhänger usw).

Hans von Bendas Programm-Reformen von 1938 und von Westermans Restrukturierungspläne in den 1940er Jahren unterstrichen noch einmal die Ausrichtung des Orchesters auf Qualität und weg von «volkstümlichen» Engagements. Ausserhalb der Abonnementsreihen gab das Orchester nicht mehr als drei Konzerte mit «moderner» Musik pro Saison (siehe hierzu Kapitel 5) in Zusammenarbeit mit der Preussischen Akademie der Künste.¹²⁰ 1940 beschränkten sich die schlecht geübten und schlecht besuchten «volkstümlichen» Konzerte auf drei Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit der Berliner Konzertgemeinde im Rahmen der Reihe «Beschwingte Musik» und fünf Veranstaltungen von «Kraft durch Freude», in denen üblicherweise Programme anderer Reihen wiederholt wurden.¹²¹

Die Zuhörerschaft des Berliner Philharmonischen Orchesters war so heterogen wie nie zuvor. Das spiegelte sich in der Programmgestaltung für die einzelnen Spielzeiten wider. Die Werke kehrten erstaunlich

häufig wieder, aber jeweils für ein anderes Publikum. Von April 1937 bis Mai 1938 beispielsweise führte das Orchester Beethovens Neunte Symphonie bei nicht weniger als sechs unterschiedlichen Anlässen auf: am 2. April 1937 zum Abschluss des Beethoven-Zyklus 1937 unter Karl Eimendorff, bei einem Sonderkonzert Furtwänglers am 18./19. April, erneut unter Furtwängler am 6. September bei der Weltausstellung in Paris, beim traditionellen Silvesterkonzert der Volksbühne unter Arthur Rother, im April 1938 als Teil des Beethoven-Zyklus 1938 unter Schuricht und am 19. Mai 1938 beim Reichsmusiktag unter Hermann Abendroth.

Ungeachtet der ideologischen Bedeutung der Neunten richtete sich jede Aufführung an ein anderes Publikum, dabei gab es nur wenige Überschneidungen. Der Beethoven-Zyklus war eine kleinere Abonnementsreihe, in der diese beliebten symphonischen Werke für Familien und die Berliner Konzertgemeinde zu ermäßigten Preisen gespielt wurden. Furtwänglers Sonderkonzert war eine exklusive, teure Veranstaltung ausserhalb des Abonnements, die von zahlreichen NS-Oberen besucht und im Rundfunk als «Vorfeier» zu Hitlers Geburtstag übertragen wurde. Nach Paris wurde das Berliner Philharmonische Orchester im Auftrag der Regierung als Deutschlands musikalischer Botschafter zur Weltausstellung geschickt; es spielte dort für ein internationales Publikum von Touristen, Journalisten und Diplomaten. Die Silvesterkonzerte waren formelle Galaveranstaltungen im traditionellen, vornehmen Stil; sie begannen um 23 Uhr, so dass um Mitternacht das neue Jahr mit Champagner und der *Ode «An die Freude»* begrüsst werden konnte. Der Reichsmusiktag war eine unverhüllt ideologische Veranstaltung für Parteimitglieder, Studenten und die interessierte Öffentlichkeit; Ziele waren Bildung und kulturelle Bereicherung.

1942 spielte das Orchester Beethovens Neunte dreimal in einem Monat unter Furtwängler: im Rahmen der Philharmonischen Konzerte (21.3.1942) mit dem Bruno-Kittel-Chor; bei einer Veranstaltung von

«Kraft durch Freude» am darauffolgenden Tag; und am 19. April bei einer Feierstunde der NSDAP zu Hitlers Geburtstag, im Anschluss an eine Goebbels-Rede.

Das ursprüngliche Ziel, das Berliner Philharmonische Orchester zum alleinigen Organisator seiner Konzerte zu machen und «lüsterne» Vermittler wie die Agenturen Wolff & Sachs oder Backhaus auszu-schliessen, wurde im Grunde nicht erreicht. Durch die Beziehungen zu seinen Eigentümern in der Reichsführung, zur Reichsmusikkammer, zur Berliner Konzertgemeinde, zur NS-Gemeinschaft «Kraft durch Freude», zum Reichspropagandaministerium und anderen Gruppierungen des Staats- und Parteiapparats war das Orchester vielleicht mehr denn je den Forderungen von Veranstaltern und Gönnern ausgeliefert. Die Philharmonischen Konzerte waren praktisch Selbstläufer, doch den Rest der Saison füllten Pflichtaufführungen, befohlene Aufführungen oder Konzerte, in denen die Grenzen zwischen politischer und musikalischer Veranstaltung verwischt waren.

Die 1932 beim Zusammenschluss mit dem Berliner Sinfonie-Orchester vorgesehene soziale Dimension der Konzertplanung wurde nicht mehr verwirklicht, seitdem die Stadt Berlin ihren Einfluss auf das Berliner Philharmonische Orchester verloren hatte. Die vorgeschriebenen 30 «Volks-Sinfoniekonzerte» wurden auf Sonntags- und Dienstags-Konzerte aufgeteilt, die schliesslich verschiedenen Veranstaltungen von «Kraft durch Freude» und der Konzertgemeinde weichen mussten.¹²² Pädagogische Jugend-Konzerte entsprechend der Massgabe, «dass unsere Jugend auch in musikalischer Erkenntnis und Ausübung Deutschlands Zukunft bedeutet [...]», wurden bis 1938 von zwölf auf neun reduziert und bei Ausbruch des Krieges ganz eingestellt.¹²³ Stattdessen gab das Orchester in unregelmässigen Abständen Sonderkonzerte vor allem für die Hitlerjugend. Auch durch die durch verschiedene NS-Organisationen veranstalteten Konzerte erreichte es mehr Jugendliche als zuvor.

Darüber hinaus gab das Orchester Wohltätigkeitskonzerte für das

Deutsche Rote Kreuz, das Winterhilfswerk und die Künstler-Altershilfe. Die Musiker spielten ohne Gage, der Gesamterlös kam diesen Einrichtungen zugute. Das Orchester gab auch eine kleinere Anzahl von Konzerten für die Arbeiter in den Fabriken selbst: bei der Hugo Schneider AG in Köpenick, beim Waffenhersteller Stock in Berlin-Marienfelde, für die Mitarbeiter bei Telefunken, Siemens und AEG Berlin.¹²⁴ Es waren Goodwill-Auftritte, das Orchester spielte nicht nur gratis, sondern stockte die Einnahmen mitunter sogar aus eigenen Mitteln auf.¹²⁵ Dirigenten wie Furtwängler jedoch, sicherlich ebenfalls in der «Pflicht, für die Arbeiter zu spielen», kassierten ihre üblichen Gagen.¹²⁶ Als grossdimensionierte «gemeinnützige Dienste» wurden die Wohltätigkeits- und Arbeiterkonzerte häufig gefilmt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auch sie gehörten zu den propagandistischen Aktivitäten des Orchesters.¹²⁷ Schliesslich spielte das Berliner Philharmonische Orchester auch für Soldaten der Wehrmacht im Ausland (siehe Kapitel 6) und in der Philharmonie in Berlin.¹²⁸ Auch hier waren oft Filmteams anwesend, um diese «Wohltätigkeits»-Veranstaltungen zu dokumentieren.

Tatsächlich waren solche Aufführungen für Arbeiter und Soldaten oder gemeinnützige Zwecke weder vor noch während des Kriegs nur auf das Berliner Philharmonische Orchester oder überhaupt auf Deutschland beschränkt. Orchester in Grossbritannien, den USA und der Sowjetunion führten ebenfalls Wohltätigkeitsveranstaltungen durch. Der Unterschied zum Berliner Philharmonischen Orchester lag in dem Ausmass, in dem das Orchester in die staatliche Maschinerie eingebunden war. Im April 1937 gab das Orchester ein Benefiz-Konzert für den Reichsluftschutzbund; auf einer Italientournee später im Jahr gab es ein «Wohlfahrtskonzert» unter Carl Schuricht zu Gala-Eintrittspreisen, der Erlös war für wohltätige Zwecke bestimmt. Laut Ankündigung stand das Konzert «unter der Protektion des Reichsministers für Propaganda und Volksaufklärung Dr. Goebbels und des italienischen Botschafters Attolico».¹²⁹ 1944 erwog von Westerman die

Möglichkeit, alle Furtwängler-Konzerte «kostenlos für Wehrmachtangehörige und Rüstungsarbeiter» zu wiederholen.¹³⁰ Es ging um Nationalstolz, Goodwill und den Schutz eigener Interessen.

Das Berliner Philharmonische Orchester konnte sich nicht einfach auf die Ausübung seiner traditionellen Aufgaben beschränken. Wer wie das Orchester in den Genuss vielfältiger Privilegien kam, war moralisch, wenn nicht sogar von Amts wegen, dazu verpflichtet, zum gesellschaftlichen Leben und den Kriegsanstrengungen beizutragen. Das Orchester hatte auf sein Image zu achten. Aufgrund finanzieller Beschränkungen angesichts der knappen Ressourcen 1944 konnte der Plan kostenloser Furtwängler-Konzerte nur teilweise verwirklicht werden (unter anderem, weil der Dirigent nicht auf seine Gage verzichten wollte).¹³¹ Insgesamt stellte sich das Berliner Philharmonische Orchester während der gesamten NS-Zeit für eine Vielzahl von Konzerten zur Verfügung, die wohltätigen Zwecken dienten, in der Rückschau jedoch auch in einem anderen Kontext gesehen werden müssen. 1935 gab das Orchester eine Sonderaufführung von Bachs *Matthäuspassion* im Rahmen einer Bach-Händel-Schütz-Feier, die von der Reichsmusikkammer gesponsert wurde. Zunächst wurde dem Orchester eine Gage zugesagt, doch dann hiess es seitens des Propagandaministeriums, man «würde es begrüßen, wenn das Philharmonische Orchester zugunsten der Feiern im Reich ohne Honorar mitwirken würde».¹³² So spielte das Orchester schliesslich gratis beim reaktionären Vorläufer des Reichsmusiktags in Düsseldorf. Goebbels verkündete in seiner Rede, «erstmalig habe sich die Regierung hinter ein derartiges musikalisches Ereignis gestellt», und gab dann «einen Überblick über die Musikpflege der drei Meister, die sich aus dem nationalen Gedanken im Kampf gegen die Überfremdung herausgebildet habe».¹³³

Später im Jahr führte das Berliner Philharmonische Orchester, diesmal gegen Honorar, Liszt, Beethoven und Bruckner im Berliner

Sportpalast für die kirchliche und soziale Organisation «Katholische Aktion» auf. Die Veranstaltung fand anlässlich einer Papstfeier statt.¹³⁴ Angesichts der guten Beziehung des Vatikans zum Hitler-Regime war auch das nicht als neutrales Ereignis zu werten. 1937 konzertierte das Orchester beim 21. Schlesischen Musikfest im politisch sensiblen Breslau.

Das Regime erkannte offenkundig, wie wichtig es war, die Auftritte des Berliner Philharmonischen Orchesters ins rechte Licht zu setzen. Eine als geheim eingestufte Mitteilung stellte 1942 die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten des Orchesters dar: «Die Presse wird gebeten, folgendes gut zu beachten: a) Die drei Gastkonzerte von Karajan mit den Berliner Philharmonikern zugunsten des WHW [Winterhilfswerk] am 27.12. (öffentlich, Berliner Philharmonie), am 28.12. (für Rüstungsarbeiter in Borsigwalde) und am 29.12. (für Verwundete in der Philharmonie Berlin).»¹³⁵ Wohltätigkeits-, Arbeiter- und Soldatenkonzerte wurden hier organisatorisch zusammengefasst.

Im September 1939 verpflichtete Goebbels das Orchester zu mehreren Rundfunksendungen: «Herr Reichsminister Dr. Goebbels hat angeordnet, dass wir in der nächsten Zeit im Rundfunk eine Reihe von Konzerten spielen.»¹³⁶ Die erste Sendung war am Montag, dem 11. September 1939 um 20 Uhr zu hören. Auf dem Programm standen Brahms' Symphonie Nr. 1 und Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 unter der Leitung Karl Böhms. Vor der Sendung fand eine zweistündige Probe statt. Einerseits war der Rundfunk ein neues Medium, das dem Orchester die Chance bot, sich vor Millionen von Zuhörern zu präsentieren, andererseits war es durchaus ein Politikum, dass im September 1939, während Hitlers Wehrmacht im Blitzkrieg Polen überrollte, noch zehn weitere Konzerte des Orchesters gesendet wurden, davon zwei unter Furtwängler.¹³⁷ Diese Sendungen wurden die Grundlage der Reihe «Unsterbliche Musik» mit Rundfunk-Konzerten und Kinospots, die mit patriotischer Gestik «unsterbliche» deutsche Musik feierte.

Ganz allgemein gehörten Rundfunksendungen seit längerem zu den Aktivitäten des Berliner Philharmonischen Orchesters. Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) hatte vor 1933 einen wichtigen finanziellen Beitrag für das Orchester geleistet und blieb auch danach ein aktiver Partner, allerdings nicht mehr als unverzichtbare Geldquelle. Die RRG übertrug viele Konzerte aus der Philharmonie, produzierte aber auch in ihren eigenen Studios Aufnahmen, die nur zur Ausstrahlung im Rundfunk bestimmt waren. Der Rundfunk gehörte zu Goebbels' bevorzugten Propagandamitteln, und er verpflichtete die RRG, mit zahlreichen kulturellen Sendungen das Nationalgefühl zu steigern. Dabei spielte Goebbels' wertvolles musikalisches Besitztum, das Berliner Philharmonische Orchester, natürlich eine grosse Rolle. Hörern in ganz Deutschland und über Kurzwelle auch im Ausland vermittelte es Nationalstolz und künstlerischen Genuss.

Der Vertrag zwischen der RRG und dem Berliner Philharmonischen Orchester sah vier Bereiche vor: Rundfunkkonzerte, Übertragung der Philharmonischen Konzerte, Übertragungen anderer Konzerte des Orchesters und die Produktion kommerzieller Aufnahmen. Rundfunkkonzerte waren in der Regel angeordnete Sendungen wie die vom September 1939,¹³⁸ eine besondere Wagner-Übertragung auf Kurzwelle für Nord- und Südamerika, ein schwedisch-norwegischer Abend 1937 oder eine Veranstaltung zum 85. Todestag Chopins. Bei Rundfunkkonzerten traten die Philharmoniker mit der verringerten Besetzung von 61 Musikern auf und spielten meist kürzere, populäre Klassiker oder symphonische Ausschnitte unter Dirigenten, die in gegenseitiger Abstimmung ausgewählt wurden. Mit in der Vorkriegszeit ungefähr fünf Rundfunkkonzerten pro Jahr fanden diese Konzerte aber vergleichsweise selten statt. Grund dafür waren die Kosten für den Transport der Instrumente von der Philharmonie ins Funkhaus und die Gagen der Musiker, die 50 RM für zwei Proben und eine Aufführung erhielten.¹³⁹ Zudem hatte die RRG ihr eigenes Reichssenderorchester.

Schliesslich fürchtete man, die Sonderkonzerte könnten den Besuch der eigenen Aufführungen des Philharmonischen Orchesters beeinträchtigen.

Kartenverkäufe waren dagegen kein Problem bei den Philharmonischen Konzerten, die mit Goebbels' Zustimmung ab 1938 montags abends von der RRG übertragen wurden – entweder live oder in Voraufnahmen.¹⁴⁰ Für die Senderechte erhielt das Orchester 45'000 RM pro Saison. Damit erwarb die RRG die Rechte für die Erst- und Zweitausstrahlungen. Darüber hinaus war man sich einig, dass «eine Verbreitung der Philharmonischen Konzerte durch ausländische Sender kulturpolitisch erwünscht ist».¹⁴¹

Eine kulturpolitische Funktion erfüllten auch die regelmässigen Sendungen von Orchesterkonzerten ausserhalb der Abonnements. Für sie galten ähnliche Bedingungen wie für die Philharmonischen Konzerte, allerdings ein wesentlich geringeres Honorar; der Sender konnte frei Ausschnitte auswählen und selbst über die Sendezeit bestimmen.¹⁴² Das war besonders nützlich bei strategischer Programmgestaltung beispielsweise für Sendungen im Rahmen der Feiern zu Hitlers Geburtstag. Die Aufführungen des Berliner Philharmonischen Orchesters hatten dann ursprünglich oft gar keinen Bezug zu dem jeweiligen Ereignis.¹⁴³

Was kommerzielle Aufnahmen angeht, so stand das Berliner Philharmonische Orchester der RRG wie auch anderen Schallplattengesellschaften für praktisch jedes Repertoire mit jedem musikalischen Partner je nach Terminplan und Honorar zur Verfügung. Die Gewinne durch Schallplattenverkäufe hielten sich noch in Grenzen, und im Vergleich mit Rundfunksendungen, Live-Konzerten und Tourneen hatten Schallplatten geringeren propagandistischen Wert. Daher machte das Berliner Philharmonische Orchester zur Zeit der NS-Herrschaft nicht viele kommerzielle Aufnahmen. Sie entstanden für verschiedene Labels, unter anderem die Deutsche Grammophon, EMI-Electrola und Polydor. Selbst auf diesem relativ kleinen Feld trugen die Protagonisten

sten persönliche, politische und geschäftliche Fehden aus: 1938/39, ein halbes Jahr nachdem Furtwängler Tschaikowskys Symphonie Nr. 6 für EMI eingespielt hatte, wurden die Philharmoniker erneut für eine Aufnahme dieses Werks engagiert, diesmal bei Polydor unter Herbert von Karajan.¹⁴⁴

Die Flut von Rundfunksendungen des Berliner Philharmonischen Orchesters zu Beginn des Krieges macht den Stellenwert deutlich, den die Nationalsozialisten der Musik als Quelle der Erbauung und patriotischer Gefühle beimassen. Dabei setzten sie das Orchester bewusst ganz vorn ein im heimatlichen Propagandafeldzug während des Krieges. 1940/41 sendete der Deutsche Rundfunk ausser den Philharmonischen Konzerten, die jetzt sonntags ausgestrahlt wurden, sieben Rundfunkkonzerte und Höhepunkte aus verschiedenen anderen Konzerten des Orchesters.¹⁴⁵ 1941/42 spielte das Orchester vier Schwarzplatten, die nur für Rundfunkzwecke angefertigt wurden, für die RRG ein.¹⁴⁶

Die Bedeutung der Musik für die Kriegsanstrengungen unterstrich die bereits erwähnte Reihe mit dem makabren Titel «Unsterbliche Musik», die 1942/43 startete. Es war eine Art Koproduktion der zwei vom Propagandaministerium kontrollierten Institutionen Reichsmusikkammer und RRG, und sie sollte eine ideologische Verbindung zwischen den Mühen des Krieges und dem Triumph der deutschen Kultur schaffen. Aufgrund seiner früheren Erfahrung in der Rundfunkarbeit wurde der Intendant des Berliner Philharmonischen Orchesters Gerhart von Westerman mit der Programmplanung der Reihe beauftragt, in der bis 1945 jede Woche ein volles Konzertprogramm zu hören war. Angesichts des gedrängten Terminplans stammte das gesendete Material nicht nur aus Aufführungen des Berliner Philharmonischen Orchesters, sondern auch aus Konzerten anderer deutscher Orchester und Archivaufnahmen, zudem sendete man Mitschnitte von Opernaufführungen wie etwa Wagners *Ring*-Tetralogie aus Bayreuth.¹⁴⁷

Die Ziele der Reihe «Unsterbliche Musik» spiegeln die vieldeutige Mischung von politischen, ideologischen, pädagogischen und unterhaltenden Elementen wider, die viele Aktivitäten des Berliner Philharmonischen Orchesters während der NS-Zeit kennzeichnete. Debatten um diese Sendereihe wurden jedoch immer in Argumente der Qualität gekleidet. Zusammen mit von Westerman beklagte Furtwängler 1944 dessen Dilemma bei der Programmgestaltung: «Indessen verstehe ich Ihre Verlegenheit wegen der ‚unsterblichen‘ Musik sehr wohl. Es ist ja wirklich keine Kleinigkeit, alle 8 Tage ein höchstwertiges Programm zusammenzustellen. Ich fürchte nur, dass es ohne Wiederholungen und sonstige Zugeständnisse auf die Dauer überhaupt nicht durchführbar sein wird. Das Repertoire – von den Künstlern ganz zu schweigen – ist eben begrenzt.»¹⁴⁸ Die Sensibilität dieses Kommentars ist ebenso aufschlussreich wie seine einzigartig verdrehte Logik, typisch für den verschleierte Ausdruck des Künstlers in jener Zeit. Das Paradox: Furtwängler und von Westerman fühlten sich beide ernsthaft der künstlerischen Integrität verpflichtet (ein «höchstwertiges Programm» war das Ziel, nicht einfach eine propagandistische Kompilation), selbst wenn das Forum seiner Präsentation die Quelle unvorstellbarer Leiden verkörperte, an die das «begrenzte» Repertoire symbolhaft gemahnte.

Dennoch, die Spielzeit 1939/40 stand «unter dem Zeichen des Krieges», wie von Westerman als künstlerischer Leiter in seinem Saisonbericht an das Propagandaministerium meldete:

«Durch den Erlass des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda über die Weiterführung der kulturellen Veranstaltung während des Krieges war uns nicht nur die Möglichkeit, sondern vielmehr die Verpflichtung gegeben, alle für diese Spielzeit geplanten Konzerte durchzuführen. Dabei stellte sich heraus, dass die Befürchtungen, die man anfangs gehabt hatte, die durch den Krieg bedingten Massnahmen (Verdunkelung, Einschränkung der Verkehrsmittel usw.)

würden den Konzertbesuch beeinträchtigen, grundlos waren; im Gegenteil: das Kriegserlebnis bewirkte bei dem deutschen Konzertpublikum eine noch regere Anteilnahme und noch grösseres Interesse für die Darbietungen ernster Musik.»¹⁴⁹

Wo Probleme auftauchten, etwa bei den Reisen innerhalb Deutschlands, beispielsweise zu den traditionellen Konzerten in Hamburg, griff die Regierung ein und stellte sicher, dass die nötigen Mittel verfügbar gemacht wurden.¹⁵⁰

Tatsächlich gehörten die ersten Kriegsjahre sogar zur erfolgreichsten Zeit des Berliner Philharmonischen Orchesters, denn alle Elemente seiner musikalischen, politischen, geschäftlichen und gesellschaftlichen Existenz befanden sich bestens miteinander im Einklang. Der Krieg bescherte dem Orchester ein intensiveres Gefühl für den Sinn seines Tuns, gab dem musikalischen Erleben eine neue Dimension, bewirkte bei den Zuhörern neuen Auftrieb und verwischte noch stärker die Grenzen zwischen einem Dienst zum Wohl der Öffentlichkeit und Propaganda. In den Spielzeiten von 1939 bis 1942 befand sich das Berliner Philharmonische Orchester mit einer bemerkenswerten Kombination von weitläufiger Präsenz, Erfolg bei einem breiten Publikum, konsequenter Programmgestaltung und erträglicher Arbeitsbelastung der Musiker auf dem Höhepunkt seines Wirkens als Reichsorchester.

Doch das Kriegsglück wendete sich. Verdunkelung, Reisebeschränkungen und Luftangriffe wurden zur gefährlichen täglichen Realität. Das Interesse an ernster Musik liess nicht unbedingt nach, wurde jedoch schwieriger zu befriedigen: Das Publikum hatte Probleme, die Konzerte zu besuchen, die Musiker, ihren Konzertverpflichtungen nachzukommen. In seinem Bericht 1942/43 schrieb von Westerman: «Der Grundsatz, die deutsche Reichsbahn möglichst wenig zu belasten, brachte es mit sich, dass wir im vierten Kriegswinter von Konzertreisen im deutschen Reichsgebiet vollkommen absahen.»¹⁵¹ Die 50-jährige Tradition der Abonnementskonzerte in Hamburg wurde ausgesetzt. Im

selben Jahr wurden die Konzerte des Orchesters in Berlin vorverlegt und begannen nun um 18 Uhr oder 18.30 Uhr.¹⁵² Später begrenzte man die Programme auf anderthalb Stunden, damit die Zuhörer vor der Verdunklung nach Hause kamen.¹⁵³ Es wurde die Anweisung herausgegeben, bei Fliegeralarm müssten sich «sämtliche Zuhörer in die Wandelgänge und Garderoben des Erdgeschosses begeben»,¹⁵⁴ und immer häufiger unterbrachen Alarmsirenen die Konzerte, so dass Zuhörer und Orchester stundenlang im Bunker festsassen.

Am 28. November 1943 musste erstmals ein Konzert des Orchesters – es war ein Philharmonisches Konzert unter Karl Böhm – aufgrund eines Luftangriffs ganz abgebrochen werden. In derselben Woche wurde die historische Berliner Sing-Akademie (das heutige Maxim-Gorki-Theater) von Bomben der Alliierten zerstört,¹⁵⁵ ebenso die Verwaltungsbüros des Philharmonischen Orchesters. Das traditionelle Silvesterkonzert des Orchesters verlegte das Orchestermanagement aus Sicherheitsgründen auf den Nachmittag des 1. Januar.

Das Orchester fürchtete das Schlimmste und zögerte nicht, seine privilegierte Stellung für Vorsichtsmassnahmen zu nutzen und den NS-Staat um Sondergenehmigungen für Stegmann, Lorenz Höber und Friedrich Quante, den Musikbibliothekar des Propagandaministeriums, zu ersuchen. Bei neuen «Terrorangriffen» solle man sich schnellstens – trotz Alarm – zur Philharmonie begeben. «Wir bitten diese Ausweise möglichst so auszustellen, dass durch ihren Wortlaut die Möglichkeit gegeben wird, evt. freie Plätze in Militär- oder Behördenautos einzunehmen, um somit schneller zur Philharmonie zu gelangen.»¹⁵⁶

Am Abend des 30. Januar 1944 wurde die Philharmonie bei einem britischen Bombenangriff zerstört.¹⁵⁷ Trotz der Luftschutzwache und der raschen Eingreifmöglichkeit, die wichtigen Orchesterfunktionären ermöglicht worden war, brannte der Grosse Saal vollständig aus, der angrenzende Beethovensaal wurde stark beschädigt, war aber noch be-



*Alte Philharmonie, Februar 1944; Foto von Geiger Alfred Hornoff,
Beschriftung auf der Rückseite: «Photo unter Lebensgefahr (Todesstrafe)
aufgenommen.»*

nutzbar. Zahllose Instrumente, Noten und Dokumente des Orchesters fielen den Flammen zum Opfer. Der materielle Schaden war gross, der psychische Schock der Orchestermitglieder ungeheuer, und die Verwaltung reagierte umgehend. Das Orchester mietete den Saal der Staatsoper für seine nächsten Philharmonischen Konzerte am 7. und 8. Februar. Aus finanziellen und Sicherheitsgründen wurde an beiden Tagen morgens und nachmittags dasselbe Furtwängler-Programm gespielt.

Die nächsten Philharmonischen Konzerte am 20. und 21. Februar wurden abgesagt, ebenso das erste von zwei Böhm-Konzerten in der ersten Märzwoche.¹⁵⁸ Ohne Domizil gastierte das Berliner Philharmonische Orchester an verschiedenen Spielstätten in Berlin – Staatsoper, Titaniapalast, Volksbühne, Berliner Dom, Beethovensaal und andere. Die Säle waren unterschiedlich gross und wurden nach Verfügbarkeit und erwarteter Zuhörerzahl ausgewählt. Knappertsbusch-Konzerte beispielsweise zogen mehr Menschen an als Konzerte unter Robert Heger oder Jochum und fanden daher im grösseren Berliner Dom statt. Konzerte mit weniger bekannten Dirigenten wurden an Orte wie die Berufsschule in Neu-Lichtenberg verbannt.¹⁵⁹ Für die Philharmonischen Konzerte waren eine bessere Akustik und ein komfortableres Ambiente erforderlich. Sie wurden in die Staatsoper verlegt, obwohl dort weniger Plätze vorhanden waren als in der alten Philharmonie. Doch den Verantwortlichen bereitete nicht nur das Problem der Spielstätten Sorgen. Vor allem ausländische Dirigenten sagten ihre Auftritte in Berlin ab, und das Orchester musste Eintrittsgelder zurückerstat-
ten.¹⁶⁰

Da die Finanzen, die Programmplanung und die Moral seines Orchesters erschüttert waren und überdies keine feste Spielstätte mehr existierte, beschloss das Propagandaministerium, das Orchester auf Tournee zu schicken, um die Situation etwas zu erleichtern. Die meisten restlichen Konzerte in Berlin wurden abgesagt, und ab Mitte März reiste das Orchester nach Skandinavien, kehrte dann kurzzeitig zurück,

um mit Knappertsbusch bei den Feiern zu Hitlers Geburtstag im April aufzutreten, bevor es zu einer ungeplanten sechswöchigen Konzertreise nach Frankreich, Portugal und Spanien aufbrach. Während des Aufenthalts auf der Iberischen Halbinsel wurde ein Propagandafilm gedreht. Das Orchester fuhr im Juni zurück, wobei es genau in der Woche Paris durchquerte, in der die Alliierten in der Normandie landeten. Anschließend wurden die Musiker sofort in den Sommerurlaub entlassen.¹⁶¹

Im Sommer 1944 profitierte das Berliner Philharmonische Orchester erneut von seiner privilegierten Beziehung zum Regime. Das Propagandaministerium arrangierte, dass die Orchestermitglieder von Ende Juli bis Mitte September mit ihren Familien im relativ sicheren Baden-Baden Sommerquartier beziehen konnten. An einem gesicherten Platz ausserhalb Plassenburgs bei Coburg (Bayern) wurden Instrumente ausgelagert, während das evakuierte Orchester für das Publikum in Provinzstädten wie Rastatt, Gaggenau und Lahr Konzerte gab. Während ihrer ausgedehnten Ferien machten die Philharmoniker eine Reihe von Rundfunkaufnahmen mit Robert Heger.

Als das Orchester schliesslich im September 1944 nach Berlin zurückkehrte, hatte sich nicht nur das Stadtbild verändert, sondern auch das Kulturleben. Im Herbst 1944 wurden alle körperlich leistungsfähigen Beschäftigten der Kultureinrichtungen in Deutschland für den Kriegseinsatz mobilisiert. In Berlin wurden unter anderem – trotz Görings schützender Hand – Orchester und Ensemble der Staatsoper sowie der Bruno-Kittel-Chor und der Philharmonische Chor aufgelöst oder durch Einberufungen stark dezimiert. Theater und kommerzielle Musikensembles erlitten ein ähnliches Schicksal. Übrig blieb nur das Berliner Philharmonische Orchester.

Die lange Pause hatte es der Verwaltung und den Politikern ermöglicht, die Einzelheiten der Orchestersaison 1944/45 auszuarbeiten. Die ersten Philharmonischen Konzerte fanden in der nun unbespielten

Staatsoper statt, doch ab Dezember wurden die meisten Abonnementskonzerte in den Admiralspalast verlegt. Auf politischer Ebene hatte man beschlossen, in der Staatsoper nur geschlossene Veranstaltungen durchzuführen, «zu denen kein Verkauf stattfindet, in Form von Gemeinschaftsstunden des Hauses oder der Partei, nicht aber öffentliche Konzerte».¹⁶² Die Staatsoper wurde im Januar 1945 ebenfalls ein Opfer der Bomben, so dass das Berliner Philharmonische Orchester in den letzten Kriegsmonaten weiter vor die Tore der Stadt ziehen musste.

Die Zuhörerzahlen sanken, die Zahl der Aufführungen nahm ab. Die Hauptaktivitäten des Orchesters konzentrierten sich darauf, möglichst viele Menschen zu erreichen. Rundfunksendungen und Massenkonzerte erhielten Priorität. Abendroth und Keilberth dirigierten im Dezember und Januar eine Reihe von Konzerten, Furtwängler leitete am 22. und 23. Januar 1945 das letzte Philharmonische Konzert, bevor er selbst Deutschland verliess. Darauf folgte lediglich eine Trauerfeier im Kuppelsaal des Reichssportfeldes mit einem neuen Chorwerk von Willi Traeder (21. Februar), ein Konzert für die Hitlerjugend (24. März), ein Wehrmachtsbenefizkonzert in Zossen (27. März), eine Aufführung des Mozart-Requiems im Beethovensaal mit dem Lamy-Chor – der Bruno-Kittel-Chor existierte nicht mehr – (29./30. März)¹⁶³ sowie ein letztes *Meistersinger*-Vorspiel für Soldaten und nationalsozialistische Führungsoffiziere im Berliner Olympischen Dorf (7./13. April). Im ungeheizten Beethoven-Saal erklangen die letzten Konzerte, unter anderem mit Brahms' *Deutschem Requiem* unter Georg Schumann mit den verbliebenen Mitgliedern der Berliner Sing-Akademie (14. April).¹⁶⁴

Es ist nicht überliefert, zu welcher Tageszeit diese letzten Aufführungen stattfanden und für wen sie gedacht waren. Mitte April stand die Rote Armee bereits unmittelbar vor Berlin. Wehrfähige Männer waren längst an die Front kommandiert. Der Volkssturm beherrschte die Strassen, wer zu jung oder zu alt zum Kämpfen war, hielt sich versteckt. Der Krieg hatte die Heimat erreicht, die Philharmoniker sahen

sich selbst dem Terror ausgesetzt und erlebten den Sturm von Tod und Zerstörung, den ihr Regime selbst entfesselt hatte.¹⁶⁵ Freunde und Kollegen starben, Familien gingen zugrunde, ganze Strassenzüge brannten, doch das Orchester spielte weiter.

Ausser diesen deprimierenden letzten Konzerten, nach den Massenveranstaltungen für die Soldaten und die Hitlerjugend, gab es eine letzte befohlene Aufführung: Am 11. April 1945 bestellte Reichsrüstungsminister Albert Speer das Orchester zu einem Privatkonzert in den Beethovensaal. Speer war ein gebildeter Mann und grosser Musikliebhaber. Ihm verdankte das Berliner Philharmonische Orchester seine Rettung vor fast sicherer Dezimierung, denn er verlängerte, wie in Kapitel 2 geschildert, die Uk-Stellung der Musiker, Berichten zufolge gegen Goebbels' Willen. Mit einer Aufführung von Werken Beethovens, Bruckners und Wagners dankte das Orchester seinem Retter und verbeugte sich ein letztes Mal vor einem Repräsentanten des Regimes, das den Klang des Orchesters Millionen von Menschen zu Gehör gebracht hatte.

KAPITEL 5

Musikalische Programmgestaltung im Wandel

«JA, UNSERE DEUTSCHE MUSIK ... Seht, sie mögen draussen in der Welt noch so viel haben – sie mögen reicher sein an Öl und Kohle und Gold – Im Reich der Musik stehen sie doch alle wie armselige Krämer vor unserem Thron. Nur im Herzen Deutschlands konnte der Thomaskantor Bach geboren werden – können heute noch die Thomaner singen. Hört Ihr den reinen keuschen Klang? Und der Bach – das war nur einer aus der langen Reihe der Grossen! Da war sein Zeitgenosse Friedrich Händel, den sie drüben in England, wo er lebte, den deutschen Bären nannten, und Gluck und Haydn – und Mozart. Wenn nur sein Name aufklingt, fällt goldner Schein auf alles Irdische. Und all die Anderen ... Wie reich sind wir, wie reich. Franz Schubert, der Liedersänger; [dann Wagner] der Mann der *Meistersinger* und des *Tristans* ... Johannes Brahms – Und Anton Bruckner ... Bei ihm, wisst Ihr, da reisst mir jedesmal der Himmel auf, und ich sehe sie musizieren, die Engel, grosse Engel und kleine und ganz kleine mit so nackten, dicken Beinchen. Und Gott, der Herr, in der Mitte – Ach – und die Grossen unserer Tage, wenn sie unter Deinem Stab erklingen, Wilhelm Furtwängler: Reger, Strauss, Pfitzner. Ich glaube an die ewigen Wunder der deutschen Musik. Heilig war mir die Musik, die die Rätsel der Welt stellt und löst ... Ihr Klingen und Tönen ist wie die Stimme der Ewigkeit.»¹
(Aus dem Drehbuch zum Spielfilm «Philharmoniker» von 1943)

Was das Repertoire betraf, hatten die Nationalsozialisten klare Vorlieben – Ergebnis einer in sich widersprüchlichen Mischung aus ästhetischer Wertschätzung, ideologischen Prinzipien und persönli-

chem Geschmack. Die Nationalsozialisten bewerteten Musik nach politisch gefärbten Interpretationskriterien, das heisst dem ideologischen Gerüst, das eine Einheit von «hoher» sowie Volks- und Unterhaltungsmusik postulierte. Sie sahen die deutschen Klassiker und jene Komponisten der Gegenwart, die als ihre Erben galten, als Vertreter der wahren, «völkischen germanischen» Wurzeln an. In der Praxis bedeutete dies, dass die deutschen Standardwerke des 18. und 19. Jahrhunderts und die Werke lebender deutscher Komponisten, die im romantischen Idiom schrieben, den überwiegenden Teil des bevorzugten Repertoires ausmachten. Diese Klassifizierung vereinte die pseudowissenschaftliche geschichtsphilosophische Annahme der Kontinuität einer überlegenen deutschen Kultur mit der Vorstellung eines Kampfes zwischen mythischen deutschen Werten und fremden, «entarteten» Einflüssen. Nicht zufällig spiegelte sich darin auch der persönliche Geschmack der Oberen in Partei und Staat wider.

Die Nationalsozialisten forderten ihre Lieblingsmusik durch eine tendenziöse Berichterstattung in der zur Partei gehörenden bzw. staatlich kontrollierten Presse, durch öffentliche Finanzierung von Festspielen oder Veranstaltungen, die ihren kulturellen Werten entsprachen, und durch die publikumswirksame Unterstützung, die Hitler, Goebbels, Göring, Rosenberg, Ley und andere diesen Werken zukommen liessen. Aus Reden, politischen Schriften und willfährigen Medien kannte man die musikalischen Präferenzen der Nationalsozialisten schon lange, bevor die Partei an die Macht kam. Daher gab es nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler nur bemerkenswert wenige Fälle, in denen die Regierung explizit festlegte, was aufgeführt werden durfte und was nicht. Dass sich auch hier der Antisemitismus Bahn brach, war selbstverständlich, aber auch für das Durchsieben des restlichen Repertoires war wenig amtliche Hilfe vonnöten.

Was das Berliner Philharmonische Orchester angeht, so war der erste, offensichtlichste Grund für diese Art musikalischer Programm-

planung die direkte politische Kontrolle. Offene politische Einflussnahme auf die Programmgestaltung des Orchesters war in der Regel auf Aufführungen beschränkt, die ausdrücklich unter nationalsozialistischer Schirmherrschaft standen, beispielsweise Parteiveranstaltungen oder vom Staat gesponserte Veranstaltungen. Dazu gehörten die Auftritte des Orchesters bei den Reichsparteitagen in Nürnberg, die verschiedenen Musik- und Kunstveranstaltungen in München und Düsseldorf oder besondere Jubiläen. Die Aufträge legten meist ein Grundgerüst fest, zu dem auch bestimmte ästhetische Präferenzen gehörten, blieben aber in gewisser Weise unbestimmt. 1937 schrieb Reichskulturverwalter Hans Hinkel beispielsweise an Karl Böhm:

«Auf Wunsch des Herrn Reichsministers Dr. Goebbels sind Sie dazu ausersehen, auf der diesjährigen Tagung der Reichskulturkammer am 26. November vormittags in der Philharmonie Berlin die einleitende Musik (Symphonie) zu dirigieren. Ich bitte Sie, sich diesbezüglich baldmöglichst mit mir in Verbindung zu setzen und mich Ihre Vorschläge bzgl. der Auswahl eines Musikstückes wissen zu lassen.»²

Der Kontext legte den Erwartungsrahmen fest, aber es blieb dem Dirigenten überlassen, genaue Vorschläge zu unterbreiten. Böhm stellte ein Programm mit Werken von Schumann und Wagner zusammen, das hinreichend festlich und mit den Vorstellungen der Nationalsozialisten kompatibel war.

1943 verlangte es Hitler, die Philharmoniker unter Furtwängler mit einigen seiner Lieblingsstücke zu hören: «Der Führer wünscht auch die Brucknerische Symphonie in Verbindung mit Beethovensymphonien auf das Programm.»³ Objektiv gesehen, hatten Ministerium, Regierung oder Partei durchaus das Recht, solche Aufträge zu erteilen – schliesslich gehörte ihnen das Orchester, sie sorgten für seine Finanzierung und stellten bei solchen Anlässen auch die Spielstätte für die Aufführung. Es war natürlich für die Regimeführung ein ungeheurer Luxus, sich ein solches Instrument zur persönlichen Verfügung zu halten, aber

wenigstens stellten die NS-Oberen dem Dirigenten und Orchester frei, welche Werke von Bruckner und Beethoven sie aufführen wollten.

Auch wenn politisch motivierte Programmwünsche der Behörden eine offenkundige Einschränkung der künstlerischen Freiheit bedeuteten, deckten sich die Forderungen inhaltlich durchaus mit dem zentralen Repertoire des Berliner Philharmonischen Orchesters. 1935 beispielsweise erklangen in den 178 Programmen des Orchesters 85 Werke von Beethoven, 45 von Brahms, 28 von Bach, 16 von Händel, 15 von Pfitzner, 20 von Robert Schumann, 29 von Richard Strauss, 16 von Wagner, 19 von Weber, 16 von Bruckner, 26 von Haydn, 38 von Mozart und 20 von Schubert. Als einziger nicht «germanischer» Komponist war Tschaikowsky mit einer zweistelligen Zahl vertreten: 18 Stücke.⁴ Dieses Zahlenverhältnis blieb im Wesentlichen während der nächsten zehn Jahre gleich, der Schwerpunkt des Repertoires lag auf dem deutschen «Kanon». So brauchte sich das Ministerium auch nach der Übernahme des Orchesters durch den Staat kaum in die Programmpolitik einzumischen: Die musikalischen Präferenzen der Nationalsozialisten und das Kernrepertoire des Berliner Philharmonischen Orchesters harmonierten von vornherein gut miteinander.

Dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Im Jahr 1933 waren die wichtigsten Konzertreihen des Orchesters die volkstümlichen Sonntags- und Dienstags-Konzerte sowie die anspruchsvollen Philharmonischen Konzerte. Um genügend Zuhörer anzuziehen und damit wirtschaftlich erfolgreich zu sein, mussten die Programme volkstümlicher Konzerte im Rahmen vertrauter, leicht zugänglicher Werke und Gattungen bleiben. Ein typisches Konzert dieser Art fand am 24. September 1933 unter der Leitung von Heinz Bongartz statt: Wagner, *Meistersinger*-Vorspiel; Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*; Bach, Adagio und Fuge aus der g-Moll-Suite; Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3; Weber, *Euryanthe*-Vorspiel; Werke für Cello von Chopin, Fauré und

Popper; schliesslich Karl Goldmarks Ballettmusik aus *Die Königin von Saba*. Solche bunten Programme stellten kaum ein künstlerisches Wagnis dar, denn das Orchester konnte es sich nicht leisten, ein wankelmütiges bürgerliches Publikum zu irritieren oder gar zu verprellen, während es im Berlin der 1930er Jahre genug andere Abendunterhaltung gab. Die Nationalsozialisten mochten sich aus rassistischen Gründen an einigen dieser Komponisten stossen, doch im Allgemeinen entsprachen die Programme der volkstümlichen Konzerte, die immerhin fast die Hälfte der Auftritte des Orchesters in Berlin ausmachten, den Vorstellungen der herrschenden Partei.

Konzerte mit populären Programmen waren nicht nur für weniger gebildete Zuhörerschichten attraktiv. Bis 1934 ein privates Unternehmen, passte das Berliner Philharmonische Orchester unter Umständen sein Programm an den Geschmack wohlhabender Privatpersonen an, die das Orchester für eigene Zwecke mieteten. Finanziell gut gestellte Musikfreunde konnten dann das Orchester mit ihrem persönlichen Lieblingsprogramm hören. Mit der Erhebung des Berliner Philharmonischen Orchesters zum Reichsorchester veränderten sich zwar die Gönner, nicht aber der musikalische Geschmack: Als Paul Winkelsesser, ein langjähriger Patron der Philharmoniker, 1935 starb, hinterliess er seinem Lieblingsorchester die hübsche Summe von 40'000 RM – gebunden aber an eine Bedingung: «dass an einem seinem Geburtstag, Mitte Januar, naheliegenden Termin ein Konzert zu seinem Gedächtnis gegeben werde. Auch das Programm war festgelegt und zeugt für den musikalischen Geschmack des verstorbenen Gönners: Schuberts ‚Unvollendete‘, das Doppelkonzert für zwei Violinen von Bach und drei Sätze aus Beethovens IX Sinfonie. Dieses Programm wird wie immer an dem Gedenktag ausgeführt.»⁵ Die Tradition der Winkelsesser sehen Gedenkkonzerte wurde bis 1937 aufrechterhalten.

Die Philharmonischen Konzerte dagegen waren Furtwänglers eigene Domäne. Er allein war verantwortlich für die Programmgestal-

tung einschliesslich der Auswahl der Solisten, der Gastdirigenten und des Repertoires. Auch hier war man allerdings in gewissem Ausmass an wirtschaftliche Überlegungen gebunden. Die Philharmonischen Konzerte stellten die wichtigste Einnahmequelle des Orchesters dar, die nicht durch kühne Programmauswahl gefährdet werden durfte. Allerdings herrschte im Berlin der 1920er und 1930er Jahre eine kosmopolitische, in musikalischen Dingen progressive Atmosphäre, und das Berliner Philharmonische Orchester war keine rein konservative Bastion, auch wenn es organisatorisch und dem Zuhörerkreis nach grundsätzlich eine bürgerliche Institution war. 1920/21, in der letzten kompletten Saison unter Arthur Nikisch, enthielten die zehn Philharmonischen Konzerte eine ganze Reihe fordernder Werke: Walter Braunsfels' *Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz*, Mahlers Symphonie Nr. 7, Ernst von Dohnányis Violinkonzert, ein *Rondo für Orchester* von Eduard Erdmann und Erich Wolfgang Korngolds *Symphonische Ouvertüre «Sursum Corda»*. Nikischs Auswahl zeugte von einer Beschäftigung des Dirigenten mit «moderner» Musik, ohne sich allzu weit in die radikale Avantgarde eines Webern oder Varèse vorzuwagen.

Auch Furtwänglers Repertoire ging weit über die romantischen deutschen Standardwerke hinaus, doch seine Programmgestaltung beim Berliner Philharmonischen Orchester unterschied sich in einigen Punkten von der seines Vorgängers. 1922/23, in seiner ersten Saison als Dirigent der Philharmonischen Konzerte, dirigierte Furtwängler sieben Werke damals noch lebender Komponisten: Sibelius' *En Saga*, Pfitzners Ouvertüre zu *Das Käthchen von Heilbronn*, Glasunows Violinkonzert, Richard Strauss' *Till Eulenspiegel*, Max Trapps Symphonie Nr. 2 sowie Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16. In den nächsten Spielzeiten erschienen auch Komponisten wie Strawinsky, Mahler, Schönberg und Hindemith in seinem Repertoire, insgesamt aber verriet seine Programmauswahl wie auch der Charakter seiner eigenen Werke eine deutliche Vorliebe für einen ausladenden romantischen Stil. Zu

den Grundsätzen seiner Programmauswahl erklärte Furtwängler später:

«Wenn ich gefragt werde, warum ich bestimmte Werke des 18. und 19. Jahrhunderts wieder und wieder aufführe, kann ich im Grunde nur eines antworten: weil ich [...] nicht in erster Linie als neugieriger Wanderer durch die Literatur oder als Wissenschaftlich-Interessierter, sondern als Liebhaber musiziere. Ich führe die grossen Werke auf, weil ich sie liebe; der Enthusiasmus, die Wärme, die Süssigkeit, Schönheit, Grösse, die diese Musik ersten Ranges, und nur diese in mir erweckt, ist der Quell, der Grund all meines Musizierens.»⁶

Nikisch setzte die Werke von Komponisten ganz oder teilweise jüdischer Abstammung wie Braunjans, Mahler und Korngold sicher nicht aufs Programm, weil sie von jüdischen Komponisten geschrieben waren. Ebenso wenig lässt sich wohl behaupten, dass Furtwängler, abgesehen von Schönberg jüdische Komponisten bewusst mied.⁷ Hier ging es eher um ästhetische Wertschätzung als um rassistische Vorurteile. Alle oben genannten Komponisten, die Nikisch 1920/21 aufführte, wurden in der NS-Zeit entweder ganz verboten oder scharf angegriffen, und zwar nicht nur aufgrund ihrer Abstammung, sondern auch wegen ihrer progressiven musikalischen Tendenzen.⁸ Furtwänglers Repertoire dagegen entsprach schon 1922 weitgehend den künftigen NS-Richtlinien. Auf dem Programm der Philharmonischen Konzerte der Saison 1932/33, während des Übergangs von der Weimarer Republik zum nationalsozialistischen Regime, standen insgesamt sechs Werke damals lebender Komponisten: Prokojews Klavierkonzert Nr. 5 (mit dem Komponisten am Klavier), *Variationen und Fuge* von Gottfried Müller,⁹ zwei kurze Werke von Karl Marx und Hugo Reichenberger, Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* und die Uraufführung des *Mouvement symphonique* Nr. 3 von Arthur Honegger.

Richard Strauss, gleichermassen vor und nach 1933 verehrt, war schon zu seinen Lebzeiten ein Klassiker, seine Tondichtungen hatten

sich längst einen festen Platz im symphonischen Standardrepertoire erobert. Vielen galt Strauss als legitimer Erbe Richard Wagners, und die Nationalsozialisten konnten sich seiner Faszination ebenso wenig entziehen, wie er selbst einer ganz erheblichen Faszination vom Nationalsozialismus erlag.¹⁰ Von den anderen 1932/33 aufgeführten zeitgenössischen Komponisten blieben die Deutschen Müller, Marx und Reichenberger während der gesamten NS-Zeit auf den Spielplänen. Sie gehörten zu jenen deutschen Komponisten, deren Musiksprache fest im 19. Jahrhundert verwurzelt war. Müller wurde 1933 Parteimitglied, sein *Deutsches Heldenrequiem* widmete er Adolf Hitler.¹¹ Unabhängig von dieser Widmung schätzte nicht nur Goebbels, sondern wohl auch Furtwängler dieses Werk sehr:

«Mit dem Führer zu einer Probe der Philharmonie mit Kittelschem Chor. Gottfried Müller ‚Deutsches Requiem‘. Er hat es als 19jähriger geschrieben. [...] Vulkanisch, gekonnt, kühn, modern, aber musikalisch. Vielleicht eine ganz grosse Begabung für die Zukunft. Der Führer ist sehr davon eingenommen. Auch Furtwängler, der mit da ist, äussert sich sehr positiv. Müller ist noch jung, er wirkt noch gänzlich unbewusst, garnicht routiniert.»¹²

Von Arthur Honegger, der zu den ausländischen Komponisten zählte, die in der Saison 1932/33 aufgeführt worden waren, hörte man erst nach dem Krieg wieder etwas in den Konzerten der Philharmoniker. Bis 1933 hatte der französische Komponist ein gutes Verhältnis zum Berliner Philharmonischen Orchester gehabt – in den vorangegangenen zehn Jahren hatten immerhin sieben Werke von ihm auf dem Programm gestanden. Sein *Mouvement symphonique* Nr. 3 hatte Honegger sogar dem Orchester und Furtwängler gewidmet. Mit ihrer eigenwilligen, von Bach beeinflussten, harmonisch reichen Sprache war Honeggers Musik modern, aber nicht provokant. Es gibt keinen Beleg dafür, dass die Behörden die Aufführung seiner Werke in Deutschland verboten hätten. Doch während Debussy, Ravel, Roussel, Jean Fran-

çois und andere französische Komponisten weiterhin von den Philharmonikern unter Dirigenten wie Dimitri Mitropoulos, Leo Borchard und Herbert von Karajan aufgeführt wurden, dirigierte Furtwängler am Pult der Philharmoniker nur noch einmal Musik von Honegger: 1952 bei einem Konzert anlässlich des 70. Geburtstags des Orchesters. Da Honegger im Übrigen auch in Furtwänglers Programmen der Jahre 1947 bis 1954 nicht erschien, sind wohl eher musikalische als politische Gründe für seine Abstinenz von den Konzertprogrammen in den Jahren 1933 bis 1945 anzunehmen.

Sergej Prokopew bot im Sinne der nationalsozialistischen Musikästhetik mehr Reibungsflächen: Seine Musik war kühn, wenn auch nicht revolutionär; er war berühmt, aber Sowjetbürger. In der Spielzeit 1938/39 war er zweimal zu hören. 1939 spielte Claudio Arrau mit dem Orchester sein Klavierkonzert Nr. 3, und 1940, als der Hitler-Stalin-Pakt schon ins Wanken geriet, übernahm Heinz Stanske den Solopart in der deutschen Erstaufführung von Prokofjews Violinkonzert Nr. 2. Das Regime wusste nicht recht, wie es den Komponisten einordnen sollte, und ächtete seine Musik erst 1941, als der Krieg mit der Sowjetunion es unmöglich machte, die Werke des ideologischen Todfeindes aufzuführen. Es sind keine äusseren Gründe ersichtlich, warum Furtwängler nach 1932/33 kein einziges Werk von Prokofjew mehr aufs Programm setzte. Ideologische Verbote waren hier nicht ausschlaggebend, vielmehr war es eine Frage des musikalischen Geschmacks.

Die beiden Beispiele Honegger und Prokopew zeigen, dass kultureller Gleichschritt im Zeichen des Hakenkreuzes nicht unbedingt aus politischem Druck resultieren musste. Furtwänglers persönliche Vorliebe für bestimmte Arten von Musik hatte bereits das Terrain dafür bereitet, sich auf das NS-kompatible Kernrepertoire des Orchesters zu konzentrieren. Danach sorgte ein gewisses Mass an Selbstzensur oder auch nur gefügiger Schwerpunktsetzung in Verbindung mit Furtwäng-

lers eigenem Wandel vom berühmten Dirigenten mittleren Alters zur gesetzten Symbolfigur deutscher Musik dafür, dass schwierige Fälle vernachlässigt, ganz ausgelassen oder leicht durch deutsche Gegenstücke ersetzt werden konnten.

Sei es unter Druck oder aus eigenem Antrieb, in der Saison 1933/34 setzte Furtwängler ausschliesslich zeitgenössische deutsche Komponisten neben die bekannten Heroen Beethoven, Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Mozart, Bach, Haydn und Schubert aufs Programm der Philharmonischen Konzerte. Es handelte sich um Paul Graener, Max Trapp, Siegfried Müller, Hans Pfitzner und Paul Hindemith. Hans Pfitzner war nach Richard Strauss der zweite grosse alte Mann der deutschen Musik, ein edles Relikt der Traditionen des 19. Jahrhunderts. Graener wurde 1936 zum Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer ernannt, Trapp war seit 1932 Mitglied der NSDAP, Siegfried Müllers Musik war nach 1933 in ganz Deutschland beliebt, und Paul Hindemith galt 1933 als aufgehender Stern unter den deutschen Komponisten. Vielleicht war es Zufall, dass alle fünf noch lebenden Komponisten dieser Programme Deutsche waren, vielleicht war es auch ein Zeichen der Ergebnisheit vonseiten Furtwänglers, möglicherweise aber eher ein Hinweis auf das bewusste taktische Spiel des Dirigenten mit dem Regime.

Die bereits erwähnte Absetzung der Hindemith-Oper *Mathis der Maler* vom Spielplan der Staatsoper, die zu Furtwänglers Rücktritt als Erster Dirigent der Philharmoniker führte, wird oft als ästhetisch begründete Auseinandersetzung des Dirigenten mit dem NS-Regime aufgefasst.¹³ Die Wahrheit ist komplizierter. Furtwängler hatte sich schon lange für Hindemith eingesetzt, der Komponist war ein enger musikalischer Freund des Berliner Philharmonischen Orchesters. Zwar war seine Musik für den Geschmack von Hitler und Goebbels zu provokant,¹⁴ doch der Zwist zwischen Furtwängler und dem Regime hatte nicht rein musikalische Gründe. Zu seiner Rücktrittserklärung im Dezember 1934 schrieb Furtwängler:

«Als schliesslich der Kernpunkt alles lebendigen Musizierens, die Freiheit der Kunstausübung, in Bezug auf die zukünftige Generation von den Nationalsozialisten angetastet wurde, als mir aus politischen Gründen verboten wurde, Hindemith aufzuführen, legte ich meine sämtlichen Ämter nieder.»¹⁵

Furtwängler trat zurück, weil die politisch Mächtigen die Aufführung von Hindemiths neuer Oper untersagten, eine klare Beschneidung der künstlerischen Freiheit des Dirigenten bzw. des Opernhauses. Mehrere mächtige Nationalsozialisten mögen Hindemiths Ästhetik missbilligt haben, und schon das hielt viele Orchester und Opernhäuser davon ab, seine Werke zu spielen, aber der Grund für das Verbot der Oper war nicht musikalischer Natur. Die 1933 von Goebbels geschaffene Reichsmusikkammer hatte die Aufführung der Oper untersagt. Viel gestritten wurde um Hindemiths Musik, aber niemals konnte die Reichsmusikkammer allein die Qualität seiner Kunst verbieten. Die Musik selbst war nicht das Problem. Hindemiths Symphonie *Mathis der Maler*, die auf musikalischem Material der Oper basierte, war von Furtwängler und dem Berliner Philharmonischen Orchester im März 1934 unter grossem Beifall des Publikums und geteilten Reaktionen der Kritik uraufgeführt worden.¹⁶ Das macht klar, dass das Verbot wirklich der Oper galt, insbesondere der potenziell aufwieglerischen Handlung: «Hindemiths Mathis sucht eine Antwort auf die Frage, welche Position der Kunst und ihrem Schöpfer in Zeiten politischer Krisen zukommt.»¹⁷ Das zentrale Thema der Oper berührte gefährliche Fragen und war eine Provokation, die NS-Ideologen und -Bürokraten in seltener Übereinstimmung nicht zulassen konnten. Die Rolle des Künstlers in unruhigen Zeiten war vielleicht auch ein Problem, das Furtwängler selbst 1934/35 interessierte, aber seine eigene Erklärung zum Rücktritt belegt, dass der Dirigent erkannt hatte, dass das Aufführungsverbot «aus politischen Gründen» erfolgt war, nicht aus künstlerischen.

Manche erwarteten, dass die Nationalsozialisten Hindemith reha-

bilitierten – grösstenteils, weil seine Musik nicht so abenteuerlich war.¹⁸ Aber eben weil es kein ästhetischer, sondern politischer Streit gewesen war, in dem Hindemith als Provokateur dargestellt worden war, passierte dies nicht. In der Folge ging Hindemith in die Türkei und schliesslich in die USA. Furtwängler blieb in Deutschland, in seinem Brief zur Versöhnung mit dem Regime beantwortete er 1935 Mathis' Frage: Im nationalsozialistischen Deutschland hatte der Künstler sich der politischen Autorität unterzuordnen. Mathis hielt diese Position für gewissenlos. Furtwängler jedoch fügte sich mühelos, zumindest musikalisch.

Bemerkenswert an der Hindemith-Episode ist auch, wie selten solche Fälle offener Zensur tatsächlich vorkamen. Obwohl die Politik der Gleichschaltung darauf abzielte, alle künstlerischen Aktivitäten mit den Grundsätzen des Nationalsozialismus in Einklang zu bringen, gab es in Bezug auf das Berliner Philharmonische Orchester in den Jahren 1933 und 1934 kein Schreiben, keine Konferenz oder eine andere Verlautbarung, die eine Weisung an Furtwängler enthalten hätte, was er zu spielen habe und mit wem er nicht auftreten dürfe. Gleichschaltung war ebenso eine Sache der Atmosphäre wie der Anordnung: Ein Klima von Feindseligkeit und Misstrauen machte jede Herausforderung unwillkommen und führte zur Vermeidung von Risiken, während Vorankündigungen erkennen liessen, welche Entscheidungen dem Regime am liebsten wären. Die allgemeine Übereinstimmung der Vorlieben der Nationalsozialisten mit dem Geschmack des breiten Publikums war dabei ein wirkungsvolles Argument.

Nachdem Furtwängler nach der Hindemith-Affäre die künstlerische Kontrolle über das Orchester abgegeben hatte, blieb seine Beziehung zum Berliner Philharmonischen Orchester zwar eng, sein Einfluss war aber fortan begrenzt. Die künstlerische Leitung des Orchesters lag in den Händen verschiedener politisch ausgewiesener Geschäftsführer, von Hermann Stange über Hans von Benda bis zu Ger-

hart von Westerman. Als künstlerische Direktoren waren sie verantwortlich für die Planung dessen, was das Orchester wann, wo und mit wem aufführte. Sie stimmten sich hierbei mit Furtwängler ab, hatten aber auch die wirtschaftlichen und orchesterpolitischen Interessen des Orchesters und der Behörde, die sie eingestellt hatte, im Blick. Stange, von Benda und von Westerman, allesamt vom Propagandaministerium eingesetzt, bekundeten ihre Loyalität gegenüber der NSDAP. Stange und von Benda hatten sogar einen Vertrag direkt mit der Regierung geschlossen, nicht mit dem Orchester. In solchen Händen lief das Orchester nach Furtwänglers Abschied bestimmt nicht Gefahr, mit seiner Programmgestaltung vom Pfad nationalsozialistischer Präferenzen abzuweichen. Die vom Propagandaministerium eingestellten und bezahlten Geschäftsführer schlugen einfach keine Musik vor, die aus politischen, ästhetischen, rassistischen oder anderen Gründen unerwünscht war. In diesem Mechanismus vorseilenden Gehorsams, gepaart mit dem nicht weniger wichtigen Ziel, Zuhörer anzuziehen, lag es weder im Interesse der Verwaltung noch der Musiker, sich ihrem Gönner gegenüber undankbar zu zeigen.

Schon seit Furtwänglers Zeit bewegte sich das Berliner Philharmonische Orchester auf engen, aber sicheren Pfaden. Dieses Prinzip wurde von den verschiedenen künstlerischen Direktoren des Orchesters nur bestätigt. 1938/39 stammten etwas mehr als die Hälfte aller aufgeführten Stücke von nur sechs Komponisten: Beethoven, Brahms, Bruckner, Haydn, Mozart und Richard Strauss.¹⁹ Wenn man Wagner hinzufügt, waren in nur elf der 77 öffentlichen Berliner Programme des Orchesters (ausgenommen Honorar-Konzerte) keiner dieser sieben Komponisten vertreten.²⁰ 1938/39 repräsentierten die Bach-Familie, Schubert, Schumann und Weber die nächste Stufe in der Rangordnung. Ähnlich wie 1934/35 war Tschaikowsky mit 15 Aufführungen einer der beiden einzigen «ausländischen» Komponisten im zweistelligen Bereich. Der an-

dere war Berlioz.²¹ Insgesamt stellte dieser Kanon mehr als 70 Prozent des gesamten Repertoires des Orchesters nicht nur in der Saison 1938/39, sondern während der gesamten NS-Zeit.²²

Während der Krise nach Furtwänglers Rücktritt legte das Propagandaministerium die Lenkung des Orchesters zudem in die «schützenden und fördernden Hände» der Reichsmusikkammer.²³ In Furtwänglers Abwesenheit beriet die Leitung der Kammer – unter anderem Paul Graener, Peter Raabe und Heinz Ihler – das Orchester in Programmfragen, wobei sie sich für einige Komponisten einsetzte, andere dagegen zurückdrängte. Dieses System von Kontrolle und Einfluss bestand nach Furtwänglers Rückkehr fort. Trotz der durch *Mathis der Maler* hervorgerufenen kritischen Situation musste sich der Dirigent seine Programmvorschläge offiziell genehmigen lassen.²⁴ Mit dem Gewicht der Fürsprache der Reichsmusikkammer ausgestattet, gelangten unterdessen auch Werke eher durchschnittlicher Komponisten auf die Programme des Berliner Philharmonischen Orchesters: Emil von Reznicek (deutscher Repräsentant im Ständigen Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten und 1938 vom Präsidenten der Reichsmusikkammer für den Reichskultursenat vorgeschlagen), Arno Rentsch (Fachschaftsleiter Musikerziehung bei der Landesleitung Berlin der Reichsmusikkammer) oder Werner Ege (für das Propagandaministerium Gutachter der Reichsmusikprüfstelle und ab 1941 Leiter der Fachschaft Komponisten der Reichsmusikkammer).²⁵ Sie ersetzten Komponisten wie Mahler, Korngold, Hindemith und Schönberg in den Randbereichen des Orchesterrepertoires.

Die Schaffung einer Verwaltungsposition mit künstlerischer Kontrolle beim Berliner Philharmonischen Orchester – ein künstlerischer Leiter, der unabhängig vom Chefdirigenten wirkte – vereinfachte die Programmgestaltung und Planung sehr. Da die Verwaltung des Orchesters Teil der staatlichen Bürokratie war, konnten auf politischer Seite entstehende Prioritäten effektiv in den musikalischen Program-

men umgesetzt werden. Solche Abstimmung konnte noch nicht einmal als Verletzung der künstlerischen Freiheit gelten, da auf beiden Seiten die Verwaltung die Entscheidungen traf. Als beispielsweise das Propagandaministerium im Hinblick auf die Eignung von Strawinskys Werken an das Orchester schrieb, die Aufführung eines seiner Werke sei «unerwünscht, da sie einen Präzedenzfall bilden würde»,²⁶ wurde die Angelegenheit als Verfahrensfrage behandelt, als Ausdruck der Besorgnis und nicht etwa als Befehl.

Dieses kooperative Verhalten war typisch, denn beide Seiten konnten dabei flexibel sein. In guter bürokratischer Manier versuchte man, das Orchesterrepertoire zu regulieren, aber jede Standardisierung war immer nur oberflächlich und wurde stets von persönlichen Zweifeln, ideologischer Inkonsequenz, politischen Faktoren und anderen Dingen unterminiert. Strawinsky beispielsweise war ein schwieriger Fall. Äußerst berühmt, ein unverhohlener Antisemit, doch mit einer Tendenz zu progressiven Kompositionsstilen, die im Widerspruch zum NS-Geschmack standen, war er nicht leicht einzuordnen. Schon vor dem zitierten Schreiben hatte das Berliner Philharmonische Orchester in dieser Hinsicht Präzedenzfälle geschaffen. 1934 hatte es *Le Sacre du printemps* mit Erich Kleiber aufgeführt. Kleiber verließ Deutschland kurz darauf, aber das Orchester spielte 1937 zweimal die *Feuervogel-Suite*, einmal unter Robert Denzler und dann unter Oswald Kabasta, einem Mitglied der NSDAP. 1938 dirigierte Jochum *Jeux de cartes* und im selben Jahr leitete Furtwängler selbst *Le Baiser de la fée* bei einem Philharmonischen Konzert. Solche Aufführungen sollten wohl kaum den nationalsozialistischen Führungsanspruch infrage stellen. Sie belegen vielmehr die Mehrdeutigkeit der Politik selbst und die Flexibilität der Verwaltung. Hinzu kam natürlich das verständliche künstlerische Bedürfnis nach einem gewissen Mass an musikalischer Vielfalt.

Doch auch hier gilt: Mitteilungen wie in Bezug auf Strawinsky waren eher die Ausnahme als die Regel. Strawinsky gehörte zu den übri-



*Leo Borchard, Philharmonie, circa 1940;
im Hintergrund drei philharmonische Posaunen: Friedrich Quante,
Willy Walther und Ernst Heidrich*

gen 30 Prozent von Komponisten, die am Rande des Repertoires standen und nicht zum Kanon zählten. Ausser Werken von Strawinsky begegnete man hier zeitgenössischen deutschen Kompositionen, die von der Reichsmusikkammer abgesehnet waren. Sie tauchten jedoch nur selten in den Programmen der grossen Reihen des Berliner Philharmonischen Orchesters auf. Zeitgenössischer und nichtdeutscher Musik begegnete man eher in rein der Gegenwartsmusik gewidmeten Pro-

grammen in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten Georg Schumann. Das Orchester bot spezielle Konzerte an, die die Musik einzelner Länder bekannt machen sollten. Leo Borchard leitete eine Reihe von solchen «exotischen» Programmen in der Spielzeit 1936/37 – französische, englische und italienisch-ungarische Abende. Auch ein schwedisch-norwegischer Abend wurde offeriert, und ein Konzert fand 1939 «unter dem Protektorat der Deutsch-Japanischen Gesellschaft» statt, mit alternierenden deutschen und japanischen Kompositionen. Ein Deutsch-Griechisches Austauschkonzert von 1941 präsentierte griechische Musik mit einem griechischen Dirigenten und griechischen Solisten.

Die rassistische Einteilung der Welt durch die NS-Ideologie brachte es mit sich, dass solche Auftritte eher als Propagandaveranstaltungen denn als Gelegenheit zu musikalischer Bereicherung angesehen wurden. Programme und Solisten wurden ausgewählt, um die Unterschiede zwischen den europäischen Völkern zu unterstreichen. Nichtdeutsche Musik und zeitgenössische Kompositionen in spezielle Konzerte abzuschieben und dadurch zu isolieren, verfolgte ein ähnliches Ziel: nämlich die deutsche kulturelle Identität stark herauszustellen. Neue Kompositionen wurden in der Akademie der Künste zum ersten Mal gespielt. Wie ausländische Programme, die wie Exoten behandelt wurden, konnten sie sich an der grossen philharmonischen Tradition nicht messen. Abgesehen von diesem distanzierenden Effekt, konnte sich ein Repertoire, das sich in kleinerem Masse erprobte und bewährte, einen Platz in den grossen Programmen des Orchesters erobern. Innerhalb recht enger Grenzen fand sich immer Raum, gelegentlich ein Stück von Prokofjew oder Strawinsky zu spielen, ausserdem von Otaka, Economidis oder Heinz Tiessen, ohne die künstlerische Handschrift des Orchesters in Konflikt mit NS-Normen zu bringen.

Einige Komponisten waren natürlich aus rassistischen oder politischen Gründen tabu. Doch selbst mit staatlicher Aufsicht über die Pro-

grammpolitik wurden Veränderungen nicht automatisch am 30. Januar 1933 wirksam. Während Mahler, Schönberg und Korngold rasch von den Spielplänen verschwanden, wurde Mendelssohn beispielsweise noch im Dezember 1933 vom Kommissarischen Geschäftsführer und NSDAP-Mitglied Rudolf von Schmidtseck aufgeführt. Der Lieblingsgeiger des Propagandaministeriums Georg Kulenkampff spielte Mendelssohns Violinkonzert im März 1935, zwei Wochen bevor er das Werk mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Hans Schmidt-Isserstedt aufnahm.²⁷ Noch 1936 spielte das Orchester Ausschnitte aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* für die Deutsche Telefunken ein.²⁸ Das Propagandaministerium stand diesen Aktivitäten offenbar nicht im Weg.

Als Komponist des traditionellen deutschen romantischen Repertoires stellte Mendelssohn die Nationalsozialisten vor Probleme. Im Vergleich mit der Zeit vor 1933 nahm die Zahl der Aufführungen seiner Werke zwar beträchtlich ab, aber es brauchte Jahre ideologischer und musikpolitischer Manipulation, um schliesslich die komplette Verbannung von Mendelssohns Musik aus deutschen Konzertsälen zu bewerkstelligen. Der Legende nach wurde die Büste des Komponisten auch dann nicht aus dem Foyer der Alten Philharmonie entfernt, als seine Musik dort nicht mehr zu hören war.²⁹ Es wäre naiv, dies als Zeichen von Widerstand zu deuten. Vielmehr spiegeln diese Reste von Beharrungswillen vermutlich die Widersprüche wider, die dem System ideologisch bestimmter musikalischer Gleichschaltung innewohnten. Vor jeder Spielzeit mussten die künstlerischen Direktoren des Orchesters dem Propagandaministerium ihre Saisonplanung vorlegen. Aus den elf Jahren, in denen das Orchester dem Ministerium unterstellt war, gibt es keinen Beleg für eine erzwungene Änderung dieser Programme. Das heisst, auch Aufführungen Mendelssohns noch im Jahre 1936 oder Strawinskys 1939 fanden mit Wissen und Zustimmung der NS-Macht-haber statt.

Bis Kriegsbeginn lag die Programmgestaltung des Berliner Phil-

harmonischen Orchesters im Grossen und Ganzen auf einer Linie mit den Erwartungen und Prinzipien der Nationalsozialisten. Dafür gab es verschiedene Gründe: ideologische Vorkonditionierung, wirtschaftliche Überlegungen, Furtwänglers musikalische Vorlieben, Selbstzensur, Begünstigung durch die Reichsmusikkammer sowie die enge Beziehung zwischen staatlicher Verwaltung und der Verwaltung des Orchesters. 1939/40 erforderten die Umstände jedoch ein Überdenken der Programmgestaltung. Vor allem machte der Krieg den Unterschied zwischen künstlerischen und symbolhaft-propagandistischen Aspekten der Musik deutlich. Französische Musik etwa von Debussy, Franck und Ravel, die bis 1939 gespielt wurde, verschwand sofort von den Konzertprogrammen.³⁰ Dem Wechsel im politischen Klima entsprechend wurden auch englische und russische Komponisten nicht mehr aufgeführt. Musikprogramme mussten auf die augenblickliche Situation zugeschnitten sein.

Die Kontrollen wurden verschärft, nicht nur im Hinblick auf den Ursprung, sondern auch auf den Charakter der Musik. 1942 hiess es in einem Schreiben des Propagandaministeriums: «Herr Hinkel gab dann eine Bestimmung des Herrn Ministers bekannt, dass im Bereich der ernsten Musik keine Werke aufzuführen sind, die sich nicht schon bewährt haben. Neue problematische Werke sollen nicht gebracht werden.»³¹

Diese Direktive richtete sich an alle deutschen Orchester, nicht in erster Linie an das Berliner Philharmonische Orchester. Sie bedeutete, dass es bei der Gleichschaltung nicht mehr allein um die Umsetzung ideologischer Prinzipien in musikalische Programmgestaltung ging. Vielmehr wurde die Musik weiter politisiert und avancierte zur Motivationshilfe. «Problematische» Werke standen im Konflikt mit dem dringenden soziopolitischen Bedarf an Organisation und Ordnung. Höchstwahrscheinlich ordnete Goebbels persönlich das Beethoven-Programm für die Rundfunksendung während des Überfalls auf Polen 1939 an.³² Die Situation verlangte heroische Musik, um die Nation auf

Hitlers Krieg einzustimmen und zu mobilisieren, und niemand konnte sie schöner spielen als die Philharmoniker. Der traditionelle Beethoven-Zyklus, den von Benda zu einem vielseitigeren «Klassischen Zyklus» umgestaltet hatte, wurde in den Spielzeiten 1939/40 und 1940/41 wieder wesentlich stärker auf Beethoven konzentriert. Nach 1939/40 zeigten die Programme des Orchesters eine noch ausgeprägtere Neigung zu Beethoven, Bruckner, Brahms, Strauss und Wagner.³³ Dagegen versuchte man nach Kräften, experimentelle Musik mit ihrem verunsichernden Einfluss zu unterbinden.

Doch das Regime wusste, dass die Suggestivkraft von Musik nicht auf positive Bekräftigung beschränkt war. Hinkels schärfere Kontrolle musikalischer Programmgestaltung war weniger eine Vorsichtsmaßnahme gegen ein Wiederauferstehen von Mendelssohn und Hindemith oder gegen ein Vordringen des Jazz, sie sollte vor allem Situationen steuern wie 1941, als ausgerechnet Mozart verboten wurde. Der Grund: Im Winter des Jahres hatten die deutschen Truppen einen verheerenden Schlag erlitten, nicht durch die Rote Armee, sondern durch den russischen Winter. Goebbels und sein Ministerium wollten die peinliche Situation verhindern, dass Mozarts Requiem die Hörer an Hitlers militärischen Fehler erinnerte. Eine Aufführung des Requiems unter Furtwängler durfte daher mitgeschnitten, bis auf weiteres aber nicht im Rundfunk gesendet werden.³⁴

Im Verlauf des Krieges wurden die Regierungskontrollen immer strenger, vor allem was die Rundfunkprogramme anging. Schon im Hinblick auf die Reihe «Unsterbliche Musik» hatte Furtwängler beklagt, das Repertoire, das sich hierfür eigne, sei sehr begrenzt. Die Beschränkungen – von oben auferlegt, freiwillig oder Resultat einer verhängnisvollen Mischung aus beidem – betrafen allerdings nicht nur das Repertoire. Die ideologisch und politisch motivierte Förderung bestimmter musikalischer Werte auf Kosten anderer wirkte sich auch auf die Auswahl der Dirigenten und Solisten aus.

Am 20. März 1933 sollte das Berliner Philharmonische Orchester das vierte einer Reihe von fünf Abonnementskonzerten unter der Leitung von Bruno Walter geben. Zu dieser Zeit wäre Walter bei weitem nicht der erste jüdische Künstler gewesen, der seit Hitlers Machtübernahme mit dem Orchester aufgetreten wäre. Am 6. Februar 1933 hatte der Konzertmeister des Orchesters, Szymon Goldberg, Beethovens Violinkonzert bei einem Philharmonischen Konzert unter Furtwängler gespielt. Drei Wochen später führte der berühmte Geiger und Pädagoge Carl Flesch das Brahms-Konzert ebenfalls unter Furtwängler auf. In derselben Nacht des 27. Februar 1933 wurde wenige hundert Meter von der Alten Philharmonie entfernt der Reichstag in Brand gesteckt. Am 3. März dirigierte Otto Klemperer Beethovens *Missa solemnis*, Solisten waren unter anderem Szymon Goldberg und Alexander Kipnis. Doch ab Mitte März machten die Nationalsozialisten vollen Gebrauch von den drakonischen Massnahmen, die als Antwort auf den Reichstagsbrand in die *Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat* eingegangen waren. Die Grundrechte der Weimarer Reichsverfassung wurden ausser Kraft gesetzt, was es der Regierung ermöglichte, eine Vielzahl ihrer Gegner in «Schutzhaft» zu nehmen. Durch den Sieg der NSDAP bei den Reichstagswahlen am 5. März 1933 konnten Hitler und die übrigen Mitglieder der NS-Führungsgruppe ihre ideologischen Ziele nicht nur mittels SA-Gewalt, sondern legal umsetzen. Das geplante Konzert von Bruno Walter bot Goebbels, der grauen Eminenz seines Ministeriums, Hans Hinkel, und Walther Funk, der sich zum wichtigen Funktionär für das Orchester im Propagandaministerium entwickeln sollte, Gelegenheit, Stellung zu beziehen.

Der Symbolgehalt war einfach unwiderstehlich für die braunen Machthaber: Bruno Walter, ein Schüler Gustav Mahlers, musikalischer Direktor des Gewandhausorchesters Leipzig und der Städtischen Oper Berlin, war eine Berühmtheit; das Berliner Philharmonische Orchester,

das Orchester der Hauptstadt des «neu erwachten» Deutschlands, stand kurz vor dem Bankrott; zudem war das Konzert wiederum von Wolff & Sachs organisiert worden, dem jüdischen Konzertveranstalter, der hinter den Philharmonischen Konzerten stand.³⁵ Die anschließende Affäre war eine Scheinrevolution, die charakteristisch für die Brutalität und Raffiniertheit der Nationalsozialisten war und ein Zeichen für die Gleichschaltung der Programmgestaltung des Orchesters setzte.

Hinkels Version der Bruno-Walter-Episode las sich in einer Parteizeitung so:

«Frage: Hat die NSDAP oder Ihr Kampfbund für Deutsche Kultur das Berliner Konzert von Bruno Walter verboten oder unmöglich gemacht?

Antwort: Nein. Wir haben niemals dieses Konzert verboten oder Herrn Bruno Walter, der eigentlich Schlessinger heisst, untersagt, zu dirigieren. Allerdings ist es uns unmöglich gewesen, für das Konzert etwa noch Saalschutz zu stellen. Die veranstaltende Konzertdirektion hat, wie wir erfahren haben, von sich aus das Bruno-Walter-Konzert abgesagt. Ich darf Sie darauf hinweisen, dass in dem Augenblick, als Richard Strauss an Stelle von Bruno Walter in Berlin dirigierte, er Drohbriefe aus Amerika bekam.»³⁶

Hinkels Erklärung war natürlich äusserst zynisch, aber sie zeigt die brillante Taktik der Nationalsozialisten, eine begrenzte Krise zu inszenieren, um ihre Ziele zu erreichen. Das Konzert von Bruno Walter wurde nicht vom Regime untersagt, aber es wurde durch Umstände unmöglich gemacht, die das Regime geschaffen hatte. Die Berichte über die Affäre sind unterschiedlich, deutlich ist aber, dass von Goebbels' Seite unbestimmte Drohungen in Bezug auf das Konzert an Wolff & Sachs erfolgten.³⁷ Die Veranstalter wurden nicht unbedingt vor offiziellen Störungen gewarnt, vielmehr wurde angedeutet, dass bestimmte allgegenwärtige Gruppen im neuen Deutschland den Dirigenten vielleicht nicht gern auf dem Berliner Podium sehen würden. Natürlich

hatten die Nationalsozialisten ihre eigenen Unruhestifter, aber in der neuen Machtkonstellation liessen sich Partei- und Regierungsstrategien je nach Wunsch getrennt oder einander ergänzend verfolgen. Goebbels vertrat daher die Regierung und warnte vor unbestimmten Störungen durch die Partei oder ihr nahestehende Bewegungen.

Die unbestimmten Drohungen machten staatlichen Schutz für das Konzert notwendig, den weder Regierung noch Partei stellen konnten, wie sie in typisch höhnischer Weise erklärten. Ohne den notwendigen Schutz für den Dirigenten, das Orchester, die Veranstalter und das Publikum konnte das Konzert jedoch nicht genehmigt werden.

In dieser Situation wurde angeregt, vielleicht durch Staatssekretär Funk selbst, Bruno Walter durch einen weniger «umstrittenen» Dirigenten zu ersetzen und so das Sicherheitsrisiko zu beseitigen und das Problem zu lösen. Man stellte fest – vielleicht war es ein NS-Funktionär, jemand bei Wolff & Sachs oder Bruno Walter selbst –, dass sich Richard Strauss in Berlin aufhalte und möglicherweise verfügbar sei. Louise Wolff lehnte ab: Schliesslich handelte es sich um ein Konzert von Bruno Walter in dessen eigener Konzertreihe; es mutete ihr absurd an, einen anderen Dirigenten einzuladen.³⁸ Doch Walter durchschaute das Manöver. «Ich habe hier nichts mehr zu machen», erklärte er und verliess die Stadt noch am selben Nachmittag.³⁹ Genau genommen sagte Bruno Walter sein Konzert selbst ab. Das war mehr als verständlich, aber er spielte damit den Nationalsozialisten in die Hände.

Wie es genau geschah, dass Richard Strauss das Konzert von Bruno Walter übernahm, ist trotz zahlreicher historischer Studien immer noch rätselhaft. Im März 1933 boten die Umstände jedoch unbezahlbares Propagandamaterial: von Bruno Walter «im Stich gelassen», wurde das Berliner Philharmonische Orchester in verzweifelten Zeiten (die Walter-Konzerte waren auch eine unverzichtbare Einnahmequelle gewesen) von einem wahren deutschen Helden «gerettet». Das Konzert

konnte stattfinden, und Strauss bewies zudem so viel Mut, in die Bresche zu springen, obwohl es angeblich Drohbriefe aus dem Ausland gegen ihn gegeben hatte, von denen Hinkel berichtete.⁴⁰ Besonders spektakulär war schliesslich, dass Strauss seine Gage für dieses Konzert dem ums Überleben kämpfenden Orchester spendete.⁴¹

Strauss überliess seine grossherzige Spende zweifellos mit den besten Absichten einer musikalischen Institution, die sich in einer ernsten Notlage befand und zu der er schon seit 1890 in Beziehung stand. Gut möglich, dass auch der Respekt vor dem Kollegen, den er ersetzte, zu dieser Geste beitrug. Doch unter den äusserst politisierten Umständen von 1933 erhielt das Berliner Philharmonische Orchester trotz der noch sehr unsicheren Zukunft bereits jenes symbolische Gewand, in das es sich während der nächsten zwölf Jahre komfortabel hüllen sollte. Die Nationalsozialisten hatten die Berliner Philharmonie als Schauplatz für eine musikpolitische Auseinandersetzung ausgewählt: Die Philharmoniker erschienen dabei als das geschundene Volk, während Bruno Walter und Richard Strauss unwillentlich, aber perfekt die Rolle des Bösen bzw. Retters spielten.

Dieses Muster wiederholte sich viele Male während der nächsten Monate und Jahre. Die Nationalsozialisten nutzten Drohungen, Falschinformationen und Naivität, um die musikalische Landschaft eher durch gezielte Einflussnahme als Gewalt umzugestalten. Otto Klemperer mit seiner dreiteiligen Konzertreihe als Leiter des Philharmonischen Chores erfuhr als nächster die Walter-Behandlung. Wiederum berichtete Hinkel:

«Im Interesse der disziplinierten Entwicklung in Deutschland musste jedenfalls sein vor mehreren Tagen in Deutschland beabsichtigtes Konzert [...] bis auf Weiteres verschoben werden [...] Wir konnten für eine derartige Veranstaltung in jenen Tagen nicht unsere SA und SS, die wir für wichtigere Dinge brauchen, als Saalschutz für Herrn Klemperer stellen. Letzten Endes ist die deutsche Öffentlichkeit

seit Langem von nicht wenigen jüdischen Bankerrotteuren in der Kunst provoziert worden, so dass – das mag bedauerlich sein – Klemperer und Bruno Walter unter dieser Volksstimmung zu leiden hatten.»⁴²

Wie Hinkel erklärt, waren Walter und Klemperer nur zufällige Opfer der antisemitischen Wut, die von den Nationalsozialisten genährt und gerechtfertigt wurde. Mit dem Hinweis auf Sicherheitsmassnahmen konnten selbst jene, die nicht unbedingt mit den Zielen des Nationalsozialismus sympathisierten, von der Unvermeidbarkeit der geplanten Änderungen überzeugt werden. Für die Saison 1933/34 wurde Klemperer als Leiter des Philharmonischen Chores durch Carl Schuricht ersetzt. Das vollzog sich weniger spektakulär als die Ereignisse um Walter und Strauss, aber mit demselben beunruhigenden Anschein von Unaufhaltsamkeit.

Carl Schuricht war der älteste Repräsentant einer Generation von Dirigenten, die sich während der NS-Zeit einen Namen machten – dazu gehörten auch Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Karl Böhm und Herbert von Karajan. Es ist müssig, darüber zu spekulieren, wie ihre Karrieren wohl verlaufen wären, wenn Klemperers erzwungener Abgang nicht Platz für Schuricht geschaffen hätte, wenn Jochum nicht nach der Hindemith-Affäre für Furtwängler eingesprungen wäre, wenn Abendroth nicht Nachfolger von Bruno Walter beim Gewandhausorchester geworden wäre, wenn Fritz Busch nicht Dresden verlassen hätte, so dass Böhm in die Bresche springen konnte, oder wenn Göring nicht den Aachener Kapellmeister von Karajan protegiert hätte. All diese Dirigenten verfügten über bedeutende Fähigkeiten, sie hatten schon Grosses geleistet und hätten auch ohne die Chancen, die ihnen die Nationalsozialisten boten, eindrucksvolle Karrieren gemacht. Auch Clemens Krauss und Hans Knappertsbusch waren hervorragende Dirigenten, die von prominenten Persönlichkeiten des NS-Regimes sehr bewundert wurden. Einige waren Mitglieder der NSDAP, andere nicht.

Entscheidend war aber nicht die individuelle politische Überzeugung, sondern die wirkungsvolle Mischung aus Begabung, Ehrgeiz und Nationalität. Diese Männer repräsentierten «Deutschlands Bestes», und sie wurden von der NS-Elite wie Spielzeuge gefeiert, gehandelt, gefördert und verschachert. Jeder von ihnen war einem grossen deutschen oder österreichischen Orchester bzw. Opernhaus verbunden, gemeinsam war ihnen eine langjährige Beziehung zum Berliner Philharmonischen Orchester.

Unter dem NS-Regime hatte es das Berliner Philharmonische Orchester allerdings auch mit «Deutschlands Schlechtesten» zu tun. Vor 1933 konnte das Orchester als private Institution auch zu Werbe- und Marketingzwecken oder einfach zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit gemietet werden. In der NS-Ara entfiel der finanzielle Zwang zu solchen mitunter peinlichen Engagements. Doch nun gab es statt der reichen Ignoranten die ehrgeizigen. Das eklatanteste Beispiel für hemmungsloses Karrierestreben durch politische Einflussnahme bot Hermann Stange. Zur kleinen Gruppe zweit- und drittklassiger Dirigenten, die vermögens ihrer Parteimitgliedschaft auch Karriereleitern erklimmen, gehörten Werner Richter-Reichhelm, Kurt Overhoff, Otto Frickhoffer, Hans Weisbach und Heinrich Steiner.⁴³ Sie klopfen an die richtigen politischen Türen und beknieten die Verantwortlichen der Reichsmusikkammer geschickt genug, bis sie ihre Chance erhielten, das Berliner Philharmonische Orchester zu dirigieren. Die meisten nur einmal. Manche bekamen nicht einmal diese Möglichkeit – etwa, wenn sich das Propagandaministerium warnend an das Management des Orchesters wandte: «Von der Einladung des gänzlich unbekanntenen Rundfunkkapellmeisters Winter ist abzusehen.»⁴⁴ Auch die Vetternwirtschaft hatte ihre Grenzen.

Ebenso wie unverhohlene politische Einflussnahme auf das Programm des Orchesters kamen auch die durch politische Intrigen, harte Arbeit oder Überschätzung erreichten Auftritte unbedeutender Dirigenten am Pult der Philharmoniker nur sehr selten vor. Es lag im Interesse



Empfang nach dem Gastspiel des London Philharmonie Orchestra in Berlin, November 1936; am Tisch von links Carl Schuricht, unbekannt, Peter Raabe, Sir Thomas Beecham, Wilhelm Furtwängler, Hans von Benda

des Ensembles, seines Managements und der Regierung sicherzustellen, dass das Berliner Philharmonische Orchester stets auf höchstem musikalischem Niveau spielte, seinen Rang aufrechterhielt und «Deutschlands Besten» ein Forum bot zu glänzen. Die Elite des Regimes wollte nicht erleben, wie ihr wertvolles Instrument von uninspirierten Provinzdirigenten ruiniert würde. Während der NS-Zeit trat daher zunehmend eine Gruppe von Spitzendirektoren mit dem Orchester auf. In der Saison 1941/42 hatten Abendroth, Böhm, Jochum, Knapertsbusch und Schuricht jeweils eigene Konzertreihen mit den Philharmonikern. Zu verschiedenen Zeiten pflegte im Hinblick auf die Anzahl der Konzerte pro Spielzeit jeder dieser Dirigenten eine intensivere Arbeitsbeziehung zum Berliner Philharmonischen Orchester als selbst Furtwängler.⁴⁵

Über die regulären Konzerte hinaus leiteten Hermann Abendroth, Karl Böhm und Hans Knappertsbusch die Philharmoniker auch am häufigsten bei ihren offiziellen Auftritten. Furtwängler ist zugute zu halten, dass er versuchte, sich den meisten pompöseren Verpflichtungen des Reichsorchesters zu entziehen. Das Regime fand allerdings ausgezeichneten Ersatz. Abendroth war als Einziger dieser Gruppe Parteimitglied, doch er, Böhm und Knappertsbusch waren im Hinblick auf das Programm praktisch austauschbar, wenn es darum ging, das Berliner Philharmonische Orchester auf Tournee, für «Kraft durch Freude», bei den Reichsmusiktagen, beim Tag der Deutschen Kunst oder bei Veranstaltungen der Reichskulturkammer zu dirigieren. Knappertsbusch dirigierte das Orchester dreimal anlässlich von Hitlers Geburtstag, 1941 war Böhm an der Reihe, der das Orchester im selben Jahr auch auf Tournéen auf den Balkan, nach Frankreich und Spanien leitete; Abendroth dirigierte 1942 und 1943 Sonderkonzerte unter der Schirmherrschaft von Göring bzw. Goebbels – und das sind nur einige der Auftritte dieser Dirigenten mit dem Orchester.⁴⁶ Die drei lieferten Qualitätsarbeit und bewahrten die traditionellen musikalischen Werte, während sie physisch und wesensmässig Elemente der NS-Ideale verkörperten.

Carl Schurichts zweijährige Amtszeit als Leiter des Philharmonischen Chores (1933 bis 1935) stand am Beginn einer Zeit fruchtbarer Zusammenarbeit mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Oft wurde er in letzter Minute gebeten, für indisponierte Kollegen einzuspringen, und im Hinblick auf Repertoire und Rang war er eine Art «Furtwängler für arme Leute». Der Wiesbadener Generalmusikdirektor leitete das erste Philharmonische Konzert der Saison 1936/37, in der Furtwängler nicht anwesend war. 1937/38 wurde ihm eine Konzertreihe mit «moderner» Musik anvertraut, bei der auch Werke von Strawinsky und Roussel erklangen, hinzu kamen vier «Klassische Abende» und die ganze sechsteilige Beethoven-Mozart-Reihe. Schuricht war ein

musikalischer Tausendsassa, der volkstümliche Programme der Philharmoniker für «Kraft durch Freude» dirigierte, spezielle Konzerte mit zeitgenössischer Musik gab, einen Schumann-Zyklus leitete und beim ersten Deutschen Reger-Fest 1938 auftrat. In der Saison 1941/42 belohnte die Orchesterleitung seinen gewissenhaften Dienst mit der Einrichtung einer eigenen Reihe von Abonnementskonzerten.

Auch Eugen Jochums Zusammenarbeit mit dem Berliner Philharmonischen Orchester wurde durch ausser musikalische Ereignisse gefordert. Sein Debüt beim Orchester gab Jochum schon 1932. Doch seine eigentliche Karriere dort begann erst, als der damalige Hamburger Generalmusikdirektor von künstlerischer und politischer Seite aussersehen wurde, das erste Philharmonische Konzert nach Furtwänglers Rücktritt 1934 zu dirigieren. Jochum war auch der erste Dirigent, der in Furtwänglers Abwesenheit mit dem Orchester auf Tournee gehen durfte. Seit dieser Zeit stand er regelmässig am Pult des Orchesters: So hatte er ab 1935/36 eine vierteilige Reihe von Abonnementskonzerten, reiste 1938 und 1940 mit dem Orchester nach Skandinavien, 1942 nach Paris und dirigierte 1943 ein Sonderkonzert im Reichspropagandaamt.

Aufgrund seiner Pflichten in München, Salzburg und Wien dirigierte Clemens Krauss das Berliner Philharmonische Orchester seltener als die meisten seiner Kollegen, allerdings fanden sich bedeutende Anlässe für seine Auftritte: 1939 die Feier zum 75. Geburtstag von Richard Strauss, 1941 Sibelius' 75. Geburtstag,⁴⁷ 1942 die grosse Tournee des Orchesters nach Frankreich, Spanien und Portugal, unter anderem mit Aufführungen für französische Arbeiter, das Rote Kreuz und die Wehrmacht, einem Wohltätigkeitskonzert offenbar zugunsten der Armen von Lissabon sowie einer Reihe von Aufführungen für Francos Elite in Madrid. Bei der Tournee auf die Iberische Halbinsel im folgenden Jahr fanden zwei besondere Operaufführungen in Salazar's Lissabon statt: Wagners *Tristan* unter Robert Heger; im Orchester-

graben – vermutlich zum ersten Mal in seiner Geschichte – das Berliner Philharmonische Orchester.

Als letzter stiess Herbert von Karajan zur Gruppe grosser deutscher Dirigenten, die am Pult des Berliner Philharmonischen Orchesters reüssierten. Karajan war 1937/38 aus Aachen an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden. Sein steiler Aufstieg war von der Doppelbödigkeit und den Intrigen der NS-Zeit geprägt. Charismatisch und ehrgeizig, verband das «doppelte» NSDAP-Mitglied⁴⁸ seine persönlichen Fähigkeiten mit der politischen Kraft von Görings Protektion, um sich ganz nach oben zu katapultieren. Für sein erstes Konzert am Pult der Philharmoniker engagierte ihn Hans von Benda, der erklärte: «Als zwei erfolgreiche Konzerte Karajans in der Philharmonie zu Verhandlungen mit der Staatsoper führten, habe ich es für selbstverständlich gehalten, Karajan auch an das Berliner Philharmonische Orchester zu binden.»⁴⁹ Das Konzert fand am 8. April 1938 statt. Auf dem Programm standen Mozarts Symphonie KV 319, Ravels 2. Suite aus *Daphnis et Chloé* und Brahms' Symphonie Nr. 4. Karajan war damals erst 30 Jahre alt.

Hatte von Benda Karajans Engagement auch der Gunst der Stunde zugeschrieben, so war dies doch keineswegs ein unschuldiger Schritt des künstlerischen Leiters des Orchesters, allerdings waren auch nicht alle Folgen vorherzusehen. Die legendäre Kritik, in der der Berliner Musikkritiker Edwin von der Nüll anlässlich einer Aufführung von *Tristan und Isolde* in der Staatsoper den Begriff «Das Wunder Karajan» prägte, sorgte fast allein für eine Sensation, wo es vorher keine gegeben hatte.⁵⁰ Im tückischen, intriganten NS-Deutschland mit seiner kontrollierten Presse war ein solcher Ausbruch uneingeschränkter Lobs verdächtig. Furtwängler und andere sahen ein politisches Motiv hinter der «Wunder-Kritik» und führten die Unterstützung des jungen Österreicher auf eine gemeinsame Aktion von Göring und dessen Operndirektor Heinz Tietjen zurück.⁵¹

Der Fall Karajan, schrieb Hans von Benda mehrere Monate nach

dem Debüt des Dirigenten bei den Philharmonikern, sei letzten Endes der wirkliche Grund für seinen Abgang gewesen, «weil Furtwängler sich in der Vorstellung festgerannt hatte, dass Karajan nunmehr nichts anderes sei als eine Waffe, die Generalintendant Tietjen gegen ihn bis zu seiner Vernichtung benutzen würde».⁵² Furtwängler und Tietjen standen seit 1934 auf Kriegsfuss. Grund waren Konflikte an der Staatsoper einschliesslich der Hindemith-Affäre und in Bayreuth, wo die beiden in einen Machtkampf um die künstlerische Kontrolle verstrickt waren. Von Benda zufolge diente Karajan lediglich als Werkzeug in Furtwänglers Auseinandersetzung mit Tietjen und in der Rivalität zwischen Göring und Goebbels. Demnach fühlte sich Furtwängler durch das Engagement Karajans ungeheuer provoziert, und er wandte sich an höchste Stellen im Propagandaministerium, vermutlich Goebbels selbst, um den künstlerischen Leiter des Orchesters feuern zu lassen.

Von Benda stellte sich selbst als unschuldiges Opfer dar und behauptete, nur das Wohl des Orchesters im Sinn gehabt zu haben, als er den kommenden Stardirigenten verpflichtete, um die Philharmonie zu füllen. Ob von Benda auch ein Interesse daran hatte, seine offenbar schon angespannte Beziehung zu Furtwängler zu verschlechtern oder sich in das Gerangel zwischen Göring und Goebbels einzumischen, ist nicht genau zu erkennen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass der Mann, der nominell für die Programmgestaltung des Orchesters verantwortlich war, ganz allein die Entscheidung traf, Karajan zu engagieren. Über Görings Unterstützung hinaus verfügte Karajan nämlich noch über einen weiteren beruflichen Vorteil: den grossen Einfluss seines Agenten Rudolf Vedder.

Schon 1933/34 hatte Vedder versucht, sich in der Berliner Musikszene zu etablieren, indem er die Position von Wolff & Sachs übernahm. Der Versuch schlug fehl, doch im Laufe der nächsten Jahre konnte Vedder eine eindrucksvolle Gruppe von Dirigenten gewinnen, zu der auch Clemens Krauss, Eugen Jochum, Paul van Kempen, Fritz

Lehmann und Willem Mengelberg gehörten.⁵³ Vedders Erfolg beruhte auf kluger Talentsuche und der Förderung seiner Künstler über musikalische und politische Kanäle. Vedder war nicht nur Musikmanager und NSDAP-Mitglied, sondern drängte sich auch in eine massgebliche Position bei der Reichsmusikkammer, wo er seit deren Gründung die Konzertabteilung leitete. Der Interessenkonflikt, der aus dem Betreiben einer Künstleragentur und der gleichzeitigen Leitung der Aufsichtsbehörde für Musikagenten resultierte, war eigentlich unzulässig, doch Vedder nutzte seine Verbindungen meisterhaft. Er unterhielt gute Beziehungen zu hohen Stellen in Politik und Verwaltung und wurde später selbst SS-Sturmführer mit direkter Verbindung zu Himmler. «Herr Vedder hat sich oft dessen gerühmt», berichtete Hans von Bendas Nachfolger Gerhart von Westerman, «wie leicht er es hätte, einen jungen noch wenig bekannten Künstler in kürzester Zeit durchzusetzen, da er ihn sofort in so und so vielen Städten an massgebendster Stelle einsetzen könnte. [...] Allein die Tatsache, dass Vedder durch seine übrigen Einflussmöglichkeiten Dirigenten sehr stark herausstellen konnte, bringt es mit sich, dass auch weitere Dirigenten sich bemühen, durch Vedder vertreten zu werden und selbstverständlich auch bereit sind, ihm entsprechenden Einfluss auf die von ihm betreuten Konzerte einzuräumen.»⁵⁴

Herbert von Karajan war sicher nicht der erste Dirigent, den Rudolf Vedder dem Berliner Philharmonischen Orchester vermittelte, aber vielleicht das deutlichste Beispiel für das Ineinanderfließen von künstlerischer Programmgestaltung und politischer Intrige. Mit seinen Verbindungen zu Göring, Hinkel und Tietjen und anderen organisierte Vedder höchstwahrscheinlich das Arrangement, das Karajan und das Berliner Philharmonische Orchester zusammenführte, sicher auch eingedenk der möglichen politischen wie der musikalischen Folgen.

Trotz positiver Reaktionen auf das erste Konzert mit den Philharmonikern blieb Karajans Beziehung zum Orchester zunächst spora-

disch. Von Bendas Beschreibung von Furtwänglers Misstrauen, Eifersucht und Rachsucht erklärt bis zu einem gewissen Grad, warum Karajan im Kreis der Dirigenten der Philharmoniker zunächst nur eine geringe Rolle spielte. Furtwänglers Einfluss war aber begrenzt, denn er war ja seit 1934 nicht mehr Erster Dirigent des Orchesters und hatte folglich kein Vetorecht gegen ein stärkeres Engagement Karajans. Zudem musste er seinem jungen Rivalen zugestehen, echtes Talent zu besitzen – im Gegensatz zu den aus politischen Motiven und durch Vetternwirtschaft beim Orchester eingeschleusten Nichtskönnern. Furtwängler griff auf die einzige Möglichkeit zurück, die ihm zu Gebote stand: Er stürzte sich in seinen eigenen Stellvertreterkrieg, nutzte erst seine Beziehungen, um von Benda zu stürzen, und wandte sich dann Vedder zu. Gerhart von Westerman vertrat die Sache Furtwänglers, indem er auf die Gefahr aufmerksam machte, die daraus entstünde, dass «ein Kaufmann und nicht ein Künstler den entscheidenden Einfluss auf das deutsche Musikleben ausübt».⁵⁵

Furtwänglers Machenschaften waren bemerkenswert wirkungsvoll, doch sie erklären nur teilweise, warum Karajans Beziehung zum führenden Orchester Deutschlands so begrenzt blieb. Ein weiteres Hindernis war der junge Dirigent selbst. «Karajan stellte unbeschreibliche Forderungen und wollte um jeden Preis [das Philharmonische Orchester] dirigieren», bestätigte von Westerman, «jedoch nicht mit anderen Dirigenten in eine Reihe gestellt werden, er wollte stets eine Sonderstellung einnehmen. So verlangte er auch eine höhere Gage als Knapertsbusch. Aus diesen Gründen sei es zu keiner Zusammenarbeit mit Karajan gekommen.»⁵⁶ Getrieben vom eigenen Ehrgeiz und dem Rat seines Agenten, verschloss sich Karajan mit überhöhten Forderungen praktisch selbst den Zugang zum Berliner Philharmonischen Orchester. Die Konditionen, allerdings nicht das Orchester der Staatsoper behagten ihm mehr, und so begann er seine Machtgrundlage von Görings Lager aus zu errichten.

Da sie ihr Ziel nicht erreicht hatten, kämpften Vedder und Karajan von 1939 bis 1942 weiter und verbündeten sich mit Göring gegen Furtwängler und Goebbels. Zu ihrer Strategie gehörte es, eine eigene Reihe mit Abonnementskonzerten Karajans mit der Staatskapelle einzurichten und Musiker des Philharmonischen Orchesters an die Staatsoper abzuwerben. Der eine Schritt sollte das Philharmonische Orchester finanziell schädigen, indem die neue Konzertreihe der Staatsoper der zweitrangigen Konzertreihe der Philharmoniker (Böhm, Schuricht, Knappertsbusch) direkt Konkurrenz machte.⁵⁷ Ein weiterer Schritt zielte darauf ab, das künstlerische Niveau des Reichsorchesters zu unterminieren. 1940 liess sich der Konzertmeister Siegfried Borries dazu überreden, in Karajans Orchester zu wechseln; Gerhard Taschner, der blutjunge, neu nach Berlin gekommene Geigenvirtuose, widerstand indes ein Jahr später der Versuchung und hielt Furtwängler die Treue. Vedders Beziehungen waren ausgezeichnet, Karajans Vertreter überzeugend, doch Furtwängler und Goebbels stellten einen gewaltigen Machtblock dar. Der Fall Taschner endete 1942 mit dem Ausschluss Vedders aus der Reichsmusikkammer und dem Untergang seines Musikimperiums. Selbst dann blieb der «Fall Vedder» untrennbar mit der Rivalität zwischen Furtwängler und Karajan verbunden und bis zum Ende der NS-Herrschaft immer wieder Anlass für Reibereien und Ärger.⁵⁸

Der ursprüngliche Entwurf zu Furtwänglers Vertrag als Erster Dirigent der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH enthielt 1934 folgende Klausel: «Die Bestellung von Nichtariern ist jedoch ausgeschlossen.»⁵⁹ Diese antisemitische Forderung war nicht als Provokation gedacht, sondern bedeutete lediglich die Anwendung rassistischer Gleichschaltungspolitik auf die juristischen Bindungen zwischen dem Staat, dem Berliner Philharmonischen Orchester und dessen Erstem Dirigenten. Furtwängler unterzeichnete das Dokument nicht, und in nachfolgenden Vertragsentwürfen fehlt diese Klausel.⁶⁰ Die Streichung kam höchstwahrscheinlich zustande, weil Furtwängler sich an Goebbels

oder noch höhere Instanzen wandte. Wie immer war der Grund für Furtwänglers Widerstand gegen die NS-Politik nicht seine besondere Vorliebe für jüdische Musiker, sondern seine absolute Ablehnung politischer Einmischung in seine künstlerischen Belange.

Auf dieser Basis suchte Furtwängler die Auseinandersetzung und lud Solisten wie Bronislaw Huberman, Artur Schnabel und Fritz Kreisler – alle jüdischer Abstammung – ein, in der Saison 1933/34 mit *seinem* Berliner Philharmonischen Orchester aufzutreten.⁶¹ Diese offene Missachtung der offiziellen Linie war in der Tat gewagt, eine Herausforderung, ein vermessenes Pokerspiel, der Versuch, das Regime blosszustellen. Sie galt der Verteidigung künstlerischer Freiheit, nicht der Verteidigung jüdischer Musiker. Furtwängler war kein Antisemit (zumindest nicht im nationalsozialistischen Sinne), aber in seiner Auseinandersetzung mit dem Regime ging es auch nicht um Rassenpolitik. Zwar versuchte er häufig, seinen Einfluss bei den Nationalsozialisten zugunsten von Kollegen oder individuellen Angelegenheiten zu nutzen,⁶² doch im entscheidenden Punkt der Programmgestaltung des Orchesters entsprang Furtwänglers Kampf nicht dem moralischen Widerstand gegen Antisemitismus, sondern galt der Verteidigung seines eigenen Rechts, zu engagieren, wen und wann er wollte.

Diese energische Haltung erregte in der Partei und den Behörden viel Misstrauen. «Können Sie mir einen Juden nennen, für den Furtwängler nicht eintritt?», schrieb ein Bediensteter im Juli 1933 ironisch an Staatskommissar Hinkel.⁶³ Misstrauen war die automatische Reaktion auf die Angst, auf die das NS-Regime gegründet war und die dessen Propaganda schürte. Furtwängler war nicht allein scharfer Beobachtung und Häme ausgesetzt, und vielen erging es weitaus übler. Da er ein bekannter, gefeierter und bekennender deutscher Spitzenkünstler war, wurde sein Vergehen, jüdische Künstler zu engagieren, zu schuldloser Mittäterschaft umgedeutet:

«Es gilt als offenes Geheimnis, dass die treibende Kraft dieser Bevorzugungen jüdischer Künstler die jüdische Sekretärin Furtwänglers ist, die in Gemeinschaft mit ihrer Mutter bei dem starken vorhandenen persönlichen Kontakt die Dispositionen Furtwänglers ausschliesslich beeinflussen soll.»⁶⁴

Die offizielle Reaktion auf Furtwänglers Haltung verzerrte die Gelegenheit so, dass antisemitische Vorurteile verstärkt statt gedämpft wurden. Berta Geissmar wurde als üble Strippenzieherin hinter Furtwänglers dezidierten künstlerischen Zielen verleumdet, der ganze Fall als ein weiteres Beispiel dafür angesehen, wie Juden die gut gemeinten Absichten der Deutschen unterminierten. Wahr war natürlich genau das Gegenteil: Furtwängler benutzte die Judenverfolgung, um seinen Angriff auf die deutschen Entscheidungsträger zu lancieren. Berta Geissmar geriet bei dieser Auseinandersetzung ins Kreuzfeuer der Kritik.

Doch der Schaden war längst angerichtet. Nach den Erfahrungen von Bruno Walter, Otto Klemperer, Max Reinhardt, Arnold Schönberg und vielen anderen Opfern der ersten Welle brutaler rassistischer Säuberung im nationalsozialistischen Deutschland schreckte das feindselige politische Klima jüdische Künstler ab. Furtwängler wollte das Regime herausfordern und fühlte sich stark genug in seiner Position, um sich mit Politikern, Ideologen und Behörden anzulegen. Die jüdischen Musiker hatte man allerdings gerade ihrer Identität als Deutsche, Österreicher oder Polen beraubt. Im nationalsozialistischen Deutschland waren sie jetzt einfach Juden – unerwünschte Juden. Furtwängler kämpfte nicht ihren Kampf, und sie wollten nicht Marionetten in einer Auseinandersetzung sein, in der sie selbst – wer immer auch siegen würde – nur Verlierer sein konnten. So ist zu erklären, dass die jüdischen Solisten, die Furtwängler einlud, dieser Einladung nicht folgten. Der Geiger Fritz Kreisler, der 1899 unter Nikisch beim Berliner Philharmonischen Orchester debütierte und seit 1924 in Berlin gelebt hatte,⁶⁵ sagte mit folgender Begründung ab:

«Ich danke Ihnen aufrichtig für die Einladung, unter Ihrer Leitung mit den Philharmonikern zu spielen und besonders für die Auszeichnung, die darin liegt, dass ich der erste Künstler bin, der damit betraut werden soll, die zerrissenen Bande wieder zusammenzuknüpfen.

Eine solche Aufgabe würde mich mit Stolz erfüllen, wenn ich die Überzeugung hätte, dass ich für diese Mission der Richtige bin. Das ist aber nicht der Fall [...] Ich glaube, dass lediglich die Rückberufung von Künstlern, wie Bruno Walter, Klemperer, Busch usw, die Sache der Kunst, die mir ebenso teuer ist wie Ihnen, im In- und Ausland offenkundig fordern und bereinigen könnte, während im Zusammenhang mit mir vielleicht der Verdacht einer Kompromisslösung erwüchse.

Ich bin daher fest entschlossen, mein Auftreten in Deutschland so lang aufzuschieben, bis das Recht aller Künstler, ihre Tätigkeit in Deutschland, ungeachtet der Abstammung, der Religion oder Nationalität, auszuüben, unumstößliche Tatsache geworden ist. Ich vertraue darauf, dass es mir bald vergönnt sein wird, mit Ihnen zu musizieren.»⁶⁶

Auch Bronislaw Huberman schlug Furtwängler die Bitte ab, mit dem Berliner Philharmonischen Orchester aufzutreten. Unter Berufung auf nichtjüdische Künstler wie Toscanini oder Adolf und Fritz Busch, die Deutschland verlassen hatten bzw. boykottierten, wandte der Geiger ein, dass Verhandlungen mit den Nationalsozialisten und eine Auseinandersetzung auf ihrer Ebene nur ihre Rhetorik rechtfertigen und ihren Hass akzeptabel machen würden:

«Diese Vorbilder [Toscanini, die Buschs, Paderewski] hoher Pflichterfüllung müssen alle Kollegen von jedem zielgefährdenden Kompromiss abhalten. Mögen auch die von Ihnen veranlassten Regierungserklärungen die Grenze des augenblicklich Erreichbaren darstellen, so kann ich sie leider doch nicht als eine genügende Grundlage für meine Wiederbeteiligung am deutschen Musikleben ansehen [...]

Sie versuchen mich mit dem Satz zu überzeugen, dass ‚einer den Anfang machen muss, um die trennende Wand zu durchbrechen‘. Ja, wenn es sich nur um eine Wand im Konzertsaal handeln würde! Aber diese Frage einer mehr oder minder berufenen Interpretation eines Violinkonzertes ist nur einer der mannigfachen Aspekte – und, weiss Gott, nicht der wichtigste! –, unter denen sich das eigentliche Problem verbirgt. In Wahrheit geht es nicht um Violinkonzerte, auch nicht um Juden, es handelt sich um die elementarsten Voraussetzungen unserer europäischen Kultur: Die Freiheit der Persönlichkeit und ihre vorbehaltlose, von Kasten- und Rassenfesseln befreite Selbstverantwortlichkeit!»⁶⁷

Statt Furtwängler dabei zu unterstützen, das Regime blosszustellen, stellte Huberman vielmehr Furtwängler bloss. Er hatte dessen ethische Achillesferse erkannt. Furtwängler war ein Künstler, dem die Musik über alles ging. Für ihn war tatsächlich das Violinkonzert das Wichtigste. Zweifellos glaubte der Dirigent ernsthaft an die erhabene Kraft der Musik, daran, dass «die eigentliche Aufgabe der Kunst [...] sei, die Menschheit über die Zersplitterung zu erheben».⁶⁸ Doch er unterschätzte erheblich das Ausmass des von Hitler herbeigeführten Bruchs. Huberman sah die gefährliche Falle, über Details zu streiten, während Toleranz und individuelle Verantwortlichkeit durch Angst und autoritäres Denken zerstört wurden.

Furtwänglers Reaktion auf ideologische Einflussnahme bestand im Kampf um den Erhalt des Bestehenden, um seine künstlerische Freiheit und damit verbunden die Autonomie *seines* Orchesters. Diese Ziele erreichte er in gewissen Grenzen, aber nur durch Zugeständnisse der Nationalsozialisten als Gegenleistung für die Legitimierung ihrer hassefüllten Grundsätze. Jüdische Solisten indessen liessen sich nicht vereinnahmen – weder als Objekte der Verachtung durch das Regime noch als Statisten in Furtwänglers Gerangel mit Goebbels, Göring, Hinkel, Funk und Hitler.

Im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens machte Furtwäng-

ler 1946 viel Aufhebens von seinen Versuchen, 1933/34 jüdische Künstler für Aufführungen mit dem Berliner Philharmonischen Orchester zu gewinnen. «Die grossen ausländischen Solisten blieben allmählich weg», berichtete er. «Die Durchführung meiner Programme wurde schwieriger.»⁶⁹ Obwohl Kreisler, Huberman und Artur Schnabel sich weigerten zu kommen, wurde die erste Saison des Orchesters unter dem NS-Regime durch diese Absagen nicht wesentlich verändert, und es waren auch durchaus jüdische Künstler zu hören. Zwischen September 1933 und April 1934 trat der Konzertmeister des Orchesters Szymon Goldberg fünfmal als Solist in Erscheinung, und der Solocellist Joseph Schuster führte die Konzerte von Dvorak und Saint-Saëns mit dem Orchester auf. Nicolai Graudan spielte noch im November 1934 Schumanns Cellokonzert in der Philharmonie und trat im selben Herbst bei zwei Philharmonischen Konzerten unter Furtwängler auf. Der Halbjude Hans Bottermund spielte Dvoraks Cellokonzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester im November 1936, sechs Wochen nachdem er in einem Programm mit dem Fagottisten Karl Leuschner zu hören gewesen war, auch er ein so genannter «Mischling».⁷⁰

Die anhaltende Präsenz von jüdischen Musikern im Berliner Philharmonischen Orchester mochte vielleicht noch hingehen, dass sie aber an prominenter Stelle als Solisten in den Konzerten eingesetzt wurden, konnte man schon als offene Auflehnung deuten. Wenn diese Programmgestaltung einen Protest vonseiten Furtwänglers oder des Orchesters gegen antisemitische Gesetze und die Einschränkung der künstlerischen Freiheit symbolisiert hätte, wäre es naheliegend gewesen, sie nach dem Krieg als Beispiel bewussten moralischen Widerstands anzuführen. Das war aber nicht der Fall. Soloauftritte von Goldberg, Schuster, Graudan, Bottermund und Leuschner gehörten zur langjährigen Tradition des Orchesters, seine Sektionsführer besonders herauszustellen. 1936 spielte Konzertmeister Siegfried Borries in einem Programm die Violinkonzerte von Bach, Bruch, Brahms und Beetho-

vens Romance Nr.2. 1940 spielte Solo-Klarinettist Ernst Fischer Weber bei einem sommerlichen Schlüterhof-Konzert. 1941 setzte Konzertmeister Gerhard Taschner bei seinem Debüt mit den Philharmonikern mitten in einem Furtwängler-Konzert zu einer Solo-Darbietung der Bachschen *Chaconne* an. Es war also nur Zufall, dass es sich bei der Weiterführung dieser Tradition in die ersten Spielzeiten nach 1933 auch um jüdische Künstler handelte. Die Fortsetzung der Tradition war kein Akt der Auflehnung, sondern Ausdruck der Unsicherheit von Künstlern und Behörden bei der Neugestaltung des deutschen Kulturlebens.

Diese Unsicherheit führte zu einer Zeit der Konsolidierung von 1933 bis etwa 1936, in der die Programme des Berliner Philharmonischen Orchesters viele alte Traditionen weiterführten. Das Spektrum an Solisten und Dirigenten reichte in dieser Periode von jüdischen Musikern bis zu NSDAP-Mitgliedern. Am 14. November 1933 beispielsweise spielte Joseph Schuster das Cellokonzert von Saint-Saëns mit dem Orchester; Dirigent war Helmut Kellermann, Pg.⁷¹ Solisten in Furtwänglers erstem Philharmonischen Konzert der Saison 1934/35 waren Nicolai Graudan, Siegfried Borries und der NSDAP-Anhänger Walter Giesecking.⁷²

Auch nachdem die jüdischen Musiker aus den Konzertprogrammen des Berliner Philharmonischen Orchesters verschwunden waren, lässt sich kaum ein Muster offensichtlicher Bevorzugung von Parteimitgliedern und -anhängern auf Kosten politisch weniger gut ausgewiesener Kollegen erkennen. Die aktiv für Hitler eintretenden Pianistinnen Elly Ney und Winifred Wolf waren über die Jahre ebenso häufig zu hören wie Edwin Fischer und Karlrobert Kreiten – Fischer war ein standhaft unpolitischer Schweizer, Kreiten wurde später denunziert, von der SS inhaftiert und ermordet.⁷³ Am 26. Februar 1936 gab das Orchester ein Konzert mit Werken von Bach, Schumann und Ravel. Es dirigierte Dmitri Mitropoulos, der sich offen zu seiner Homosexualität bekannte. Pianist war Wilhelm Kempff, der nach dem Krieg we-

gen seiner Rolle als wichtiger kultureller Vertreter des NS-Regimes von den Amerikanern auf die schwarze Liste gesetzt werden sollte. Solisten im Beethoven/Mozart-Zyklus, den Carl Schuricht 1938 dirigierte, waren die Konzertmeister des Orchesters Röhn, Kolberg und Reinhard Wolf, aber auch der Franzose Robert Casadesus, das russische pianistische Wunderkind Anna Antoniadis und die ukrainische Pianistin Lubka Kolessa, eine Freundin Bruno Walters.

Ausländische Solisten spielten ansonsten in den Philharmonischen Konzerten kaum eine Rolle. Allerdings trat eine Vielzahl ausländischer Dirigenten während der NS-Zeit regelmässig mit dem Berliner Philharmonischen Orchester auf. Beecham und Mengelberg unterhielten bereits jahrzehntelange Beziehungen zum Orchester. Auch nachdem die Nationalsozialisten an die Macht gekommen waren, reiste Beecham weiterhin nach Berlin, zunächst um die Philharmoniker zu dirigieren, dann auch anlässlich einer Tournee mit seinem eigenen Londoner Orchester. Trotz seiner engen Beziehung zu Mahlers Œuvre blieb auch Mengelberg ein regelmässiger, hoch geachteter Gast. In den darauf folgenden Jahren kamen die Dirigenten meist aus «befreundeten» Ländern, ungeachtet der individuellen politischen Einstellung der Künstler: beispielsweise Victor de Sabata aus Italien, Hisatada Otaka aus Japan, Georges Georgescu aus Rumänien und Vaclav Talich aus der Tschechoslowakei. Als Dmitri Mitropoulos 1937 nach Berlin kam, wurden die Anforderungen hochgeschraubt. In den Philharmonischen Blättern hiess es:

«Dies geschieht im Sinn eines Kultur-Austauschs, der in Erkenntnis seines hohen Wertes systematisch vor sich geht: wie unsere Philharmoniker ins Ausland reisen, so geben sie bekannten ausländischen Dirigenten und Komponisten Gelegenheit, in Berlin ihr Können unter Beweis zu stellen [...] In der Hauptsache ist es also deutsche Musik, die ein griechischer Musiker zu Gehör bringt, an der er sich von uns bewertet wissen will.»⁷⁴



In diesem Sinne legitimierten Konzerte wie die Serie «Ausländische Dirigenten mit deutschen Solisten» von 1937 – beispielsweise der Dirigent Lovro von Matačić mit Hugo Kolberg in Werken von Wagner, Mussorgski, Lalo und Bruckner – das NS-Regime und hielten zugleich einen Anschein von Toleranz aufrecht. Allerdings lag es im gemeinsamen Interesse von Verwaltung, Behörden, Ideologen und Musikern, dass nur entsprechend hochrangige Dirigenten zu Auftritten mit dem Berliner Philharmonischen Orchester eingeladen wurden.⁷⁵

Für Konzerte von «Kraft durch Freude», Parteiveranstaltungen oder befohlene Auftritte wurden natürlich nur deutsche Dirigenten und Solisten engagiert, nach Möglichkeit Parteimitglieder. Entsprechend war die Besetzung des Wagner/Weber- Abends für «Kraft durch Freude» am 31. Januar 1937 mit dem Dirigenten Erich Orthmann und den Solisten Tiana Lemnitz und Hans Hermann Nissen – alle Mitglied

der NSDAP. Ebenso wirkten bei den häufigen Aufführungen von Beethovens Neunter regelmässig die Sänger Rudolf Watzke, Walther Ludwig und Elizabeth Hoenger sowie der Bruno-Kittel-Chor mit, dessen Leiter nicht nur ein enger Freund Furtwänglers, sondern auch ein langjähriges, loyales Mitglied der NSDAP war.⁷⁶

Obwohl solche eindeutig politischen Veranstaltungen eine entsprechende Programmplanung im Hinblick auf Repertoire, Dirigent und Solisten verlangten, blieb die musikalische Qualität der Konzerte immer das wichtigste Anliegen. Die Politisierung der Musik und der musikalischen Programmgestaltung in Deutschland unter den Nationalsozialisten kostete zweifellos einen ungeheuren Preis. Der verblendete Antisemitismus fügte dem deutschen Musikleben irreparablen Schaden zu. Die Umgestaltung oder eher Neugewichtung des Repertoires verhinderte Vielfalt und bremste musikalischen Fortschritt. Das Berliner Philharmonische Orchester gewöhnte sich mühelos an die neuen Bedingungen, genoss sein Ansehen als führender Repräsentant der nationalen Musikkultur und erhielt jede denkbare Förderung, um seine Aufgabe auf höchstem Niveau zu erfüllen. Unwillentlich stützte es genau die nationalsozialistische rassistische Ideologie, wenn es ohne Walter, Klemperer, Schnabel, Kreisler, Huberman, Busch oder Toscanini seine Qualität aufrechterhielt und das Vermächtnis der deutschen Musik ohne die Werke von Mendelssohn, Schönberg, Mahler oder Hindemith weitergab. «Hitler ist der Erste gewesen, der den Künstler nach seiner politischen Haltung beurteilt hat», bestätigte Furtwängler in der Rückschau.⁷⁷ Allerdings schien Hitlers Urteil dem Publikum wie den Künstlern nur allzu sehr zu behagen.

KAPITEL 6

Das «Reiseorchester»

«WIR VERWEISEN NOCH BESONDERS auf unsere Konzertreisen in den bedrohten Grenzgebieten. Schon zur Zeit der Besatzung konzertierten wir im Rhein- und Saargebiet. Die begeisterte Aufnahme durch die Bevölkerung dieser Gebiete zeigte uns, dass die Konzerte des Orchesters aus der Reichshauptstadt als Symbol der Treue zum Vaterland und der Zusammengehörigkeit aller deutschen Stämme angesehen wurden.» (Lorenz Höber an das Preussische Finanzministerium, 27.1.1931)¹

Seit seinen Anfangsjahren hatte das Berliner Philharmonische Orchester stets Tourneen unternommen. Gastspiele in ganz Deutschland und im Ausland – in Frankreich, Grossbritannien, Skandinavien, Italien, Russland und den Niederlanden – dienten einem doppelten Zweck: Sie sorgten für internationales Ansehen und besserten zugleich die Finanzen des Orchesters entscheidend auf.

Diese beiden Aspekte verschmolzen während der sich verschlechternden finanziellen Situation des Orchesters in den 1920er Jahren. Um öffentliche Gelder zu erhalten, spielte das Orchester damals die patriotische Karte und stilisierte sich zum unersetzlichen Kulturbotschafter Berlins und ganz Deutschlands. Die Mixtur aus aussergewöhnlicher musikalischer Qualität, internationalem Ansehen und zeitgemässer nationalistischer Rhetorik genügte, um die Stadt Berlin und das Deutsche Reich zur Zahlung von Subventionen zu bewegen. Schon vor 1933 sah man das Berliner Philharmonische Orchester – und zumindest teilweise verstand es sich auch selbst so – als wirkungsvolles Propagandamittel,

um die Deutschen zusammenzuführen und der Welt das Beste aus deutschen Landen zu präsentieren.

Als das Orchester unter das Joch von Goebbels' Ministerium geriet, verwandelte sich die aus Stolz und Notwendigkeit entstandene Aufgabe zu einer Pflicht. Niemals in seiner 125jährigen Geschichte gab das Orchester pro Spielzeit so viele Konzerte und besuchte so viele verschiedene Länder wie zur Zeit des Nationalsozialismus.

Von der Zeit des Bankrotts 1933 bis zu seinen Konzerten nach der Zerstörung der Philharmonie 1944 reiste das Orchester regelmässig ins Ausland. Diese Tradition bestand schon vor dem Aufstieg der Nationalsozialisten, und das Orchester setzte sie auch nach Hitlers Untergang fort. Abgesehen von den Wehrmachtskonzerten und anderen politisch ausdrücklich gewünschten Veranstaltungen blieben auch die Ziele der Konzertreisen unverändert, allein die Motivation änderte sich: Hauptanliegen der Gastspiele des Berliner Philharmonischen Orchesters war es stets, das Ausland mit der Grösse der deutschen Kultur zu beeindrucken. Nur das Verhältnis von kommerziellem Interesse und missionarischem Eifer als Motor der Tourneetätigkeit änderte sich deutlich 1933/34 – und auch das wurde bereitwillig dem Gewinnstreben unterworfen.

Das Berliner Philharmonische Orchester war sich über sein Potenzial als Propagandainstrument völlig im Klaren. Das eingangs wieder gegebene Loblied Lorenz Höbers auf die vom Orchester unternommenen Gastspielreisen stammt aus dem Jahr 1931, als das Orchester sich gerade wieder einmal in einer schweren Finanzkrise befand und um Unterstützung nachsuchen musste. Auch damals sah das Orchester seinen Symbolwert in zwei Sphären: Es war ein nationales Symbol, das den Deutschen die grossen Leistungen ihrer «Stämme» vor Augen führte, und liess sie zugleich am Besten von Deutschlands Musikkultur teilhaben. Das nationale Profil des Orchesters hatte sicherlich auch seinen Platz in Goebbels' Vision von Kulturpropaganda, doch vor allem



*Die fünf Hornisten des Berliner Philharmonischen Orchesters,
Englandreise, 1937; von links nach rechts: Willi Koch, Martin Ziller,
Otto Hess, Leonhard Tiersch, Gustav Otto*

die internationalen Einsatzmöglichkeiten dieses wertvollen Klangkörpers machten es für ihn so erstrebenswert, die Kontrolle über das Berliner Philharmonische Orchester zu gewinnen.

Nachdem die Nationalsozialisten die Macht erobert hatten, gastierte das Orchester noch in ganz Europa: beispielsweise in England jede Saison von 1933 bis 1938, in Holland 1933 bis 1935, 1937, 1940 und 1941, Frankreich 1933 bis 1944, Italien 1937 und 1938 sowie 1941, Spanien 1941 bis 1944, Portugal 1941 bis 1944, in der Schweiz 1933 bis 1934, 1938 sowie 1941 bis 1942, in den Balkanländern 1936, 1940 und 1943, Ungarn 1940 sowie 1942 bis 1943, Rumänien 1936, 1940 und 1943, Skandinavien 1937 sowie 1940 bis 1942 und in Polen von 1941 bis 1944.

Anders als in der Vergangenheit, als Konzertreisen vor allem aus ökonomischen Gründen oft Jahre im Voraus organisiert wurden (das

Gleiche gilt für heute), reservierten die Saisonplaner zwischen 1934 und den letzten Auslandstourneen 1944 zwar mehrere Wochen pro Spielzeit für Tourneen, die Orte der Gastspiele wurden aber oft erst kurzfristig festgelegt. Die Auslandsreisen des Orchesters fanden «auf Weisung des Herrn Reichsministers» statt, ausschlaggebend war jeweils die Einschätzung der kulturpolitischen Landschaft in Europa durch Goebbels und sein Ministerium. Diese konnte sich jederzeit ändern, so zum Beispiel 1942, wie Karl Stegmann berichtete:

«Gerade in diesen Tagen hat sich entschieden, dass der Minister eine Entsendung des Orchesters nach der Schweiz und nach Schweden – und gerade für diese beiden Länder hatten wir Konzertreisen vorgesehen – nicht wünscht, dagegen [hat er] eine 5-wöchige Reise nach Spanien/Portugal angeordnet.»²

Ziel dieser Auslandstouren war es, die propagandistische Wirkung des Orchesters zu maximieren – je nachdem, wann und wo die politische Führung dies für am wirkungsvollsten hielt. Das liess sich im übertragenen Sinne durch eine musikalische Eroberung erreichen oder indem das Orchester eine Atmosphäre freundlichen musikalischen Austauschs schuf.

Schon vor der NS-Zeit hatte die nationalistische Ideologie Europa zu einem kulturellen Schlachtfeld gemacht, auf dem das Berliner Philharmonische Orchester das Banner Deutschlands trug. Als das Orchester nach Frankreich reiste, war es aufgefordert, die französische Illusion kultureller Vorherrschaft zu zerstören; bei Auftritten in Spanien, Italien oder noch bis 1939 sogar in England sollte das Orchester Freunde und potenzielle Verbündete von den Leistungen einer überlegenen Rasse überzeugen. Das Berliner Philharmonische Orchester diente der deutschen Kulturpropaganda als eine nicht einmal geheime Waffe, die den jeweiligen Notwendigkeiten der Kulturkriege entsprechend eingesetzt wurde. Und das sogar sehr wirkungsvoll.

«Die Besprechungen unserer Konzerte in den ausländischen Zeitungen beweisen als Folge der hohen künstlerischen Leistungen eine

ausserordentlich wirksame Kulturpropaganda. – ‚Ihr Philharmoniker‘, so sagte ein ausländischer Diplomat im vergangenen Jahr zu uns in Reval, ‚seid doch Teufelskerle‘, und auch der verstorbene Botschafter v. Hoesch in Paris und später in London hat oft das Orchester als das beste deutsche Propagandainstrument bezeichnet.»³

Das Berliner Philharmonische Orchester repräsentierte das Reich auch, wie bereits verschiedentlich erwähnt, auf der Pariser Weltausstellung 1937. Die Nationalsozialisten veranstalteten auch ihre eigenen internationalen Kulturveranstaltungen, bei denen das Orchester eine prominente Rolle spielte: die Reichsmusiktage in Düsseldorf, die Tage der Deutschen Kunst in München und anlässlich der Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Die grösste Wirkung erzielte das Orchester jedoch im Ausland. Und darauf war es stolz, wie der Bratschist Werner Buchholz emphatisch berichtete:

«Es gibt wohl kaum jemand, der nicht von der Notwendigkeit solcher Konzert- und Propagandareisen überzeugt wäre. Denn Propaganda im wahrsten und besten Sinne des Wortes bedeuten solche Gastkonzerte in anderen Ländern auf jeden Fall. Mehr noch als der internationale Künstler, in dem man in erster Linie das überragend begabte Einzelwesen sieht, wirkt das Auftreten eines ganzen Orchesters mit seiner künstlerischen Disziplin und seiner völkisch bedingten Klangfarbe und spezifischen Art zu Musizieren als Vertreter seines Vaterlands, dessen Kulturwillen und Höhe es den anderen Völkern greifbar übermittelt [...] darin erblickt das Berliner Philharmonische Orchester seine vornehmste Aufgabe dem Vaterland gegenüber, Sendbote deutscher Kunst und des deutschen Volkes zu sein.»⁴

Aus den Auslandsgastspielen ihres Reichsorchesters zog die NS-Regierung daher den grössten Nutzen. Für das Ensemble selbst waren die internationalen Auftritte eine Quelle grossen Stolzes. Auf den Tournéen konnten die Musiker ihre Überlegenheit und Einmaligkeit der ganzen Welt demonstrieren, die sie durchaus darum beneidete. Das

Orchester verfügte im Hinblick auf sein internationales Profil über ein erstaunliches Gefühl der Omnipotenz. «Die Welt ist so klein geworden», hiess es in den Philharmonischen Blättern. «Wenn wir eines Tages im Radio ein Konzert der Berliner Philharmoniker vom Zeppelin oder Hindenburg über'm Süd-Atlantik vernehmen, werden wir uns nicht einmal wundern.»⁵

Auf ihren Konzertreisen spielten die Philharmoniker für die verschiedensten Anlässe und die unterschiedlichsten Zuhörer, um einem grösstmöglichen Publikum etwas von den Spitzenleistungen der deutschen Kultur zu vermitteln. Im Durchschnitt gaben sie dabei fünf Konzerte pro Woche. Gereist wurde oft nachts, um Zeit für Aufführungen zu gewinnen. Den Charakter der einzelnen Konzerte – öffentlich oder als geschlossene Veranstaltung, für Einheimische oder für Deutsche, volkstümlich oder anspruchsvoll – legte das Propagandaministerium fest.⁶ Die allermeisten Konzerte waren öffentlich, oft auch von Amtsträgern besucht, aber doch für die breite Öffentlichkeit, oder zumindest eine gewisse Schicht davon, bestimmt, die aus erster Hand von der unvergleichlichen Grösse deutscher Musik erfahren sollte.

Nach Kriegsbeginn gab das Orchester neben diesen öffentlichen Veranstaltungen auch Konzerte für deutsche Soldaten auf fremdem Boden. So unternahm es beispielsweise im Herbst 1940 eine Konzertreise in die Niederlande zugunsten der Wehrmacht, und auf der Rückreise aus Spanien machte es in Bordeaux Station, um unter Arthur Rother für Soldaten der Wehrmacht zu spielen. Das Orchester trat in besetzten Ländern auch bei lokalen Veranstaltungen auf, etwa wie in Deutschland bei Konzerten in Fabriken. 1942 zum Beispiel gaben die Philharmoniker als Matinee ein «Concert de Récréation» unter Clemens Krauss für Pariser Arbeiter. Das Programm mit Schubert und Wagner war schon beim Wehrmachtskonzert am Abend zuvor erklingen und wurde am nächsten Tag bei einem öffentlichen Konzert am Trocadéro wiederholt.⁷ Ähnlich verfuhr das Orchester ein Jahr später in Warschau,

als es ein Programm am selben Ort an aufeinander folgenden Tagen jeweils für ein anderes Publikum wiederholte: Ein öffentliches Konzert mit Herbert von Karajan am Pult gab es am nächsten Tag noch einmal «ausschliesslich für Soldaten und Verwundete der Wehrmacht».⁸ Neben öffentlichen und Wehrmachtskonzerten in Dänemark, Frankreich und Polen gab das Orchester 1942 in diesen Ländern auch Sonderkonzerte für «Auslandsdeutsche» – ein Konglomerat von deutschen Volksangehörigen, die in Kopenhagen, Paris und Krakau lebten, und Repräsentanten der NS-Besatzungsmacht.⁹

Auf dem Programm des Berliner Philharmonischen Orchesters standen bei diesen Anlässen immer die deutschen Klassiker: Beethoven, Brahms, Wagner, Schubert und Richard Strauss. Dieses Repertoire entsprach dem propagandistischen Anliegen der Konzerte, für die deutsche Kultur zu werben, zeigte das Orchester aber auch von seiner besten Seite. Bemerkenswert viele Konzerte endeten mit einem Wagner-Highlight wie dem Vorspiel zu *Tannhäuser* oder den *Meistersingern*, entweder als Teil des Programms oder als Zugabe.¹⁰

Die Programmgestaltung war jedoch differenzierter und ging weit über bombastische Musikpropaganda hinaus. Wie in Berlin waren auch die Konzerte im Ausland auf das Interesse des jeweiligen Publikums zugeschnitten. Grosse Symphoniekonzerte wie in Paris, London oder Madrid boten in der Regel zwei vollständige Symphonien, ein Konzert und/oder eine Tondichtung sowie einige Ouvertüren. Die Arbeiter- und Soldatenkonzerte waren dagegen kürzer und enthielten nur eine kurze Symphonie und mehrere leichte, volkstümliche Stücke.¹¹

Auch die Dirigentenfrage implizierte künstlerische und politische Aspekte. 1933/34 war Furtwängler für alle Tournee-Konzerte des Orchesters vorgesehen. Diese Planung geriet nach dem Rücktritt des Dirigenten im Dezember 1934 ins Wanken. Das für Januar 1935 geplante London-Gastspiel wurde abgesagt. Beamte des Propagandaministeriums versuchten die Situation propagandistisch zu nutzen, indem sie Sir

Thomas Beecham baten, zumindest die Londoner Konzerte zu übernehmen,¹² doch Beecham lehnte ab. Er wollte nicht wie Richard Strauss 1933 in die moralische Falle tappen. Also wurde die Tournee gestrichen, und es dauerte einige Zeit, bis geklärt war, wer das Orchester künftig auf Konzertreisen dirigieren sollte. Abgesehen von einem Konzert in Den Haag unter Jochum unternahm das Orchester während der restlichen Saison 1934/35 keine Auslandstourneen mehr.

Doch Furtwängler kehrte bekanntlich relativ schnell zum Orchester zurück, und schon im Winter 1935 gastierte er wieder mit dem Orchester in England. In seinem Entnazifizierungsverfahren behauptete Furtwängler später, er habe das Berliner Philharmonische Orchester nach Kriegsbeginn nie in einem besetzten Land dirigiert.¹³ Diese Behauptung ist nicht ganz stichhaltig, denn er dirigierte das Orchester 1941 im mit Deutschland verbündeten Italien und 1942 auf einer Tournee nach Schweden und Dänemark; 1942 und 1943 trat er zudem mit den Wiener Philharmonikern im okkupierten Dänemark auf.¹⁴ Zwar fungierten die Wiener Philharmoniker nicht als musikalisches Symbol des Deutschen Reiches wie das Berliner Orchester, doch auch gewisse Auftritte Furtwänglers mit den Berlinern waren leicht anrühlich, beispielsweise bei der Eröffnung des Deutschen Nationaltheaters in Prag und einem Konzert anlässlich des fünfjährigen Bestehens des Protektorats Böhmen und Mähren 1944, über die berichtet wurde:

«An der Spitze der Gäste aus Partei, Staat und Wehrmacht sah man die Gauleiter Henlein und Eigruber, den Wehrmachtsbevollmächtigten beim Reichsprotector und Befehlshaber im Wehrkreis Böhmen und Mähren, General der Panzertruppen Schaal, und die Protektoratsregierung. Als Ehrengäste wohnten der Veranstaltung zahlreiche Verwundete aus den Prager Lazaretten bei.»¹⁵

Furtwänglers Zögern, in politisch brisanten Situationen, vor allem im Ausland, mit dem Berliner Philharmonischen Orchester aufzutreten,

war für die Verwaltung des Orchesters eine stetige Quelle der Frustration.¹⁶ «Ich habe immer darauf den grössten Bedacht gelegt», berichtete von Benda seinen Vorgesetzten im Ministerium und unterstrich den schmalen ethischen Grat, auf dem der Dirigent sich bewegte, «dass Furtwängler mit dem Orchester vor allem nach dem Auslande viele Reisen macht. Es hätten sich bei ihm mit mir weitere Konflikte ergeben, wenn, wie sich jetzt herausstellt, Herr Furtwängler sowohl in der Schweiz, in Ungarn und im Januar [1939] auch in Dänemark die dortigen Orchester dirigiert, während das Philharmonische Orchester, obwohl es dazu ausersehen ist, jetzt im Kriege noch nicht ein einziges Mal [mit ihm] eine Reise in das Ausland gemacht hat.»¹⁷ Furtwängler begründete die Auslandsauftritte ohne sein Orchester damit, dass er «nur auf persönliche Einladung an mich als Künstler» auftrete.¹⁸ Seine Haltung ermöglichte es anderen Dirigenten, dauerhafte Beziehungen zum Berliner Philharmonischen Orchester zu knüpfen.

Als wichtige Exportartikel verlangten die Auslandsreisen des Orchesters ein hohes künstlerisches Niveau nicht nur unter propagandistischem Aspekt, sondern ganz einfach aufgrund musikalischen Selbstbewusstseins und Stolzes. Für das Regime wie für das Orchester selbst war internationaler Erfolg von grösster Wichtigkeit. Furtwängler war erste Wahl, wobei die Frage offenblieb, «wieweit das Orchester mit anderen hervorragenden Dirigenten Reisen durchführen kann».¹⁹ Doch wenn Furtwängler das Orchester im Ausland nicht leiten konnte oder wollte, mussten Dirigenten von Rang ihn angemessen ersetzen. Fehleinschätzungen und Vetternwirtschaft durften nicht dazu führen, dass Leute wie Stange, Havemann oder Reichwein das Reich in der Welt repräsentierten. Eugen Jochum, Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Robert Heger und später auch Herbert von Karajan gehörten zu den Dirigenten, die das Orchester auf Tournées leiten sollten, und man setzte alle Hebel in Bewegung, um ihre Mitarbeit zu gewährleisten.

Die Auswahl der Dirigenten wurde vom Künstlerischen Leiter des Orchesters getroffen, wobei das Propagandaministerium allerdings ein Wörtchen mitzureden hatte (Goebbels behielt sich vor, alle Engagements von Dirigenten abzusegnen).²⁰ Die ausgewählten Dirigenten waren ebenso zum Dienst im Sinne des Regimes verpflichtet wie das Orchester. Wenn nötig, sorgte das Ministerium für die Entbindung der Dirigenten von früher eingegangenen Verpflichtungen, um die eigenen Prioritäten durchzusetzen:

«Telegramm. Deutscher Konsul für Professor Knappertsbusch, San Sebastian. Richte dringende Bitte im Auftrage des Ministeriums Leitung Balkanreise zu übernehmen Dauer 24. September bis 16. Oktober stop erbitte telegraphische Zusage und Nachricht welche Verpflichtungen für sie zu lösen sind stop falls notwendig veranlasse Ministerium sich einzuschalten stop Programme zusammenstellen aus vorbereitetem Repertoire.»²¹

Die Tourneeplanung war, wie so vieles in der Verfügung des Regimes über das Orchester, klar umrissen und willkürlich zugleich. 1942 waren die Musiker vor den Sommerferien über eine «während des ganzen September dauernde Reise, angeordnet von Promi» informiert worden.²² Wann, wo und unter welchen Dirigenten sie nach der Rückkehr aus dem Urlaub auftreten sollten, blieb jedoch bis unmittelbar vor der Abreise ungewiss. Furtwängler entzog sich dem Wunsch der Regierung, er solle die Tournee leiten – Westerman sprach in diesem Zusammenhang von einem «gewissen Hochmut Furtwänglers» –, doch zuvor hatte der Dirigent dafür gesorgt, dass das Orchester unter keinen Umständen Istanbul besuchen würde, «weil er in diesem Konzert nur einen rein politischen Zweck sah».²³ Der ursprüngliche Reiseplan sah auch ein Gastspiel in Athen vor, das dann nicht zustande kam.²⁴ Wie fast zu erwarten war, sagte Furtwängler in letzter Minute ganz ab. Wieder einmal wurde Knappertsbusch darum gebeten, die Lücke zu füllen.

Unter dem oben genannten «vorbereiteten Repertoire» war das



*Empfang, Paris 1941; von links: Gerhard Taschner, Ernst Heidrich,
Erich Röhn; zwei unbekannte Offiziere, Arthur Troester*

deutsche Standardrepertoire zu verstehen, das Dirigent und Orchester aus unlängst in Berlin gespielten Programmen vertraut war. Die Balkantournee 1942 beispielsweise bot einen Beethoven-Abend mit der *E^mont-Ouvertüre* sowie den Symphonien Nr. 1 und 3; hinzu kamen zwei gemischte Programme mit Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*, eingerahmt von Wagner-Ausschnitten, Richard Strauss' *Till Eulenspiegel*, Liszts *Les Préludes* oder Schuberts Ballettmusik aus *Rosamunde*, ein Scherzo von Pfitzner und die Vierte Symphonie von Brahms.

Was die Solisten angeht, so konnte das Orchester Kosten sparen und sich zugleich selbst besonders in Szene setzen, indem es selten mit Gastsolisten reiste, sondern die Solopartien mit Orchestermitgliedern besetzte. Auf der Skandinavientournee 1942 war der Konzertmeister Gerhard Taschner Solist in Beethovens Violinkonzert, sein Kollege Erich Röhn trat mit dem Cellisten Tibor de Machula in Brahms' Doppelkonzert auf. Auf der Spanientournee später im Jahr alternierten

Taschner und Röhn in Bruchs Violinkonzert Nr. 1, in einem anderen Programm spielte Röhn vor der Pause ein Violinkonzert von Mozart und im zweiten Teil das Solo in Strauss' *Ein Heldenleben*.²⁵

Gelegentlich wurden Gastpianisten und Sänger engagiert, etwa für die Konzertreise nach Frankreich und in die Niederlande im September 1940. Die Solisten waren hier unverhohlenen nationalistische Gefolgsleute des Regimes: Elly Ney, Wilhelm Kempff sowie Rosalind von Schirach. Ein Höhepunkt waren 1943 die zwei bereits in Kapitel 5 erwähnten Sonderaufführungen von Wagners *Tristan* unter der Leitung Robert Hegers am Opernhaus Lissabon.

Auf Wunsch unternahm das Orchester auch Konzertreisen in verminderter Stärke, als Kammermusik-Ensembles oder im Rahmen von Hans von Bendas Kammerorchester. Von Benda hatte das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker gegründet, kurz nachdem er 1935 zum Orchester gekommen war. Das Kammerorchester entstand aus einer Reihe persönlicher und politischer Gründe. Um seinen eigenen Ehrgeiz als Dirigent zu befriedigen, ohne in die Anmassung Hermann Stanges zu verfallen, stellte von Benda ein bescheidenes Ensemble von etwa 25 Orchestermitgliedern zusammen, das überwiegend Barockmusik spielte. Zudem war das Kammerorchester in erster Linie für Tourneen und Aufnahmen bestimmt. So konnte von Benda seine Karriere verfolgen, ohne dem Berliner Rampenlicht ausgesetzt zu sein. Darüber hinaus war die Gründung des Kammerorchesters ein politischer Akt, den von Benda initiierte, der aber den Wünschen des Ministeriums entsprach und daher auch ein Versuch des Dirigenten war, sich der Gunst des Regimes zu versichern. Zur Erläuterung seiner Massnahme führte er an, dass er «den Vorteil eines Kammerorchesters, etwa 25 Mitglieder, für eine grosszügige Auslandspropaganda erkannte, der in seiner leichten Beweglichkeit und den sehr viel geringeren Kosten gegenüber einem grossen Orchester begründet ist».²⁶

Hier trafen sich von Bendas eigener Ehrgeiz und der dringende Wunsch des Reiches nach kulturellen Exporten, so dass das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker ein aktiver Repräsentant des Berliner Philharmonischen Orchesters und des Reiches im Ausland wurde. Das Propagandaministerium unterstützte eigenständige Tourneen des Kammerorchesters beispielsweise in Deutschland, nach Skandinavien und ins Baltikum. Das Ensemble war so erfolgreich, dass es 1938/39 mehr Auslandskonzerte gab als das Philharmonische Orchester selbst.²⁷ Nach seiner Entlassung 1939, die zumindest teilweise auch dem Erfolg seines Lieblingsprojekts zuzuschreiben war, tourte Hans von Benda weiter durch Deutschland mit einem nunmehr Benda-Kammerorchester genannten Ensemble aus Berliner Musikern, die nicht dem Philharmonischen Orchester angehörten.

Auch kleinere Gruppen des Berliner Philharmonischen Orchesters gaben ständig Gastspiele. Das Philharmonische Quartett mit Erich Röhn, Carl Höfer, Werner Buchholz und Wolfram Kleber unternahm regelmässig separate Konzertreisen. Die Musiker traten allein auf, gelegentlich aber auch unter dem Namen «Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker» zusammen mit anderen Mitgliedern des Orchesters. Die Organisation lag in den Händen der Geschäftsführung des Orchesters. So äusserte 1943 die Propagandaabteilung des Generalgouvernements Krakau den Wunsch nach einer «musikalischen Umrahmung eines Vortrages des Herrn Generalintendanten Dr. Drewes» und wandte sich damit an das Berliner Philharmonische Orchester.²⁸ Karl Stegmann bot das Philharmonische Quartett plus einen Kontrabassisten und Bläsertrio für ein Beethoven- und Schubert-Programm an. Er legte auch die Reisebedingungen und ein Honorar von 2'000 RM für den eintägigen Ausflug fest.

Dieses Beispiel erhellt einige wichtige Aspekte hinsichtlich der Organisation von Auslandsreisen des Orchesters. Das betrifft den erwarteten Inhalt des Programms, die vielleicht zufällige, aber immerhin unübersehbare Mitwirkung des von Parteimitgliedern dominierten

Philharmonischen Quartetts und schliesslich das Honorar, das deutlich macht, dass ein Auftritt im Auftrag des Propagandaministeriums nicht unbedingt gratis erfolgen musste. Mit 2'000 RM betrug die Gage für das Kammerkonzert etwa ein Viertel der Gage für einen Auftritt des ganzen Orchesters.²⁹ Ob sie aus kommerziellen, propagandistischen oder politisch genehmen Gründen erfolgten, die Auslandsauftritte des Berliner Philharmonischen Orchesters wurden grundsätzlich bezahlt. Hinzu kamen die Organisation der Reisen selbst und die Unterbringung.

Mit oder ohne staatliche Subvention waren Tourneen immer ein lukratives Geschäft für das Berliner Philharmonische Orchester. Als Furtwänglers Rücktritt die Englandreise im Januar 1935 gefährdete, wandte sich Karl Stegmann an das Propagandaministerium, um den Verlust dieser Tournee abzuwenden. «Bekanntlich sind diese Auslandsreisen auch nach Ansicht der Vertretung des Deutschen Reiches im Ausland die beste Propaganda für deutsche Kultur», schrieb er und fügte hinzu, «ich würde [...] den Versuch empfehlen, wenigstens diese Reise durchzuführen, die an sich auch immer ein gutes finanzielles Ergebnis gehabt hat.»³⁰

Unter dem neuen System der Orchesterfinanzierung nach 1934 kam das Reich für die Auslandsreisen des Orchesters auf, das heisst Fahrt- und Hotelkosten sowie Nebenausgaben gingen nicht zu Lasten des Orchesterbudgets. Das Orchester nutzte nach Möglichkeit die Infrastruktur, die das Reich bereitstellte, und machte darüber hinausgehende Kosten bei der Regierung geltend. Die Geschäftsführung des Orchesters, vor allem Karl Stegmann, handelte die Bedingungen aus. Entweder gab es vorab Zuschüsse auf der Basis eingereicherter Schätzungen, oder die Kosten wurden im Nachhinein erstattet.³¹ Da diese Zuwendungen sicher waren, war das Orchester nicht mehr von den Einspielergebnissen abhängig. Das System war so grosszügig, dass das Orchester in der Saison 1938/39 sogar mehr als 6'000 Schweizer Fran-

ken, 41'100 italienische Lire und 57'000 französische Francs aus Konzerteinnahmen an die Reichsbank zurückzahlte.³²

Noch weit in den Krieg hinein, nach der Zerstörung der Philharmonie, als Tourneen zur wichtigsten Aktivität des Orchesters wurden, blieb das System strategischer Auftragserteilung erhalten, indem das Propagandaministerium das Orchester in bestimmte Gegenden schickte und für die anfallenden Kosten aufkam. Noch 1944 hiess es: «Voraussichtlich wird das Orchester wieder grössere Reisen unternehmen.» Doch die prekäre Kriegssituation bedeutete: «Genauere Angaben können darüber aber jetzt nicht gemacht werden, da diese Reisen jeweils einen *besonderen* Zuschuss seitens des Ministeriums erfordern.»³³ Diesbezügliche Schätzungen konnten unter den damaligen Umständen nicht angestellt werden.

Der Reisekostenzuschuss, den Goebbels dem Berliner Philharmonischen Orchester 1936 vermutlich auf Hitlers eigenen Wunsch gewährte, war mittlerweile eine Gehaltszulage für die Musiker in Anerkennung der «künstlerischen Leistungen und die besondere kulturpolitische Bedeutung» des Orchesters,³⁴ nicht etwa eine Erstattung tatsächlicher Kosten an die Institution. Reisekostenzuschuss und Tagesgelder wurden pro Kopf berechnet und waren mit den Tourneen verbundene Zahlungen, die das Orchester vom Propagandaministerium zusätzlich zur Kostenerstattung von mehr als 100'000 RM pro Auslandsreise erhielt.³⁵ Damit befand sich das Orchester in einer wunderbaren Lage: Die Musiker erhielten neben ihren regulären Gehältern einen individuellen Bonus, das Orchester nahm mit seinen Aufführungen durch Gagen oder den Verkauf von Eintrittskarten Geld ein, und die Verwaltung konnte alle Kosten der Konzertreisen auf den Staat abwälzen.

Weitaus komplizierter und strittiger war die Frage der Tagesgelder für die Orchestermitglieder im Ausland. Der Reisekostenzuschuss war Teil des monatlichen Gehalts der Musiker. Tagesgelder dagegen wurden pro Tag und nach Schätzungen der Lebenshaltungskosten in den

einzelnen Ländern berechnet. Stolz hin, Beifall her – die Musiker wussten natürlich, dass Auslandsreisen auf Geheiß des Propagandaministeriums erfolgten. «Die Tagestätigkeit der Orchestermmitglieder auf Reisen dauert praktisch vom frühen Morgen bis spät in die Nacht hinein», argumentierte Stegmann im Namen des Orchesters, um höheren Lohn für die staatlich befohlenen Mühen zu erstreiten.³⁶ In einer ermüdenden bürokratischen Farce versuchte das Ministerium wiederholt, feste Tagesgelder für die einzelnen Länder durchzusetzen. Doch die Zahlen hatten meist keinen Bestand, sei es, weil sich die wirtschaftlichen Bedingungen änderten, sei es, weil die Politik neue Vorgaben machte.

Theoretisch waren die Tagesgelder unabhängig von Fahrt- und Hotelkosten, doch sie kamen aus demselben staatlichen Topf wie der garantierte Zuschuss und wurden zum Zankapfel zwischen Finanz-, Wirtschafts- und Propagandaministerium. Die kostenbewussten Stellen wollten natürlich die Ausgaben niedrig halten, während dem Propagandaministerium daran gelegen war, seinen wichtigsten musikalischen Leistungsträger aktiv zu halten.

Da bei jeder Konzertreise des Orchesters andere Voraussetzungen herrschten, war es schwierig, die Kosten im Voraus festzulegen. Manchmal waren Hotelkosten nicht in den Tagesgeldern enthalten, manchmal kamen Gastgeber für die Mahlzeiten auf. Die Reisebedingungen waren höchst unterschiedlich. Die ursprünglichen Schätzungen stimmten nicht immer mit den tatsächlichen Ausgaben überein, und irgendeine Stelle musste Geld drauflegen. 1941 beispielsweise setzte das Ministerium 27 RM pro Tag inklusive Hotelkosten für den Aufenthalt in Schweden an. Auf derselben Tournee wurde in Norwegen und Dänemark die Unterkunft von der Wehrmacht gestellt, und das Tagesgeld betrug magere 13,80 RM.³⁷ Im folgenden Jahr blieben die Sätze für Schweden konstant, ansonsten erhielten die Musiker 18 RM pro Tag, denn es war zwar wieder für Unterkunft gesorgt, nicht aber für die Mahlzeiten.³⁸ 1942 betrug der vom Ministerium festgelegte Tagessatz

für Griechenland 18 RM, doch nach einem Vorausbesuch in Athen wies Karl Stegmann auf die galoppierende Inflation des Landes hin: «Eine Flasche Mineralwasser kostet je nach dem, wie der Händler sie verkaufen will, RM 4 bis RM 5; ein Paar Schuhe kostet RM 1'500, ein Kg Kartoffeln ca. 20; eine Flasche Wein RM 17; ein Kännchen Tee ohne Gebäck RM 11; ein Mittagessen in dem Hotel RM 40. Dadurch war von vornherein bedingt, dass ich mit einem Tagessatz von RM 18 + 30% nicht auskommen konnte.»³⁹

«Da Frankreich ein Weinland ist», berichtete Stegmann bei anderer Gelegenheit, «so ist es dort üblich, zu den Mahlzeiten Wein zu trinken. Diese Ausgaben für Getränke sind sehr gross, denn der Wein ist zur Zeit [1942] in Frankreich auch knapp geworden und die Preise sind ausserordentlich gestiegen [...] Bei einem Tagessatz von RM 14,50 wäre demnach für die Tagesbedürfnisse der Orchestermmitglieder ausserhalb der Mahlzeiten kein Geld mehr zur Verfügung gewesen.»⁴⁰ Die Verhandlungen zogen sich endlos hin. In manchen Ländern reichten die bewilligten Beträge gerade einmal für das Nötigste; in anderen, etwa Spanien, wo der übliche Satz des Propagandaministeriums während des Krieges grosszügige 32 RM betrug, konnten die Musiker von ihren Tagesgeldern luxuriöse Mahlzeiten bestreiten und teure Souvenirs einkaufen.⁴¹

Doch das Problem ging über rein buchhalterische Aspekte hinaus und war eher grundsätzlicher Art. Während die Verwaltung ihrem Wesen entsprechend ständig um die Durchsetzung von Vorschriften bemüht war, bestanden die ideologischen Ziele des NS-Regimes darin, normative Wertvorstellungen zu fordern. Wie auch in anderen das Orchester betreffenden Fragen gerieten beim Problem der Tagesgelder funktionale und instrumentale Direktiven in Konflikt. Die Tagesgelder wurden zwar nie ausdrücklich als Form einer Leistungszulage bezeichnet, doch zumindest in der Vorstellung der Geschäftsführung des Berliner Philharmonischen Orchesters – und auch einiger Bediensteter des

Propagandaministeriums – waren sie an die Tarifordnung der deutschen Kulturorchester gekoppelt. So schrieb Karl Stegmann, dass «es nicht vorkommen dürfte, dass andere Orchester auf ihren Reisen mit höheren Tagegeldern bedacht werden als die Berliner Philharmoniker».⁴² Es ging also nicht einfach um eine Kostenerstattung, auf die jede von der Regierung ins Ausland entsandte Gruppe natürlich Anspruch hatte. Vielmehr empfand sich das Berliner Philharmonische Orchester aufgrund der starken Beanspruchung und seiner qualitativen Leistungen berechtigt, auf Reisen besser gestellt zu sein als andere Orchester. Auch andere deutsche Orchester unternahmen Tourneen, doch in Stegmanns Verständnis waren die Tagesgelder nicht nur eine praktisch-ökonomische Angelegenheit, sondern eine Belohnung für die überragenden Dienste des Orchesters – über Goebbels' Reisekostenzuschuss hinaus.

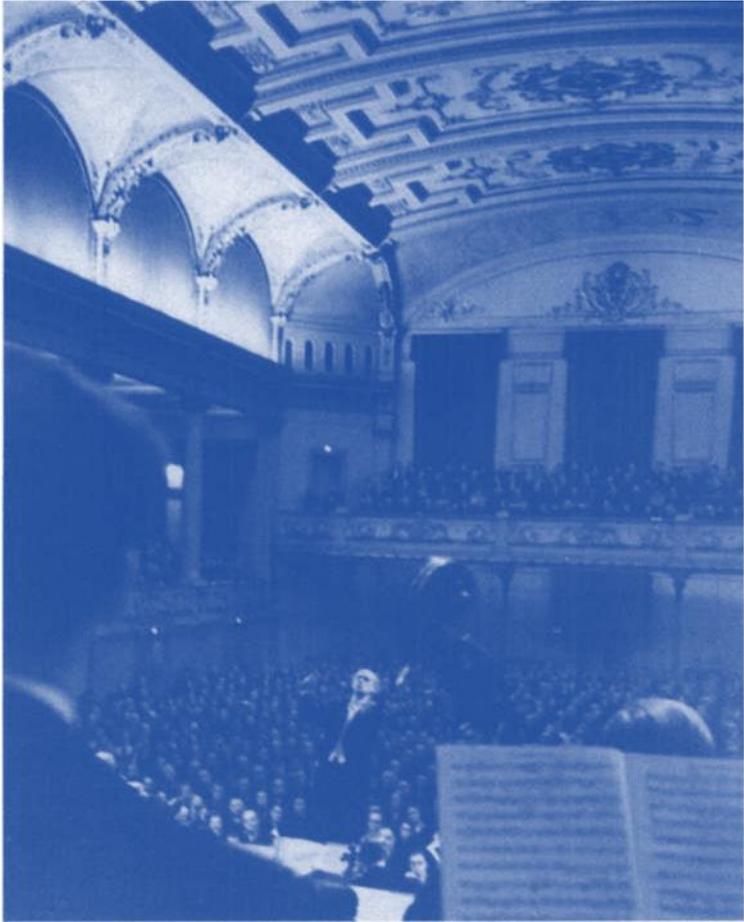
Anlass für Stegmanns Forderung war wieder einmal die Intervention der Politik in Angelegenheiten der Verwaltung. Wieder war der Lokalrivale des Orchesters in die Sache verwickelt: Görings Staatsoper. 1941 gab die Staatsoper eine Reihe von Gastspielen an der Pariser Opéra. Die Ensemblemitglieder der Oper erhielten den ungeheuren Tagessatz von 40 RM. Zusätzlich zu den exorbitanten Spesen logierte die Staatsoper-Crew im teuren Grand Hotel; im selben Jahr erhielt die Staatsoper zudem in Italien 27 RM pro Tag ohne Hotelkosten und bewohnte «ein ausgesprochenes Luxushotel».⁴³ Dahinter verbargen sich zweifellos einfältige Machenschaften: Das kindische Gerangel zwischen Göring und Goebbels fand seinen Ausdruck in grosszügigen Belohnungen für ihre jeweiligen musikalischen Spielzeuge. Zu allem Überfluss mussten die Philharmoniker dann auch noch erfahren, dass Görings Deutsches Opernhaus unlängst bei seinen Gastspielen in Frankreich, den Niederlanden, Ungarn und Italien ebenfalls bedeutend höhere Tagesgelder erhalten hatte als das Reichsorchester als angeblicher «Sendbote deutscher Kunst».⁴⁴

Stegmanns Anliegen lief also auf die moralische Zusicherung hin-

aus, dass politische Einmischung in administrative Angelegenheit, wenn überhaupt, dann wenigstens auf der Grundlage von Leistung und Fairness erfolgen sollte und nicht in Form kindischen Tauschens. So schrieb der Geschäftsführer des Philharmonischen Orchesters, der die Gleichschaltung überwachen sollte: «In unserer Gesellschaft haben wir von Anfang an den Grundsatz der Sparsamkeit und korrekten Geldausgabe durchgeführt gerade im Hinblick darauf, dass wir ja letzten Endes all diese Gelder aus Steuerzahlungen des gesamten Volkes erhalten», bevor er nachträglich eine Rechnung über die 2 RM pro Person einreichte, die die Deutsche Oper bei ihrem letzten Parisaufenthalt mehr erhalten hatte.⁴⁵

Dieses Spiel setzte sich während der ersten Kriegsjahre fort, wobei Beschwerden und Anschuldigungen unermüdlich hin und her gingen. «In Musikerkreisen – das ist eine bekannte Tatsache – bleibt nichts verborgen. Was in München geschieht, wissen nach kurzer Zeit die Musiker in Berlin und umgekehrt.»⁴⁶ Vielleicht empfanden Musiker und Verwaltung eine gewisse Achtung gegenüber den öffentlichen Geldern, während sie über die Preise von Mahlzeiten, Wein und Tabak im Ausland klagten, in erster Linie aber galt das Rechenschaftsprinzip – nicht gegenüber dem Steuerzahler, sondern innerhalb des Systems deutscher Auslandspropaganda.

Schliesslich konnte der NS-Staat solchen Luxus nicht länger verkraften. 1943/44, als das laufende Budget des Orchesters immer noch wuchs, wurden die Gelder an anderer Stelle dringender gebraucht. Nach der Zerstörung der Philharmonie wurde das Orchester im Frühjahr 1944 auf Tournee geschickt, diesmal aber mit der Warnung: «Dabei sind die Tagesspesen im Ausland auf das geringste Mass zu beschränken.» Es folgte der Hinweis, «dass den Reiseteilnehmern Geld für den Kauf von bestimmten im Reich nicht mehr zu erhaltenden Waren nicht gegeben werden kann». ⁴⁷ Vielleicht war den Musikern bewusst, dass ihr grösstes Privileg jetzt darin bestand, aus Deutschland



Die Berliner Philharmoniker mit Furtwängler in Kopenhagen, 1942

herauszukommen; jedenfalls wurde diesmal kein Streit um Tagesgelder entfacht.

Obwohl die Regierung die Tourneen grosszügig finanzierte, handelten die Geschäftsführer wie die Orchestermanager vor 1933 mit ausländischen Veranstaltern und Konzertagenturen die Geschäftsbedingungen aus. Nach seiner Übernahme durch den Staat entwickelte das Berliner Philharmonische Orchester eine merkwürdige Form gemisch-

ter staatlicher und privater Organisation: Das Propagandaministerium organisierte die Reise bis zur Landesgrenze, doch für den Teil danach verhandelte das Orchester selbst mit den örtlichen Veranstaltern über Honorare, Anteile an den Einnahmen und Rundfunkrechte bei öffentlichen Konzerten.

Selbst während des Krieges spielten bei solchen Verhandlungen kommerzielle Interessen eine Rolle. Bei der vom Propagandaministerium genehmigten Tournee im Herbst 1943 nach Polen, Rumänien, in die Tschechoslowakei, nach Kroatien und Ungarn beispielsweise sollte das Berliner Philharmonische Orchester in Budapest auftreten, nachdem kurz zuvor die Wiener Philharmoniker an der dortigen Oper gastiert hatten. Produktionspartner der Berliner in Budapest war die Harmonia Genossenschaft für Künstlerische Belange Consorzio Musicale. Karl Stegmann schrieb an einen Herrn von Fischer, den Chef der privaten Produktionsfirma, und verlangte bessere Konditionen, als sie das Wiener Orchester erhalten hatte, unter anderem zwei Drittel der Kasseneinnahmen, ein garantiertes Minimum von 7'500 Pengö und zehn Prozent eventueller Rundfunkhonorare.⁴⁸ Von Fischer antwortete entgegenkommend und versicherte, mit den Wiener Philharmonikern sei der Gewinn nur im Verhältnis 60:40 geteilt worden, warnte aber zugleich, der Erfolg der Wiener sei zum grossen Teil auf die Mitwirkung Furtwänglers zurückzuführen, denn er «ist natürlich für das Budapester Publikum eine ganz grosse Sensation, die man auch durch entsprechend erhöhte Eintrittspreise auswerten kann».⁴⁹ Das Publikum schien also bereit, für einen Star wie Furtwängler mehr zu zahlen, und von Fischer drängte Stegmann, den Dirigenten mitzubringen. Letzten Endes erhielten die Philharmoniker 7'500 Pengö, und das Budapester Publikum bekam Abendroth.

Je nach Umständen wünschte das Berliner Philharmonische Orchester entweder einen Anteil an den Einnahmen bei einem garantierten Minimum oder ein Honorar, das meist um die 8'000 RM lag.⁵⁰ Dabei

war die Verbindung von Propaganda, künstlerischer Höchstleistung und kommerziellem Interesse so ungewöhnlich, dass Geschäft und Ideologie mitunter in Konflikt gerieten. So beispielsweise in der Schweiz, wo eine Firma namens Kantorowitz Produktionspartner des Orchesters für die Tournee 1942 war. In Jugoslawien mussten die rassistischen Grundsätze der Nationalsozialisten in ähnlicher Weise ignoriert werden, denn Stegmann zufolge existierten dort «nur jüdische Konzertdirektionen, mit denen das Orchester Zusammenarbeiten muss, weil es arische Unternehmen dieser Art einfach nicht gibt».⁵¹ Trotzdem reiste das Orchester wiederholt nach Jugoslawien. Sein überragender Status erlaubte es dem Berliner Philharmonischen Orchester, während der gesamten NS-Zeit mit jüdischen Firmen im Ausland zusammenzuarbeiten und damit ein beträchtliches Mass an Doppelzüngigkeit bei bestimmten behördlichen Stellen an den Tag zu legen. Was auch immer die jüdischen Konzertveranstalter empfunden haben mögen, wenn sie Veranstaltungen des musikalischen Botschafters NS-Deutschlands organisierten, zumindest in einigen Fällen stachen wirtschaftliche Interessen die ideologischen Grundsätze aus – und auf deutscher Seite wurde wirkungsvolle Propaganda mitunter höher geschätzt als antisemitischer Furor.

Das Berliner Philharmonische Orchester arbeitete nicht nur mit privaten Veranstaltern zusammen, um Auslandskonzerte zu organisieren, sondern suchte auch bei verschiedenen Stellen von Staat und Partei technische und logistische Unterstützung. Vor allem während des Krieges, als grosse Landstriche von deutschen Kräften kontrolliert wurden, halfen die Wehrmacht und die NS-Gemeinschaft «Kraft durch Freude» dem Orchester regelmässig mit Verpflegung, Transport, Unterbringung und offiziellen Reisedokumenten (Visa, Genehmigungen usw). Diese Dienste wurden gratis zur Verfügung gestellt, wobei das Orchester die bei der Invasion geschaffenen Kommunikations- und Versorgungswege nutzen konnte.

Bei der komplizierten Aufgabe, eine Gruppe von 100 Musikern bequem und rasch quer durch Europa zu befördern, arbeiteten die Wehrmacht und vor allem «Kraft durch Freude» auch mit privaten Reiseagenturen zusammen. So wurde die französische Reiseagentur MER mit der Organisation der Fahrt des Orchesters nach Belgien, Frankreich und Spanien im Jahr 1943 betraut. Der Reiseplan eines einzigen Tages las sich wie folgt:

«Montag 30.8.43 Brüssel ab 7.35, Paris-Nord an 14.40

- 1) MER: Überführung Instrumenten-Wagen vom Nord Bf. zum Austerlitz Bf, an den Schlafwagensonderzug.
- 2) KDF: Überführung per Autobus der Künstler mit Handgepäck vom Nord Bf. zum Austerlitz Bf, wo der Sonderzug bereits um 15.00 Uhr bereitsteht, damit jeder Künstler sein Handgepäck sofort in seinem Schlafwagenabteil ablegen kann. Der Schlafwagenzug wird vom MER-Beamten und den Schlafwagenschaffnern bewacht.
- 3) KDF: Verteilung der Lebensmittelkarten.
- 4) KDF: Abendessen im Künstlerheim um 19.00 Uhr
- 5) KDF: Überführung nach dem Abendessen vom Künstlerheim zum Bf. Austerlitz
- 6) MER: Gestellung des Schlafwagensonderzuges Paris-Hendaye ohne Speisewagen (Wir nehmen also an, dass das Frühstück am 31.8.43 erst in Spanien eingenommen werden soll).
- 7) MER: Wünscht Herr Direktor Stegmann, dass das Handgepäck in Paris gegen Diebstahl versichert wird?
- 8) ?: Wer übernimmt die Reservierung der 100 Plätze 2. Kl. von Brüssel nach Paris?
- 9) ?: Wer übernimmt die Gestellung des Instrumentengepäckwagens von Brüssel nach Paris?
- 10) ?: Wer bestellt Mittagessen im Zuge Brüssel-Paris?

Bei MER werden gekauft Fahrkarten: Berlin-Brüssel-Paris-Hendaye-Paris.

KDF liefert Wehrmachtsfahrtscheine für Personen und Instrumente: Paris-Berlin.»⁵²

Indem das Reich die Wehrmacht, die Freizeitorganisation «Kraft durch Freude» und andere im Ausland bereits vorhandene Institutionen in die Tourneeplanung des Orchesters einbezog – also wie in Paris für Verpflegung, Transportmittel und Reisedokumente sorgte –, konnte es einen beträchtlichen wirtschaftlichen Synergieeffekt zwischen den Teilen seines expandierenden Herrschaftsgebietes erreichen. Das ermöglichte es dem Orchester, nach Beginn des Krieges mehr und weitere Tourneen bei erheblich reduzierten Kosten zu unternehmen.

Die bürokratische, technische, physische und politische Organisation der Tourneen des Berliner Philharmonischen Orchesters war eine komplizierte Aufgabe. Einige Probleme wie beispielsweise der Transport der Instrumente stellten sich schon immer bei Konzertreisen von Orchestern. Andere Schwierigkeiten wie polizeiliche Erlaubnis, Wehrpässe und ausländische Transitvisa waren direkt auf die strikten Reisebeschränkungen der NS-Regierung zurückzuführen. Ausserhalb Deutschlands waren die Vorschriften meist sehr viel weniger streng, und mit Hilfe von Konsulaten konnten Visa an der Grenze ausgestellt und Einreisegenehmigungen vor Ort bestätigt werden.⁵³

Für einen Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters war es weniger schwierig, in ein fremdes Land einzureisen, als aus Deutschland herauszukommen. Um eine Reiseerlaubnis zu erhalten, mussten die Musiker drei Stationen durchlaufen. Daher begann dieser Prozess schon lange vor der geplanten Tournee und in manchen Fällen sogar, bevor überhaupt bekannt war, wann, wohin und mit wem die Konzertreise stattfinden würde: «Frühjahrsreise: Diese ist vorgesehen; Leitung und Ziel sind noch unbekannt. Wir bitten aber, schon jetzt die Reisepässe nachzuprüfen und anzugeben, wenn ein Pass [innerhalb von sechs Monaten] seine Gültigkeit verliert.»⁵⁴

Die Musiker waren verpflichtet, einen gültigen Reisepass zu haben. Das hiess, sie mussten ihn nicht nur vor Ablauf verlängern lassen, sondern sich auch ständig über die Vorschriften auf dem Laufenden

halten, die von Zeit zu Zeit die Dokumente vor dem normalen Ablaufdatum ungültig machten.⁵⁵ Den Pass hatten die Musiker bei ihrem örtlichen Polizeirevier zusammen mit einem speziellen Schreiben des Propagandaministeriums vorzulegen. Darin hiess es:

«An das zuständige Polizeirevier. [...] ist Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters und als solches verpflichtet, an einer von Herrn Reichsminister Dr. Goebbels angeordneten Konzertreise nach [...] teilzunehmen. Es wird gebeten, dem obigen Mitglied die erforderliche Ausreisegenehmigung zu erteilen und dies schriftlich zu bestätigen.»⁵⁶

Das Polizeirevier überprüfte den Leumund des betreffenden Musikers und erteilte dann bei positivem Resultat seine Genehmigung.

Von ihrem zuständigen Wehrbezirkskommando oder Wehrmeldeamt mussten die Musiker «Wehrurlaub» erhalten. Obwohl Goebbels in einem Schreiben ihren doppelten Uk-Status bestätigte, unterlagen die meisten Orchestermitglieder ihrem Gesundheitszustand und Alter entsprechend offiziell noch der Wehrpflicht. Deshalb mussten sie bei den entsprechenden Militärbehörden gemeldet und von ihnen jederzeit erreichbar sein. Auch vor den Ferien wurden die Musiker jeweils daran erinnert, dass sie ihre Kontaktadressen mitzuteilen hatten.⁵⁷ Da die Uk-Stellung dem Gutdünken der Wehrbezirkskommandos unterlag, waren Wehrurlaub und die Erlaubnis, Berlin für Konzertreisen zu verlassen, nicht unbedingt Formsache. Gelegentlich musste die Verwaltung des Orchesters oder das Propagandaministerium einschreiten, um sicherzustellen, dass das Orchester in voller Stärke reisen konnte.⁵⁸

Mit einem gültigen Reisepass, dem Schreiben des Polizeireviers, der Bestätigung des Wehrurlaubs und bis zu zwölf Passfotos in der Tasche konnten die Musiker schliesslich ihre Unterlagen bei der Orchesterverwaltung einreichen.⁵⁹ Dort war eine Sekretärin dafür verantwortlich, die Dokumente aller Musiker mit einem formellen Reiseplan und

einer offiziellen Liste der Teilnehmer an das Polizeipräsidium weiterzugeben. Nach Prüfung der Unterlagen stellte das Polizeipräsidium den Musikern und dem Begleitpersonal offizielle Ausreisevisa aus.⁶⁰ Unter keinen Umständen durften Ehefrauen, Kinder oder andere Familienmitglieder mit dem Orchester reisen. «Die Pässe, die nicht rechtzeitig vorliegen», hiess es ermahmend an die Musiker, «können wir nicht mehr zum Polizeipräsidium schaffen, sodass die betreffenden Herren diesen Weg und die damit verordneten Arbeiten selbst erledigen müssten.»⁶¹ Es ist nicht bekannt, ob je ein Musiker einen Termin dieses komplizierten Prozesses verpasste. Jedenfalls gab es genug Mahnungen und Aufforderungen, die das verhindern sollten.

Seine Reisen absolvierte das Berliner Philharmonische Orchester fast ausschliesslich mit der Bahn. Ausnahmen waren «Überseereisen» mit dem Schiff nach England 1935 bis 1938 und eine Flugreise nach Skandinavien 1941.⁶² Ansonsten bestanden die Reisepläne des Orchesters aus einem verwirrenden Netz europäischer Eisenbahnverbindungen. Reisen mit der Bahn waren zuverlässig und kostengünstig, aber zeitaufwändig. Während des Krieges dauerte die Fahrt von Berlin nach München über neun Stunden, von Budapest nach Wien fünf Stunden, von Barcelona nach Valencia zehn Stunden.⁶³ Das Orchester reiste mit planmässigen Zügen, Sonderzügen und militärischen Transportzügen. Je nach Verfügbarkeit, Terminen und Kosten buchte man in planmässigen Zügen die zweite oder dritte Klasse oder Schlafwagen.⁶⁴ Bei Reisen im Schlafwagen wurden die Musiker oft gebeten, selbst einen Zuschlag zu zahlen.⁶⁵ Wenn in öffentlichen Zügen keine Sitzplätze reserviert werden konnten, reisten die Musiker manchmal in verschiedenen Klassen im selben Zug oder gruppenweise in verschiedenen Zügen. Für lange Strecken wie in Spanien konnten Sonderzüge bzw. -wagen gebucht werden, um den Orchestermitgliedern eine gemeinsame Reise zu ermöglichen.

Während des Krieges wurde das Berliner Philharmonische Orchester auf Reisen wie eine militärische Einheit behandelt und nutzte das Transportnetz der Wehrmacht, das nahezu ganz Europa überzog. Oft reiste das Orchester in Militärtransportzügen, die zu den bequemeren Transportmitteln gehörten. Auf der Tournee nach Polen, Österreich und auf den Balkan im Jahr 1942 reiste das Berliner Philharmonische Orchester ausschliesslich in Zügen der Wehrmacht.⁶⁶ Diese Züge hatten meist Speisewagen, was in planmässigen Zügen nicht unbedingt der Fall war, und boten, je nach Platz und entsprechender Berechtigung, auch Betten.⁶⁷ Zudem hatten Züge der Wehrmacht Vorfahrt auf verstopften Bahnlinien, so dass für die pünktliche Ankunft des Orchesters gesorgt war.

Wegen des gedrängten Terminplans des Orchesters war es ungeheuer wichtig, die jeweiligen Anschlüsse zu erreichen. Am Tag des Konzerts zu reisen, war durchaus üblich. Wenn es sich nicht auf die Wehrmacht stützen konnte, erfuhr das Orchester immer noch bevorzugte Behandlung durch Behörden wie das Reichsverkehrsministerium oder die Direktion der Reichsbahn, der das Orchester grossen Dank schuldete:

«Wohlbehalten nach Berlin zurückgekehrt, möchte ich Ihnen nochmals meinen verbindlichsten Dank aussprechen dafür, dass Sie die Berliner Philharmoniker im Bereich Ihrer Direktion so wohlwollend und gut betreut haben. Selbst die Rückfahrt von Wien hat sich so, wie wir es hofften, durchführen lassen, sodass wir, wenn auch nur im letzten Augenblick, doch noch den vorgesehenen Zug nach Berlin erreichten, wodurch alle sonstigen Schwierigkeiten, die in Wien entstanden wären, ausgeschaltet wurden.»⁶⁸

Ursprünglich hatte die Verantwortung für die Organisation der Reisen bei Berta Geissmar gelegen, die alle Tournee-Angelegenheiten des Orchesters von 1922 bis 1933 im Wesentlichen von Furtwänglers Privatsekretariat aus geregelt hatte. Von 1933 bis 1934 setzte sie diese Arbeit als inoffizielles, aber bezahltes Mitglied des Orchesterpersonals

fort. Nach Furtwänglers Rücktritt und Geissmars widerwilliger Emigration ging die Organisation von Reisen an die Verwaltungschefs des Orchesters über. Vielfach gastierten die Philharmoniker nach 1933 an denselben Orten, die sie schon vor der nationalsozialistischen Machtübernahme besucht hatten. Bei diesen Reisen waren Fahrt, Unterbringung, Programmgestaltung und geschäftliche Vereinbarungen relativ unkompliziert und konnten per Telefon oder schriftlich organisiert werden. Wenn das Orchester den Auftrag erhielt, in ihm bislang nicht vertraute Länder wie Griechenland oder Portugal zu reisen, reiste ein Vertreter der Verwaltung – Karl Stegmann, aber mitunter auch Gerhart von Westerman oder sogar Lorenz Höber – vorab dorthin, um die nötigen Vorkehrungen zu treffen.

Die Unterbringung des Orchesters auf Konzertreisen war sehr unterschiedlich und reichte von Privatquartieren über private Hotels, beschlagnahmte Hotels, gemietete Eisenbahnwagen bis zu militärischen Einrichtungen. Die Musiker logierten meist in Zwei- oder Dreibettzimmern.

Die Qualität der Unterkunft hing normalerweise davon ab, wer bezahlte. Wenn es in erster Linie um Wehrmatskonzerte ging, gab es so gut wie keine Einnahmen, um die Kosten zu decken. Die dann von der Wehrmacht zur Verfügung gestellten Quartiere waren daher «zum Teil sehr miserabel».⁶⁹ Für prestigeträchtige Gastspiele in England oder Italien, bei denen Einkünfte aus Kartenverkäufen garantiert waren, wurden Hotels gebucht. In Portugal war 1942 ein Teil des Orchesters privat bei in Lissabon lebenden Deutschen untergebracht, eine Lösung, die nicht allen behagte:

«Um nun die Unkosten der Hotelunterbringung zu ermässigen, hat sich die Deutsche Kolonie in Lissabon erboten, etwa 30 Mitglieder des Orchesters als Gäste bei sich in Privatwohnungen aufzunehmen [...] Ich appelliere nun hiermit an das Gemeinschaftsgefühl aller Philharmoniker und bitte dringendst im Interesse aller dass sich 30 Herren des Orchesters freiwillig für diese Privatunterkünfte melden, um von

dem freundlichen Anerbieten der Deutschen Kolonie in Lissabon Gebrauch zu machen.»⁷⁰

Die Gastgeber hatte man zuvor überprüft, und zumindest einige von ihnen waren überzeugte Hitleranhänger, wie später berichtet wurde.⁷¹

Natürlich wurde das Reisen während des Krieges schwieriger, doch man beschönigte die wahren Sachverhalte. «Herr Reichsminister Speer», schrieb Karl Stegmann 1942 an Furtwängler, «hat uns durch Herrn Oberbürgermeister Liebel (Nürnberg) mitteilen lassen, dass alle unsere Konzertreisen von ihm als kriegswichtig angesehen werden.»⁷² Trotz solcher Förderung entwickelten sich die Dinge schwierig. Die Italiertournee 1943 fiel «wegen Reiseschwierigkeiten» aus.⁷³ Die Musiker wurden über die Kriegssituation und deren Auswirkungen auf die Reisepläne des Orchesters ziemlich im Dunkeln gelassen.⁷⁴ 1943 und 1944 erwiesen sich die Philharmoniker-Reisen auf die Iberische Halbinsel und zurück als problematisch: «Leider ist es mir im Augenblick nicht möglich, vor dem Forum des ganzen Orchesters die gegenwärtigen Schwierigkeiten dieser Reise auseinanderzusetzen, die, wie in Deutschland, auch in den Ländern, die auf dieser Reise besucht werden, inzwischen viel grösser und zahlreicher geworden sind.»⁷⁵ Auch an der Ostfront wurde die Situation 1943/44 unsicherer:

«Wir hatten auf der Rückreise insofern Pech, als der grössere Teil des Orchesters, der den Umweg über Ostrowo machen musste, mit sehr grosser Verspätung in Posen eintraf und daher vor dem Konzert nicht mehr die Zeit hatte, sich ein wenig zu verschnaufen. Aber das sind Zufälle, die das fünfte Kriegsjahr nun einmal mitbringt.»⁷⁶

Ob in guten oder schlechten Zeiten, die öffentlichen Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters waren immer Ereignisse von Rang, über die in der örtlichen Presse berichtet wurde. Bei öffentlichen Veranstaltungen zahlte das Publikum hohe Eintrittspreise, um eines der

besten Orchester der Welt zu hören, und wurde selten enttäuscht. Die Presse, ob frei oder kontrolliert, teilte in der Regel die Begeisterung der Konzertbesucher. Unverhohlene Propaganda trat bei öffentlichen Konzerten im Ausland nur selten offen zutage. Das Repertoire und die Qualität der Aufführung genügten, das Publikum anzulocken und zu überzeugen.

Ob das Publikum wirkliche Bewunderung für das Orchester hegte oder auf den Bluff politischer Propaganda hereinfiel, war allerdings unmöglich zu unterscheiden. Diese Tatsache entging weder der Regierung noch dem Orchester. Das Berliner Philharmonische Orchester legte grössten Wert darauf, seine musikalische Qualität zu sichern, und das Reich forderte seine Auftritte in möglichst vielen Ländern. Dabei gewann das Regime, zumeist auf subtile Weise, in den Augen der ausländischen Öffentlichkeit an Ansehen. Tatsächlich unterschieden sich die Auftritte des Orchesters in einer beliebigen europäischen Metropole vor und nach 1933 kaum voneinander. Nur bei Anlässen mit deutlich politischer oder ideologischer Dimension, etwa bei der Weltausstellung oder der Eröffnung des Deutschen Nationaltheaters in Prag oder bei Aufführungen in Gegenwart von NS-Oberen wurde explizit NS-Symbolik entfaltet.

Das Propagandaministerium versuchte, das Orchester auf ganz neue Art weiter in die staatliche Propagandamaschinerie zu integrieren, indem es seine Leistungen im Ausland durch Rundfunkübertragungen oder enthusiastische Berichte in den deutschen Medien dem heimischen Publikum nahezubringen versuchte. In mancher Hinsicht hatten die Auslandskonzerte des Orchesters sogar grössere propagandistische Wirkung in Deutschland an der Heimatfront, wo jubelnde Kommentare à la «Wieder einmal ein Triumph der deutschen Musik in Frankreich» auf ein besonderes Echo stiessen.⁷⁷ Oft stellte die deutsche Presse Leistungen der Philharmoniker in politischen Bezügen dar, die allenfalls implizit und häufig gar nicht in den tatsächlichen Auftritten

des Orchesters im Ausland vorhanden waren. 1942 hiess es beispielsweise: «Das Volk von Portugal weiss jetzt, was deutsche Musik für die Welt bedeutet. Dieser Sieg, den die Berliner Philharmoniker auf neutralem Boden zwischen den Kriegen und jener Front, die kürzlich von einem englischen Blatt als die ‚unsichtbare‘ bezeichnet wurde, erfochten, wird in Lissabon unvergessen bleiben.»⁷⁸

Die Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters wurden den Zuhörern in der Regel als inspirierender, rein musikalischer Genuss präsentiert, doch im Ausland war das Orchester nicht überall willkommen. In manchen europäischen Metropolen sahen politisch bewusste Kreise die Musiker als Repräsentanten eines schändlichen Regimes. Des Öfteren wurden Konzerte des Orchesters blockiert und von Protesten begleitet. In Paris drang nur einen Monat nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler eine Gruppe der «Ligue Internationale contre l’Antisémitisme» in der Pause in den Konzertsaal ein und warf Flugblätter von den Rängen. Die Botschaft lautete:

«Sie, die Sie gerade bewegt diese schöne Musik gehört haben, Sie, die Sie die Elite der Pariser Bevölkerung sind, bedenken Sie, dass 700’000 Männer, Frauen und Kinder in einem zivilisierten Land zum Hungertod verurteilt sind. Wir beschwören Sie, alles Menschenmögliche zu tun, damit dieses furchtbare Verbrechen ein Ende findet! Trotz unserer Entschlossenheit, den Boykott Hitlerdeutschlands fortzusetzen und zu intensivieren, wollten wir dieses musikalische Ereignis nicht stören, das lange vor den aktuellen Ereignissen organisiert wurde und dessen Verantwortliche im Namen der Kunst mutig gegen diesen schrecklichen Machtmissbrauch protestiert haben. Schliessen Sie sich uns und allen fühlenden Menschen an, um im Namen der Menschenwürde und des menschlichen Gewissens diesen Rückfall in die Barbarei nicht zuzulassen und den Weltfrieden zu sichern.»⁷⁹

Die Protestierenden benannten in ihrem Aufruf ausdrücklich die Gefahr, die Hitlerdeutschland darstellte, aber sie identifizierten das

Berliner Philharmonische Orchester nicht direkt mit dem NS-Regime. Vielmehr nutzen sie das Konzert als Anlass für eine Demonstration, die vor der drohenden Barbarei in Europa warnen sollte. Die Botschaft richtete sich an die gebildeten französischen Konzertbesucher, respektierte aber den neutralen Charakter einer musikalischen Aufführung, insbesondere da sie «lange vor den aktuellen Ereignissen organisiert wurde».

1935, nach zweieinhalb Jahren Hitler-Herrschaft, gastierte das Berliner Philharmonische Orchester in England. In London demonstrierte eine Organisation namens «German Anti-Fascist Musicians» gegen die Konzerte. Sie erklärte:

«Wir begrüßen die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters als Vertreter eines Landes, dessen Kultur einst einen Höhepunkt in der Menschheitsgeschichte darstellte [...] Unter den grössten Dirigenten hat es den Menschen anderer Länder alte und neue deutsche Musik gebracht und das höchste Niveau deutschen Orchesterspiels geboten. Auf diese Weise hat das Orchester durch seine Auslandsgastspiele viele Bewunderer Deutschlands und seiner Kultur gewonnen und wird das sicher auch diesmal tun [...] Fortschritt und Freiheit sind heute so gefährdet, dass wir beim Anhören des glorreichen Dur-Marsches der Egmont-Ouvertüre nicht die Hunderttausende aufrechter Männer vergessen dürfen, die von Einsamkeit und Angst gemartert in den schrecklichen Gefängnissen des deutschen Faschismus eingekerkert sind. [...] Diese Männer versuchten nur die Ehre des grossen deutschen Volkes zu retten. Sie kämpften, und kämpften mutig noch immer, gegen ein Regime, das den aufrichtigen Wunsch des Volkes nach Frieden verraten und eine grosse Kultur für den Vorteil einiger Weniger zerstört hat [...] Lassen Sie das musikalische Erlebnis, das Berliner Philharmonische Orchester zu hören, auch ein Gedenken an diese antifaschistischen Helden sein. Ehren Sie mit Ihrem Beifall den unbekannteren Antifaschisten, ob er in diesem Augenblick vor Ihnen im Orchester sitzt oder in Deutschland, Italien, Österreich usw. seine gefähr-

liche Untergrundarbeit gegen den Krieg, die reaktionären Kräfte und die Zerstörung der Zivilisation fortsetzt.»⁸⁰

Auch dieser Protest unterbrach keineswegs den musikalischen Vortrag, sondern nutzte das Konzert der Philharmoniker als Plattform für eine allgemeine politische Botschaft. Er ging jedoch ein ganzes Stück weiter als die Kundgebung in Paris. Die «Antifaschistischen deutschen Musiker» (vermutlich eine Gruppierung deutscher Exilmusiker und/oder -kommunisten) unterschieden nicht nur zwischen dem Orchester und dem Regime, sondern regten sogar an, die Aufführung als Zeichen des Widerstands zu rezipieren. Darüber hinaus deuteten sie an, dass auch Orchestermitglieder selbst Regimekritiker sein könnten, und zwar nicht allein durch ihre musikalische Tätigkeit, sondern ebenfalls durch «gefährliche Untergrundarbeit». Dass Beethoven ein Bollwerk gegen den Totalitarismus sei und die Musiker durch ihre Beziehung zu seiner Kunst irgendwie wesensmässig dem Kampf für die Freiheit nahestünden, war eine Vorstellung, die Furtwängler ebenso wie Thomas Mann teilte. Wir wissen nicht, ob die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters der Auffassung anhängen, ihre Aufführung der E^{won}-Ouvertüre sei ein Symbol des Protests gegen das Regime, das ihre Existenz sicherte, ihre Gehälter zahlte und das Orchester überhaupt erst nach England geschickt hatte. Aus Sicht der Philharmoniker war allerdings der Widerspruch zwischen den politischen Zielen der Nationalsozialisten und der Bewahrung der «grossen» deutschen Kultur nicht so krass. Da sie das Orchester und seine Tourneearbeit unterstützen, erschienen die Nationalsozialisten den meisten Philharmonikern vermutlich als nutzbringend für die grosse Kultur, zu deren führenden Repräsentanten sie gehörten.

Erst der Krieg bewirkte, dass das Berliner Philharmonische Orchester schliesslich auch mit dem NS-Reich identifiziert wurde. Seiner regen Tourneetätigkeit verdankte das Orchester den Spitznamen «Vorkämpfer der Fallschirmjäger»,⁸¹ und mitunter musste in von Deutschland unbesetzten Ländern mit Störungen von Konzerten gerechnet wer-

den. Aggressive Proteste in Belgrad führten 1940 dazu, dass der Auftritt des Orchesters in der Stadt und eine Woche später in Zagreb abgesetzt wurde. Die Demonstranten warnten:

«Die Berliner Philharmoniker veranstalten am 18. Mai 1940 ihr erstes Konzert in Belgrad. Das ist dieselbe Philharmonie, welche am 15. März 1939 in Prag und einige Tage vor dem deutschen Angriff in Oslo und Kopenhagen ein Konzert gab. Die Ankunft der 118 deutschen Musiker ist ein schlimmes Vorzeichen politischer und militärischer Eroberungen. Hinter den hinreissenden Klängen ihrer Instrumente kann man das Dröhnen der Kampfswagen und Militärautobusse hören.»⁸²

Das Orchester war nicht länger neutraler Unterhalter, der wundervolle, inspirierende Musik bot. Sein Auftreten und sogar sein Klang wirkten jetzt bedrohlich. Das galt sogar für die Musik selbst. Für die Sicherheit der Konzerte des Orchesters in den besetzten Gebieten waren deutsche Kräfte verantwortlich. Aus den Niederlanden oder Polen liegen keine Berichte über Probleme vor. In unbesetzten Gebieten dagegen kam es immer wieder zu Protesten. Im Vichy-Frankreich störten 1942 Demonstrationen die Aufführungen des Orchesters. Nach Berlin zurückgekehrt, musste Gerhart von Westerman ausführlich Bericht erstatten:

«Betrifft: Bericht über die Konzerte der Berliner Philharmoniker in Marseille und Lyon am 17. und 18. Mai 1942. [...] Diese Konzerte waren die ersten deutschen kulturellen Veranstaltungen im unbesetzten Frankreich nach dem Waffenstillstand. [...] Leider war in Lyon der Polizeischutz sehr auffällig gehalten. Sämtliche Eingänge zu dem Konzertsaal waren in etwa 40 m Entfernung an den Strassenübergängen polizeilich gesperrt. Das Publikum konnte nur an einer Stelle unter Vorweisen der Eintrittskarten und eines Personalausweises zum Konzertsaal gelangen. Vor dem Polizeikordon hatten sich an mehreren Stellen grössere Haufen von Demonstranten zusammengefunden, die laut johlten oder die Marseillaise sangen. Um die Demonstranten zu zer-

streuen, wurden auch einige kleinere Abteilungen Militär herangezogen. Die Demonstrationen dauerten trotzdem auch noch während des Konzerts fort. Beim Kartenverkauf zu dem Konzert in Lyon war festgestellt worden, dass alle Karten nur von jüdisch-kommunistischer Seite aufgekauft werden sollten.

[...] Am Vormittag des Konzerttages wurden in der Stadt Flugblätter verteilt mit der Drohung, dass das Konzert gestört werden würde und die Philharmoniker nicht spielen würden. Wohl auf Grund dieser Anzeichen erfolgte das ausserordentliche, aber recht peinlich wirkende Polizeiaufgebot.»⁸³

Unklar ist, ob die Demonstrationen in Marseille und Lyon sich allgemein gegen das NS-Regime oder vor allem gegen die Anwesenheit der Philharmoniker richteten. Nachdem es von Westermans Bericht erhalten hatte, stellte das Propagandaministerium jedenfalls jeden weiteren «Kulturaustausch» mit dem unbesetzten Teil Frankreichs ein.⁸⁴

Bei einer Schweiz-Tournee mit Furtwängler schliesslich erhielten Orchester und Dirigent einen bitteren Vorgeschmack auf die polarisierenden Debatten der Nachkriegszeit über die moralische Fragwürdigkeit ihrer jeweiligen Karrieren:

«Furtwängler ist ein preussischer ‚Staatsrat‘ von Goebbels‘ Gnaden. Wir aber wollen bei uns keine solchen Beamten einer staatsdirigierten Kunst, auch wenn es Furtwängler betrifft. Ihr denkt wohl: ‚Solange der Nazi mit Brahms und Bruckner kommt, kann er nicht so schlimm sein.‘ Aber genau das wünscht Euch Herr Goebbels zu suggerieren. Dazu gibt es die ‚Abteilung Schweiz‘ im Berliner Propagandaministerium. Wehrlos müssen die toten Komponisten es geschehen lassen, dass ihre Werke in den Dienst des raffinierten nationalsozialistischen Auslandspropaganda-Apparates eingereiht sind. Und dazu bedient man sich, [in Zürich, der Hilfe einer jüdischen Konzertagentur!](#)

Furtwängler: ein Exponent sklavischer Abhängigkeit!

Toscanini: ein freier Genius!

Es lebe Toscanini!»⁸⁵

Es war einer der ersten Proteste, die offenbarten, mit welcher Raffinesse das Propagandasystem arbeitete, ein System, in dem Furtwängler und jeder Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters praktisch austauschbar waren. Egal, ob die Konzertagentur Kantorowitz nur erfundener Teil eines Propagandamanövers war oder kommerzielle und praktische Aspekte tatsächlich diese ungewöhnliche Partnerschaft ermöglicht hatten, der Kritiker erkannte das hohe Niveau der Künstler an, rief aber seine Schweizer Landsleute auf, aus ihrer Naivität zu erwachen. Furtwängler und beispielsweise Lorenz Höber waren ebenso wenig eingefleischte Nationalsozialisten wie Bruckner oder Brahms, die allesamt zu Botschaftern des NS-Regimes gemacht wurden, doch das Regime schuf geschickt ein System der Abhängigkeit, in dem die Identität der Musiker von einer Maschinerie verschlungen wurde, die alles politisierte, was sie hervorbrachte. Das NS-Regime politisierte die Kunst, indem es Musik und Musiker materiell und geistig an den Staat band. Die Darstellung Furtwänglers, und damit verbunden des Orchesters, als Sklave des Hitler-Regimes vollendete die Wandlung der internationalen Einschätzung des Berliner Philharmonischen Orchesters vom Repräsentanten der Schönheit zur Ausgeburt des Bösen.

Diese kritische Ansicht entsprach allerdings nicht der vorherrschenden Meinung. Das Berliner Philharmonische Orchester wurde meist überaus freundlich im Ausland empfangen, und zwar nicht nur von Amtsträgern, fanatischen Verehrern und jubelnden Musikkritikern, sondern ebenso von durchschnittlichen Musikliebhabern und der unvoreingenommenen Bevölkerung überhaupt. Die Möglichkeit der Orchestermitglieder, ins Ausland zu reisen, war ein Luxus, der den meisten Deutschen nicht vergönnt war. Die Philharmoniker konnten Beziehungen knüpfen, Verwandte im Ausland treffen und Waren kaufen, die es in Deutschland nicht gab. Auf Letzteres waren die Musiker besonders erpicht, und sie warteten immer mit Spannung auf die jeweiligen Einfuhrbestimmungen, bevor sie sich mit Kaffee, Gewürzen,

Schmuck oder anderen Geschenken für die Familie und Freunde zu Hause eindeckten.⁸⁶ Viele Musiker hatten auch Freunde und Familienangehörige im Ausland, die sehr an Nachrichten aus Deutschland interessiert waren. Die Musiker leisteten Kurierdienste für Päckchen und Mitteilungen. Auf Konzertreisen hatten die Philharmoniker auch Zugang zu ausländischen, zuweilen unzensierten Nachrichtenquellen. Selbst während des Krieges konnten sie malerische Städte besuchen und sie genossen Bewegungsfreiheit.

Was die Begegnung mit Einheimischen angeht, berichtete Werner Buchholz recht idealisierend:

«Es gehen immer annähernd 100 Herren mit auf die Reise und fast jeder bekommt doch unterwegs irgendeinen persönlichen Kontakt und hat dabei unendlich viel Möglichkeiten, dem meistens nur durch die Presse unterrichteten Vertreter der fremden Nation das bessere und anschaulichere Bild über unser Vaterland zu geben. Denn es ist eine oft erlebte und psychologisch zu erklärende Tatsache, dass man dem Künstler ausserordentlich viel Vertrauen entgegenbringt. Man betrachtet ihn infolge seines Berufs für mehr über den Dingen stehend, man traut ihm keine politischen Leidenschaften zu und hält deshalb sein Urteil und seine Anschauungen für unbeeinflusst und objektiv. Gerade die Philharmoniker haben nur zu oft Gelegenheit gehabt, im persönlichen Verkehr mit anderen Völkern unvergessliche Beweise wahrer Gastfreundschaft und herzlicher Zuneigung zu erleben.»⁸⁷

Die meisten Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters hatten sicherlich kein Interesse, Ausländer glauben zu machen, sie seien unpolitisch, und ihnen gleichzeitig in vorgestanzten Wendungen die Ruhmestaten ihres Vaterlands zu präsentieren. Ihnen war allerdings bewusst, dass sie Botschafter Deutschlands waren und ein entsprechendes Betragen von ihnen erwartet wurde. Sie hatten stets angemessen gekleidet zu sein und sich würdig zu verhalten.⁸⁸

Zudem hatten die Musiker im Gegensatz zu Buchholz' Bericht

nicht viel Kontakt mit der einheimischen Bevölkerung. Es gab Sprachprobleme, der Terminkalender des Orchesters war dicht gedrängt, und im Übrigen blieben die Aktivitäten der Musiker nicht unbeobachtet. Es gibt keine Belege über Informanten in den Reihen des Orchesters, und auf den Tourneen reiste auch kein spezieller Aufseher der Regierung mit, vielmehr verhielten sich die Musiker offenbar mit äusserster Vorsicht, während die Parteimitglieder und die Geschäftsführung des Orchester (Kleber, Schuldes, Woywoth und Stegmann) ein scharfes Auge auf alles warfen. Die Orchesterdisziplin war ein Ergebnis von Selbstbeschränkung und Einschüchterung. In der typischen Sprache der Zeit wurden die Musiker beispielsweise ermahnt: «Es [ist] eine selbstverständliche Pflicht aller Mitglieder, sich [...] den Anordnungen der Geschäftsführung oder der von ihr Beauftragten unbedingt Folge zu leisten.»⁸⁹ Um den Kontakt mit Aussenstehenden gering zu halten, nahmen die Orchestermitglieder die meisten Mahlzeiten gemeinsam ein, zu gesellschaftlichen Ereignissen, etwa Empfängen nach den Konzerten, erschienen nur geladene Gäste.

Das Orchester war so diszipliniert und gut geführt, dass der Verdacht aufkam, statt Informanten in seinen Reihen zu haben, sei es selbst damit befasst, andere auszuspionieren. Zumindest stellte man bei Furtwänglers Entnazifizierungsverfahren fest, «dass unter Umständen vermutet werden könnte, dass derartige Reisen für Spionage [...] Zwecke missbraucht wurden.» Solche Ideen kamen selbst in der nationalsozialistischen Presse auf. So erschien im *Illustrierten Beobachter*, der Wochen-Illustrierten der NSDAP, ein satirischer Cartoon mit dem Text:

«Das Berliner Philharmonische Orchester ist jetzt in eine Geheimorganisation verwandelt worden. Es wird demnächst eine Konzert-Tournee in neutrale Länder unternehmen. Wir haben Beweise dafür, dass die meisten Mitglieder des Orchesters der Gestapo angehören. Die Verwendung des Orchesters zu Spionagezwecken ist besonders ge-



*Skandinavienreise 1942, Orchesterwart Franz Jastrau mit Kontrabässen
auf dem Flugplatz*

schickt, weil die ‚Künstler‘ Gelegenheit haben werden, in nächste Nähe von höchsten Personen zu kommen, was für Spione sonst unmöglich ist.»⁹⁰

Das war natürlich als Witz gedacht. Er hatte aber wegen der ganz ungewöhnlich erscheinenden Tourneetätigkeit des Orchesters und den beneidenswerten Möglichkeiten, die den Musikern offenstanden, einen realen Kern. Zudem wurde hier die Übereinstimmung der Aufgaben des Orchesters mit den Interessen des Regimes ganz konkret gefasst.

Misstrauen gegenüber dem Berliner Philharmonischen Orchester herrschte auch im Ausland, wo erfundene Geschichten wie die folgende vom November 1942 kursierten:

«Dann geschah es eines Tages in Kopenhagen, dass ein paar Mitglieder des Orchesters über den Durst tranken und dass einer unter der Wirkung des Alkohols gesprächiger wurde, als den Nazi-Interessen guttat. Der Vorfall ereignete sich im Oskar Davidsen-Restaurant am Aaboulevard, das berühmt war wegen seiner Speisekarte, der längsten

in der Welt. Die dänischen Gastgeber schauten ihren deutschen Gästen belustigt zu, als diese ihre Mahlzeit mit vier oder fünf Gläsern Aalborg Akvavit begannen und mit einer Menge von dem gefährlichen Punsch beendeten, der den bedeutsamen Namen ‚Gronsteds Blaa‘ trägt. Bald war einer der Nazis so voll, dass er alle Selbstkontrolle verlor und von vielen Dingen plauderte, die nicht einmal für die Ohren seiner eignen Landsleute geschweige denn der Dänen bestimmt waren, die damals neutral waren.

Die Gastgeber spitzten die Ohren. Unter ihren Gästen waren, so schien es, einige Nazis, die ihre Geigenkästen als Vorwand benutzten, um eine Möglichkeit zu haben, mit ausländischen Künstlern in politischen Kontakt zu kommen.

Die Rollen waren gemäss den Nazi-Zwecken gut verteilt. Einige sollten als Spione dienen, andere Mund-Propaganda für Hitler machen. Wieder andere sollten als ‚Aufseher‘ über ihre Kollegen im Orchester fungieren.

Die Dänen notierten ein paar der Namen, die im Lauf der Unterhaltung fielen, und danach herrschte stets eine eisige Stille, wenn diese ‚Künstler‘ dabei waren.

Die Gestapobehörden allerdings konnten nicht verstehen, warum zum Beispiel die Geiger Franz Leuchtenberg und Hans Boekel nicht mehr so erfolgreich waren wie zuvor.

Das Geheimnis der Gestapo-Musiker wurde zunächst einem kleinen Kreis bekannter Musiker enthüllt, doch bald war das Philharmonische Orchester der Nazis als ‚Berliner Disharmonisches Orchester‘ bekannt.»⁹¹

Diese Geschichte ist nicht wahr. Vielleicht handelt es sich um die fantasievolle, durch Gerüchte reisserisch aufgemachte Darstellung einer Begegnung, wie sie von Buchholz geschildert wurde. «Mund-Propaganda» und Spionage hätten der wichtigsten Aufgabe der Musiker nur geschadet: Das Berliner Philharmonische Orchester leistete die beste Propaganda, indem es Musik aufführte.

Privat stellten die Musiker allerdings durchaus Kontakte ins Ausland her und pflegten sie. Vor und während des Krieges hielten Nachrichten aus dem Ausland die Musiker auf dem Laufenden, und zwar nicht immer durch die Presse, sondern häufig durch gut informierte Bekannte. Die Schweiz war eine Bastion mehr oder weniger freier Information. Dort hörten die Musiker 1942 zum ersten Mal: «Für Euch ist dieser Krieg verloren.»⁹²

Nicht nur die Musiker, sondern auch die Angehörigen der Verwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters nutzten die Kontakte, die sie auf Konzertreisen geknüpft hatten, für private Zwecke. In einem Schreiben an den Oberbereichsleiter der Regierung des Generalgouvernements für den Distrikt Warschau, einen gewissen Herrn Schmonsees, bedankte sich Karl Stegmann für die Unterstützung bei der Fahrt des Orchesters durch Polen. Dann nutzte er die Gelegenheit, um ein persönliches Anliegen vorzutragen, und erkundigte sich nach dem Zustand seines im Krieg verwundeten Sohnes.⁹³

Bei der Konzertreise des Orchesters nach Frankreich und Spanien 1944 drehte eine private Produktionsfirma einen Film über die Philharmoniker für das Propagandaministerium. «Das wird ein Schlager werden», notierte Goebbels nach den ersten Besprechungen in seinem Tagebuch. «Ich habe schon den ganzen Handlungsaufriß im Kopf.»⁹⁴ Der Film mit dem Titel «Philharmoniker» wurde im Dezember 1944 in Berlin zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Es war ein Spielfilm, in dem einige der bekanntesten Schauspieler der Zeit als Orchestermitglieder auftraten. Interessanter als die Handlung war der Hintergrund des Films, der zeigt, wie das Orchester Hunderte französischer und spanischer Zuschauer mit Werken von Beethoven und Bruckner beeindruckte. Auf bemerkenswerte Weise fing der Film die einzigartige und erschreckende Bedeutung des Moments ein: Er war ein Kunstwerk über Kunst, ein Propagandafilm über Propaganda.

Epilog. Erbe eines Reichsorchesters

AM 14. DEZEMBER 1933 beklagte der Berliner Oberbürgermeister Dr. Heinrich Sahm gegenüber dem Propagandaministerium, das Berliner Philharmonische Orchester beschäftige bei 109 Arbeitnehmern nur einen einzigen Schwerbeschädigten.¹ Dies entsprach offenbar nicht der im Herbst geschlossenen Vereinbarung, der zufolge das Orchester zwei Schwerbeschädigte im musikalischen und administrativen Bereich beschäftigen sollte.² Sahm verlor nun die Geduld: In dieser Frage «müssten die Behörden und die Betriebe der öffentlichen Hand mit gutem Beispiele vorangehen. Ich bitte ergebenst, das Berliner Philharmonische Orchester anzuweisen, unverzüglich einen weiteren Schwerbeschädigten einzustellen.»³

Während die eine Bürokratie, Goebbels' Propagandaministerium, das Orchester 1933 vereinnahmte, setzte es eine andere unter Druck – die Stadtverwaltung Berlins. Ein Amt drängte das andere, in einer trivialen bürokratischen Angelegenheit Einfluss auf das Orchester zu nehmen. Zu einem frühen Zeitpunkt wurden hier schon viele Themen deutlich, die in den kommenden Jahren für das Berliner Philharmonische Orchester von grösserer Bedeutung sein würden.

Erstens: das bürokratische Verfahren, das bei all seiner Starrheit immer auch Wert bzw. Nachdruck auf einen geordneten Ablauf legte. Als private, unabhängige Organisation war das Orchester nie zuvor angeordneten Standards, Modellen, Praktiken oder Richtlinien verpflichtet gewesen. Nachdem der Staat seine Existenz langfristig gesichert

hatte, war das Orchester ab 1933 gezwungen, sich den juristischen Pflichten und sachlichen Bedingungen einer Beschäftigung im öffentlichen Dienst anzupassen. Die Übersetzung von Politik in die Praxis war etwas, an das sich das Orchester wie das übrige Deutschland im Zuge der Radikalisierung der Politik nach dem 30. Januar 1933 gewöhnen musste. Natürlich herrschte enormer politischer und ideologischer Druck, doch auch wenn der öffentliche Dienst von NS-Führern kontrolliert wurde, dämpfte die bürokratische Sachlichkeit immerhin deren ideologische Vehemenz. Die Sprache des ideologischen Diskurses entfaltete sich, doch praktische Probleme verlangten ständig nach effektiven Lösungen. Geordnete Abläufe wie beim legalen Kauf der Anteile der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH, der Formalisierung einer neuen Orchesterverfassung, der Einsetzung eines professionellen Managements, der Bestätigung oder Auflösung von Verträgen und selbst der Verpflichtung, Schwerbeschädigte Mitarbeiter einzustellen, waren Teil dieses banalen, aber grundlegenden Wandels.

Zweitens: die Politisierung von Werten. Wie der Oberbürgermeister in seinem Brief an das Propagandaministerium deutlich machte, ging es nicht um Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit, sondern darum, ein Beispiel zu setzen. Der Symbolgehalt wurde über den tatsächlichen Nutzen gestellt. Wie ein viel beschäftigtes musikalisches Ensemble einen Schwerbehinderten unterbringen sollte, wurde nicht gesagt, doch es war nach Auffassung des Oberbürgermeisters die Pflicht des Berliner Philharmonischen Orchesters, das nicht weiter zu berücksichtigen – vielmehr sollte der Gesellschaft ein Symbol «echter deutscher Werte» präsentiert werden, wenn das Orchester einige Kriegsversehrte einstellte. In praktischer Hinsicht war die Forderung geradezu grotesk, aber im nationalen oder internationalen Rahmen wurde das Orchester zum Symbol Deutschlands erhoben – zum Besten der deutschen Kultur, auch als diese Kultur sich in Gewalt und Hass verzehrte.

Drittens: das beständige System von wechselseitiger Einflussnah-

me, das während der NS-Zeit symptomatisch für die komplizierten Machtverhältnisse und den Nepotismus im Umfeld des Berliner Philharmonischen Orchesters war. Oberbürgermeister Sahn appellierte an das Propagandaministerium, in der Frage der Schwerbeschädigten Einfluss auf das Orchester auszuüben. Furtwängler sprach mit Goebbels' Ministerialbeamten, um 1939 die Entlassung von Bendas als Künstlerischer Leiter zu erwirken. Ein Musiker des Orchesters wandte sich 1935 an Furtwängler, um Hermann Stange zu entfernen. Stange wiederum schrieb praktisch an jeden, um irgendwo einen Posten zu erhalten. Die wechselseitigen Abhängigkeiten in einem solchen System machten es anfällig für Ausbeutung. In vielen Fällen kämpfte das Berliner Philharmonische Orchester gegen die Folgen dieses Systems, letzten Endes aber beutete es die Kombination ideologischer Werte, politischen Ehrgeizes und künstlerischer Fähigkeiten, die es an die Spitze der Musikwelt stellte, aus.

1939 entwickelte das Propagandaministerium einen Plan zur weiteren Neuorganisation des Berliner Philharmonischen Orchesters. Vorgeschlagen wurde die «Umwandlung der G.m.b.H. in einen unmittelbaren Reichsbetrieb».⁴ Der Plan sah die «Überführung der jetzigen GmbH [...] nach dem Vorbild unserer grossen Theater» vor⁵. Das Ensemble sollte direkt im Dienst des Ministeriums stehen, eine, wenn auch nur noch scheinbare, eigenständige Organisation des Orchesters nicht mehr existieren. Der Plan sollte geheimgehalten werden,⁶ aber Stegmann erfuhr von der Initiative und schrieb vertraulich an das Ministerium:

«Eine der wesentlichsten Aufgaben unseres Orchesters ist es doch, in fremden Ländern durch Veranstaltung von Konzerten deutsche Kulturpropaganda zu betreiben. Die beste Propaganda ist doch stets die, bei welcher nicht von vornherein die Absicht der Propaganda klar zu Tage tritt. Aus diesem Grunde war die bisherige, äussere Form unserer Gesellschaft als G.m.b.H. sehr zweckmässig, weil das Orchester als eine private Gesellschaft angesehen werden konnte.»⁷

Stegmanns Argument war stichhaltig: Warum einen Mechanismus ändern wollen, der gut funktioniert? Vielleicht war es sogar ein Zeichen erfolgreicher Integration des Orchesters, dass der Bürokratie nur noch die Abfassung sinnloser Memoranden mit Vorschlägen für überflüssige Massnahmen blieb – ein Beispiel, wie die Bürokratie Politik machte, statt sie nur zu unterstützen. Vielleicht bekam das Orchester Wind von dem Plan, vielleicht wurde Furtwängler über die vorgesehenen Änderungen informiert, auf jeden Fall legte das Ministerium die Sache nach wenigen Monaten zu den Akten. Wie Stegmann feststellte, hätte die Auflösung der GmbH die organisatorische Schlagkraft nicht erhöht, aber die Wirksamkeit des Orchesters als Propagandainstrument beeinträchtigt. Diesen Einwänden konnte sich Goebbels nicht verschliessen.

Als Furtwängler im Dezember 1934 zurücktrat, meinten viele innerhalb und ausserhalb des Orchesters, dies sei der Anfang vom Ende. Lorenz Höber beispielsweise war überzeugt, es hätte leicht passieren können, dass das Philharmonische Orchester «dann ein Nazi-Orchester geworden wäre, und das Orchester unbedingt einen künstlerischen Abstieg genommen hätte».⁸ 1934 war beides ohne Weiteres möglich, aber nicht im Sinne des Regimes. Die braunen Machthaber brauchten nicht noch ein mittelmässiges NS-Orchester. Das Berliner Philharmonische Orchester voll einzugliedern und zu unterdrücken, wäre Goebbels' Absichten völlig zuwidergelaufen. Vielmehr wollten die Nationalsozialisten das Orchester in seiner Einmaligkeit fordern und gewährten ihm und Furtwängler ihre kleinen Gunstbeweise im Austausch für Kooperation, so zögerlich sie auch gewesen sein mag.

Erich Hartmann, Kontrabassist des Berliner Philharmonischen Orchesters, berichtete von Otto Klemperers unwirschem Verhalten, als dieser 1947 nach Berlin zurückkehrte. «Vielleicht trug zu seiner Art sich zu geben bei», spekulierte Hartmann, «dass er als Jude Deutschland verlassen musste und jetzt einem Orchester gegenüberstand, das

zu den Privilegierten in der Nazi-Zeit gehörte, das allerdings niemals ein Nazi-Orchester war.»⁹ Ungeachtet der Motive Klemperers beschrieb Hartmann hier das Dilemma, dem sich das Orchester nach dem Krieg gegenüber sah: Das Berliner Philharmonische Orchester wurde in ungewöhnlichem Masse vom nationalsozialistischen Regime geschätzt, gepflegt und geschützt; gleichzeitig aber war es seinem Geist, seiner Verfassung und seiner Parteibindung nach mit Sicherheit kein NS-Orchester. Das brauchte es allerdings auch gar nicht zu sein, um den Absichten des Regimes zu dienen – im Gegenteil, es durfte eigentlich auch gar keines sein. Und das Regime unternahm grosse Anstrengungen, um den Ausnahmestatus seines unschätzbaren musikalischen Juwels zu fördern und zu sichern.

Als Hitler-Deutschland immer mehr auf ein furchtbares Ende zu steuerte, blieb das Berliner Philharmonische Orchester von den Leiden, die das NS-Regime über Deutschland und Europa gebracht hatte, nicht länger verschont. Im Winter 1943/44 wurden die Warnzeichen unübersehbar. Die verstörende Ungewissheit der Situation kommt in einer Mitteilung des Reichspropagandaministeriums vom 3. Januar 1944 zum Ausdruck:

«Geschäftsführer Stegmann hat auf Rückfrage ergänzend mitgeteilt, dass bei dem Angriff am 22. November das Bürogebäude vollständig ausgebrannt ist. Die Verwaltung des Philharmonischen Orchesters ist seitdem in einer Privatwohnung untergebracht [...] Vor Kriegsende ist mit einer Bereitstellung entsprechender Räumlichkeit naturgemäss nicht zu rechnen [...] Es liegt hier einer der vielen Fälle vor, in denen durch die besonderen Umstände der Bombenschäden ein Tatbestand geschaffen worden ist, den man unter Umständen rechtlich verschieden beurteilen kann und dessen etwaiges prozessuales Ergebnis nicht mit unbedingter Sicherheit vorausgesagt werden kann.»¹⁰

Pragmatismus wurde durch eine verklausulierte, kryptische Sprache ersetzt, die die momentane Unsicherheit oder geradezu Ungläubigkeit widerspiegelte. Die Zerstörung der Alten Philharmonie drei Wo-

chen später war nur das konkreteste Symbol der Verwundbarkeit des Orchesters. Viele Wohnungen der Musiker wurden ausgebombt. «Es war schwer für uns», erinnerte sich der Kontrabassist Erich Hartmann, «das alles zu begreifen.»¹¹ Trotzdem erhielt das Orchester weiter Privilegien. Im Sommer 1944 wurden die Musiker von Berlin in das relativ sichere Baden-Baden geschickt.¹² Die Instrumente lagerte man später in Bayern ein. Im Herbst 1944 wurden die meisten kulturellen Einrichtungen geschlossen. Männer und Ressourcen wurden in sinnlosen Kämpfen verheizt, nicht aber das Berliner Philharmonische Orchester. Unter der schützenden Hand von Albert Speer blieb die Uk-Stellung der Philharmoniker auch noch in Kraft, als gewissenlose Führer des Volkssturms den Panzern der Roten Armee Kinder mit Steinen entgegenstellten. In einer Mischung aus Genialität und Arroganz verband sich das Berliner Philharmonische Orchester so eng mit der kulturellen und politischen Struktur NS-Deutschlands, dass es bis zum Ende bestehen blieb. Das Ende selbst war nicht ruhmreich, aber für das Berliner Philharmonische Orchester kam es schnell und ging vorüber.

Die letzten Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters fanden in der zweiten Aprilwoche 1945 statt. Man spielte Beethoven, Wagner, Weber und Brahms im ungeheizten Beethovensaal direkt neben den Ruinen der Philharmonie. Furtwängler war einige Monate zuvor in die Schweiz geflohen. Die letzten Aufführungen leiteten Robert Heger und Georg Schumann, Solisten waren unter anderem Gerhard Taschner, Siegfried Borries, Tibor de Machula und die Sopranistin Gertrud Rüniger. Das letzte Werk war eine ebenso symbolträchtige wie emotionale Wahl: Richard Strauss' *Tod und Verklärung*. Zwei Wochen später beging Hitler Selbstmord.

Am 4. Mai 1945, vier Tage vor der bedingungslosen Kapitulation des Deutschen Reiches, überliess die Wehrmacht Berlin der Roten Armee. Das Orchester war etwa seit dem 17. April in Auflösung begriffen. Einige Musiker gingen freiwillig in den Volkssturm, andere wur-

den dazu gezwungen, wieder andere flohen aus der Stadt. Vom Winter 1943 bis April 1945 verlor das Orchester sechs Mitglieder infolge der Kriegseinwirkungen: Der Geiger Alois Ederer und der Pauker Kurt Ulrich kamen bei Bombenangriffen ums Leben, der Bratschist Curt Christkautz wurde vom Volkssturm entführt und starb an der Ostfront, der Geiger Bernhard Alt, der Kontrabassist Alfred Krüger und der Fagottist Heinrich Lieberum nahmen sich das Leben. Darüber hinaus starb der Geiger Hans Ahlgrimm im April 1945 bei den letzten Kämpfen um Berlin. Im gesetzlosen Chaos der Hauptstadt nach Deutschlands Niederlage kamen der Oboist Willy Lenz und der Harfenist Rolf Naumann um, als ein brutaler Mob sie in Diekholzen am Rande der Stadt überfiel.¹³ Der Trompeter Anton Schuldes, NSDAP-Mitglied, meldete sich Berichten zufolge in den letzten Kriegswochen freiwillig zum Militärdienst. 1947 wurde er offiziell als kriegsvermisst erklärt. Vermutlich gehörte er zu den Tausenden deutscher Kriegsgefangener, die für immer in sowjetischen Lagern verschwanden.¹⁴

Nach dem Ende der Kampfhandlungen versuchten die Musiker des Berliner Philharmonischen Orchesters sofort, Kontakt untereinander aufzunehmen. Ohne Telefon, Post oder andere öffentliche Kommunikationsmittel fanden die mehr oder weniger benachbart in Schöneberg, Wilmersdorf und Steglitz wohnenden Orchestermitglieder am schnellsten wieder zueinander. Wer in den östlichen Bezirken lebte oder Berlin ganz verlassen hatte, war mehrere Tage oder gar Wochen nicht zu erreichen.¹⁵ Bei informellen Treffen in den Tagen nach der deutschen Kapitulation stellte man fest, dass die meisten Orchestermitglieder überlebt hatten und zudem eine Anzahl von Instrumenten und Noten gerettet worden war. Ein ergreifender, aber wohl nicht bewusst gewählter symbolischer Aspekt dieser frühen Versammlungen war der Ort, wo sie stattfanden: die Wilmersdorfer Wohnung des Klarinettenisten Ernst Fischer und seiner jüdischen Ehefrau Edith, die der nationalsozialistischen Verfolgung entronnen war.¹⁶

Im Mai 1945 war es keineswegs sicher, ob das Berliner Philharmonische Orchester überleben würde. Im Gegenteil, die Zukunft des Orchesters war ernstlich gefährdet. Die politische Autorität in Berlin zerfiel, eine Kulturbehörde gab es nicht. Das Orchester stand ohne Spielstätte, ohne Status und ohne Geld da. Es war einfach eine Gemeinschaft von knapp hundert durch den Krieg erschütterten arbeitslosen Weltklasse-Musikern mit einem stark beschmutzten Namen. Sie waren als Mitglieder des Reichsorchesters prominente Kulturbotschafter für ein Regime gewesen, das überall in seinem Machtbereich Angst, Schrecken und Verderben verbreitet hatte. Wenn das Ensemble überleben sollte, musste diese Gruppe selbstständig über die künftige Art, Leitung und Zusammensetzung des Orchesters entscheiden.

In dieser Krisenzeit kamen zwei wichtige Eigenschaften des Berliner Philharmonischen Orchesters zum Tragen: sein kämpferischer Gemeinschaftsgeist und sein grosses politisches Geschick. Der Gemeinschaftsgeist bürgte dafür, dass das Ensemble sich neu organisieren konnte und nicht aufgeben würde. Es war kein NS-Orchester. Das Berliner Philharmonische Orchester hatte vor 1933 existiert und sich durch äusserst schwierige Zeiten gekämpft, jetzt sollte es auch die Hitler-Tyrannie überdauern. Doch wenn es überleben wollte, musste es selbst die Initiative ergreifen. Hitlers musikalische Botschafter hatten keine rein weisse Weste. Im Strudel der Ereignisse nach dem Untergang des Diktators war das dem Propagandaministerium unterstellte Orchester in ernster Gefahr. Das individuelle und das kollektive Bewusstsein, aber auch dringende praktische Gründe verlangten, dass die Musiker die erste Gelegenheit wahrnahmen, sich von der Vergangenheit zu distanzieren. Sie mussten sich selbst neu definieren, bevor andere es in der zweifellos bevorstehenden Welle von Abscheu gegen alles, was mit den Nationalsozialisten zu tun hatte, taxierten und abstrafte.

Zwar war die musikalische Gemeinschaft weitgehend intakt, hinreichend ausgerüstet und begierig, ihre Aktivitäten wieder aufzuneh-

men, doch waren noch zahlreiche Probleme zu lösen: Wo sollte das Orchester auftreten? Wer würde es finanzieren? Wer könnte die Konzerte veranstalten? Wer sollte das Orchester dirigieren? Und vor allem: Welche Rolle würde dem Berliner Philharmonischen Orchester im Deutschland nach Hitler zukommen? Um diese Fragen zu klären, musste das Orchester zu seiner ursprünglichen Organisationsform der Selbstverwaltung zurückkehren.

Eine völlige Selbstverwaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters kam allerdings aus zwei Gründen nicht infrage. Erstens musste im Mai 1945 in Berlin jede Unternehmung, Versammlung und Fahrt ausdrücklich genehmigt werden. Es gab eine Vielzahl von Behörden, die aber oft schwach waren. Um sich neu zu organisieren, brauchte das Orchester Repräsentanten und die Mitarbeit von Partnern. Zweitens hatte das einst stolze autonome Orchester durch seine Tätigkeit im öffentlichen Dienst unter den Nationalsozialisten einen Teil seiner Unabhängigkeit aufgegeben. Die Orchestergemeinschaft bildete immer noch Kopf und Rumpf der Institution, aber die GmbH stellte nicht mehr die Beine als Fundament. Nach elf Jahren im öffentlichen Dienst brauchte das Berliner Philharmonische Orchester die Hilfe der Behörden, um sich neu zu definieren und nicht zuletzt auch, um sich nicht selbst auseinanderzureissen.

Unmittelbar ging es jedoch zunächst darum, das Orchester als funktionsfähige musikalische Einheit wiederherzustellen. Die Einzelheiten konnte man später regeln. Entscheidend für diesen Neuanfang waren zwei Persönlichkeiten, die schon lange unentbehrlich für das Ensemble gewesen waren. Der unermüdliche Lorenz Höber nahm als Sprecher der Musiker und organisatorischer Leiter noch einmal die Zügel in die Hand. In den ersten Tagen und Wochen nach der Kapitulation konnte man nicht von einem Leiter im engeren Sinne sprechen, aber Höber übernahm die Verantwortung für den Kontakt zwischen dem Orchester und der Vielzahl von lokalen, städtischen, regionalen, mili-

tärischen und Besatzungsbehörden. Sein erster Erfolg war die Erlangung einer Genehmigung für Versammlungen und Passierscheine. Orchestermitglieder konnten nun mit dem Fahrrad nach Wilmersdorf zu besagten Versammlungen fahren.¹⁷ Das erreichte Höber innerhalb einer Woche nach der bedingungslosen Kapitulation Hitler-Deutschlands.

Mit bewährtem politischem Geschick bat das Orchester auch Gerhart von Westerman um Hilfe, der nominell immer noch Erster Geschäftsführer war. Von Westerman war nach allem, was man weiss, kein fanatischer Nationalsozialist, aber immerhin Parteimitglied, seine Einstellung beim Orchester war mit Goebbels' persönlicher Billigung erfolgt. Die Orchestermitglieder waren sich sicher im Klaren darüber, dass es moralisch fragwürdig war, von Westerman um Hilfe zu ersuchen und sie anzunehmen, doch ihre pragmatische Einstellung machte ihn zur ersten Wahl. Die Musiker schätzten seine Managerqualitäten, aber vor allem ging es um seine sprachlichen Fähigkeiten: In den ersten Maiwochen 1945 war Berlin noch vollständig unter sowjetischer Besatzung; Gerhart von Westerman stammte aus dem lettischen Riga und sprach fließend Russisch; sein Deutsch behielt immer einen leicht baltischen Akzent. So benutzte das Berliner Philharmonische Orchester seinen einst von den Nationalsozialisten eingesetzten Verwalter, um mit den Sowjets direkt in deren eigener Sprache zu verhandeln. Die Passierscheine der Orchestermitglieder waren zweisprachig ausgestellt.

Pragmatismus, politisches Geschick und sprachliche Fähigkeiten spielten auch eine Rolle bei der Suche des Orchesters nach einem musikalischen Leiter. Unbestrittene geistige Führungsfigur blieb Furtwängler, aber sein Schicksal war noch völlig unklar. In der Zwischenzeit wollte das Orchester ein Zeichen setzen, und zwar möglichst schnell. Dazu brauchte es einen Dirigenten, der eine Botschaft vermittelte. Nicht zufällig fiel die Wahl auf Leo Borchard. Borchard stand seit einem Konzert mit Haydn, Beethoven und Brahms am 3. Januar

1933 in Beziehung zum Orchester. Er war während der ganzen NS-Zeit ein regelmässiger, geschätzter Gast des Orchesters gewesen, bis er 1943 von der Reichsmusikkammer auf die schwarze Liste gesetzt wurde. Danach schloss sich Borchard dem deutschen Widerstand an. «Er legte Aufrufe gegen die Nazis und den Wahnsinn des Krieges in Briefkästen und Hausflure», berichtete Erich Hartmann. «Er setzte täglich sein Leben für seine Überzeugung ein.»¹⁸

Borchard war mit dem Orchester ebenso vertraut wie das Orchester mit ihm und darüber hinaus dem Berliner Publikum bekannt. In politischer Hinsicht konnte er als Opfer der Nationalsozialisten und Mitglied des Widerstands für einen deutlichen moralischen Bruch des Orchesters mit seiner jüngsten Vergangenheit stehen. Als Sohn deutscher Eltern in St. Petersburg aufgewachsen, war Borchard selbst Russe und sprach perfekt Russisch, was die Beziehung zu den sowjetischen Behörden umso angenehmer machte. Schliesslich befand sich Borchard bei Kriegsende schon in Berlin. Im Gegensatz zu Furtwängler, Böhm, Jochum, von Karajan und anderen grossen Dirigenten, die Berlin vor dem drohenden Untergang des NS-Regimes verlassen hatten, konnte er also sofort engagiert werden und das Orchester sozusagen voll durchstarten. Borchard war der ideale Kandidat für die Wiederbelebung des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Gemeinsamer Wille, Geschick und die Fähigkeiten Höbers, von Westermans und Borchards machten es möglich, dass das Berliner Philharmonische Orchester am 26. Mai 1945 im Titania-Palast in Steglitz sein erstes Konzert nach dem Krieg geben konnte. Auf dem Programm standen Mendelssohns Ouvertüre zu *Ein Sommernachtstraum*, Mozarts Violinkonzert A-Dur mit Ulrich Grehling als Solist und Tschaikowskys Symphonie Nr. 4. Die Wahl Mendelssohns hatte natürlich Symbolwert. Berichten zufolge hatte der Posaunist und Bibliothekar des Orchesters, Friedrich Quante, die Stimmen der Partitur versteckt und vor der NS-Barbarei gerettet, in der Hoffnung, dass Men-

delssohn eines Tages wieder gespielt werden könnte.¹⁹ Indem es sich mit Mendelssohn und Borchard präsentierte, versuchte sich das Berliner Philharmonische Orchester, sichtbar vom Antisemitismus der NS-Zeit abzugrenzen.

Das erste Nachkriegs-Konzert war ein Triumph für das Orchester, aber wieder zu musizieren, war nur ein Anfang. Viele Musiker, die unter den Nationalsozialisten gelitten hatten, sahen Bedarf für Wiedergutmachung. Der Geiger Erich Bader, der wohl dem NS-System kritisch gegenübergestanden hatte, setzte sich offenbar für eine sofortige Entfernung der NSDAP-Mitglieder, oder zumindest der aggressiven, aus dem Orchester ein.²⁰ Andere Orchestermitglieder gaben sich verständlicher, denn ihnen war bewusst, dass sie sich alle auf dünnem Eis bewegten. Beide Seiten verzeichneten Siege und Niederlagen in einer Art Bürgerkrieg um den neuen Kurs des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Was genau bei den ersten Treffen der Orchestermitglieder in der neuen Ära diskutiert wurde, ist nicht überliefert. Fest steht, dass bestimmte Musiker nicht an der Neuorganisation des Orchesters teilnehmen wollten oder nicht dazu aufgefordert wurden. Zu ihnen gehörten die Konzertmeister Erich Röhn und Gerhard Taschner, der Bratschist Reinhard Wolf, der Solocellist Arthur Troester und der Trompeter Adolf Scheerbaum – ob aus politischen, persönlichen, musikalischen oder Karrieregründen, sei dahingestellt. Unter welchen Bedingungen sie und andere ausschieden, ist unklar. Einige Musiker entschieden sich selbst zu gehen, andere wurden vielleicht durch Gruppenbeschlüsse gezwungen. Manche, wie Wolf, waren NSDAP-Mitglieder gewesen, andere, wie Troester, dagegen nicht. Scheerbaum war wohl Parteimitglied, aber offenbar in so schlechter technischer Form, dass er ohnehin nicht erster Trompeter des Orchesters bleiben konnte.²¹ Welche Faktoren hier den Ausschlag gaben, ist nicht klar. Taschner, der schon seit Ende 1944 einen Sondervertrag mit dem Orchester hatte und ohnehin nur wegen der Uk-Stellung dem Orchester erhalten ge-

blieben war, nutzte nun die Chance, seine Karriere als unabhängiger Solist zu verfolgen.²² Röhn, Troester und Reinhard Wolf akzeptierten bald sicherere und lukrativere Posten in Hamburg.²³

Andere Musiker wurden von den Alliierten aus dem Orchester entfernt, als die so genannte Entnazifizierung Gestalt annahm. Es entzündeten sich heisse Debatten im Orchester sowohl zwischen einzelnen Musikern als auch bei denen, die sich Gehör bei den politischen Vertretern verschaffen wollten, die die Herauslösung des Berliner Philharmonischen Orchesters aus seiner zwölfjährigen Verbindung mit dem NS-Regime überwachen sollten. Dazu gehörten Bedienstete der Stadt und Ermittler der Alliierten. Noch im Mai 1945 wurden der Geiger Alfred Graupner, der Kontrabassist Arno Burkhardt, der Bratschist Werner Buchholz, der Cellist Wolfram Kleber und der Geiger Hans Woywoth aufgrund ihrer NS-Aktivitäten vom Dienst suspendiert. Das geschah so schnell, dass es gut vorstellbar ist, dass andere Orchestermitglieder ihre Kollegen denunziert hatten. Graupner und Burkhardt wurden bald darauf rehabilitiert.²⁴

Der juristische Status des Berliner Philharmonischen Orchesters war nach wie vor ungeklärt. Erfolgreich durch Höber und von Westerman bearbeitet, war die Stadtverwaltung des immer noch von den Sowjets kontrollierten Berlin bereit, das Orchester finanziell zu unterstützen. Der Titania-Palast wurde dem Orchester vorläufig, aber unbefristet zur Verfügung gestellt.²⁵ Mit seinen ersten Konzerten hatte das Orchester begonnen, sich von seiner jüngsten Vergangenheit zu lösen, doch im Juni 1945 war es noch zu früh, und die Besatzungsmächte hatten Wichtigeres zu tun, als die Akten des Orchesters im Detail zu überprüfen. Bis es soweit war, hatten die Behörden das Orchester Leo Borchard anvertraut, dessen politische und musikalische Eignung über jeden Zweifel erhaben war. Borchard erhielt freie Hand und juristische Vollmacht, alle Angelegenheiten des Orchesters nach eigenem Ermessen zu handhaben. So wurde Borchard «bis zur endgültigen Entscheidung mit

der künstlerischen Gesamtleitung des Berliner Philharmonischen Orchesters, u. als Dirigent der Konzerte beauftragt. Herrn Borchard steht das Recht zu, die Mitglieder des Orchesters, die als Mitglieder des NSDAP sich aktiv politisch betätigt haben, zu entfernen.»²⁶

Borchard war bemerkenswert nachsichtig bei der Ausübung seines Rechts, Parteimitglieder auszuschliessen. Er hatte das letzte Wort bei den internen Diskussionen des Orchesters, doch er verhielt sich mit weiser Zurückhaltung. Die bekannten und politisch aktiven NSDAP-Mitglieder – Buchholz, Kleber, Woywoth und andere – waren zwar Musikerkollegen, doch sie waren moralisch diskreditiert, und ihre weitere Anwesenheit gefährdete auch die Reformanstrengungen. Unklar ist, ob ihr Ausschluss von Borchard, den Behörden oder der Orchestergemeinschaft ausging. Alle fanden schliesslich anderswo in Berlin Engagements, doch das Ende ihrer jeweiligen Laufbahn beim Berliner Philharmonischen Orchester fiel mit dem Ende des Regimes zusammen, zu dessen tragender Partei sie gehört hatten.

Es dauerte ein paar Monate, bis die von den vier Berliner Besatzungsmächten angeordnete Entnazifizierung Gestalt annahm. Die Deutschen mussten lange Fragebogen zu ihren verschiedenen Aktivitäten, Mitgliedschaften und Verbindungen während der NS-Zeit ausfüllen. Die Fragebögen wurden anschliessend von den örtlichen Behörden geprüft. Da sie im öffentlichen Dienst des Regimes tätig gewesen waren, mussten die Musiker sich zusätzlich persönlichen Verhören durch alliierte Ermittler unterziehen. Als die Sowjets sich in den Ostsektor zurückzogen, fiel das Berliner Philharmonische Orchester mit seinen vorläufigen Büros in Steglitz unter amerikanische Jurisdiktion. Das bedeutete, dass die Orchestermitglieder mindestens zweimal befragt wurden: auf Grundlage ihres Wohnorts und ihres Arbeitsplatzes. Dieses System führte zu zahlreichen Ungereimtheiten.

In einigen Fällen sollten die Musiker füreinander aussagen. Der erste Geiger Johannes Bastiaan beispielsweise gab eine Erklärung zu-

gunsten seines Sektionskollegen Hans Gieseler ab, der seit 1932 Parteimitglied gewesen war.²⁷ In Bezug auf Gieselers politische Bindungen bezeugte Bastiaan, dass er von der Parteimitgliedschaft seines Freundes jahrelang nichts gewusst und dass Gieseler niemals versucht habe, ihm oder anderen seine politischen Meinungen aufzudrücken.²⁸ Bastiaans offenbar glaubwürdige Aussage trug dazu bei, dass Gieseler trotz seiner nicht ganz reinen Weste dem Philharmonischen Orchester weiter angehören konnte.

Die Unterscheidung zwischen «guten» und «bösen» NSDAP-Mitgliedern war moralisch und juristisch eine gefährliche Sache. Im Hinblick auf seine Kollegen Alfred Graupner und Arno Burkhardt schrieb Erich Hartmann: «Diese beiden hatten niemandem jemals auch nur das geringste Leid angetan. Es waren grosse Künstler und wahre Kollegen.»²⁹ Künstler und Freunde mögen diese Männer gewesen sein, aber zwischen den Nationalsozialisten zu differenzieren, verdeckte den Mut und die Integrität derer, die dem Parteieintritt widerstanden hatten. Dieses moralisch delikate Problem wurde durch den subjektiven, unkoordinierten Charakter individueller Einschätzungen noch komplizierter. Die Ermittler in den verschiedenen Sektoren hatten unterschiedliche Meinungen über die Schuld, die ehemalige «Parteigenossen» auf sich geladen hatten, und in den Sektoren der Amerikaner, Sowjets, Briten und Franzosen galten keine einheitlichen Strafmasse.

Manchen, wie Gieseler, aber auch Friedrich Quante und Herbert Teubner, erwachsen keine Nachteile aus ihrer Parteimitgliedschaft. Andere, wie der Posaunist Heinz-Walter Thiele, hatten auch eine bedenkliche Vergangenheit, wurden aber viel strenger beurteilt. NSDAP-Mitglied seit 1933, wurde Thiele von den amerikanischen Behörden überprüft und verurteilt:

«Auf Anweisung der amerikanischen Militärbehörde teilen wir Ihnen mit, dass Ihnen mit sofortiger Wirkung jede kulturelle Tätigkeit im amerikanischen Sektor untersagt ist. Wir bitten daher, Ihre Zughörig-

keit zum Berliner Philharmonischen Orchester per sofort als beendet zu betrachten. Sie können Ihren Fall dem Deutschen Prüfungsausschuss, Berlin W. 15, Schlüterstr. 45 zur Untersuchung und Rehabilitierung vorlegen.»³⁰

Die Entscheidungen trafen die Behörden der Sektoren, und sie übermittelten sie anschliessend dem Orchester, das seine Mitglieder entsprechend zu informieren hatte. Ähnliche Briefe auf offiziellem Papier des Berliner Philharmonischen Orchesters gingen an mindestens neun Musiker heraus. Wie Graupner und Burkhardt wurde auch Heinz-Walter Thiele vom Dienst suspendiert, er nahm aber sein Recht auf Berufung beim Deutschen Prüfungsausschuss wahr. Nach erneuter Untersuchung wurde Thiele rehabilitiert.³¹ In anderen Fällen wie dem des Hornisten und ehemaligen NSDAP-Mitglieds Georg Hedler waren die Behörden weniger milde. Hedler war an sich kein eingefleischter Nationalsozialist, aber seine wichtigste Funktion unter dem NS-Regime war eine kurze Amtszeit im Vertrauensrat des Orchesters. Das genügte offenbar, seine Zukunft beim Orchester zu verspielen. Vielleicht wurde seine Berufung abgelehnt, vielleicht reichte er sie gar nicht erst ein. Auf jeden Fall wurde Hedler Ende Dezember 1945 nach 24-jähriger Dienstzeit entlassen.³²

Der unkoordinierte, in den einzelnen Sektoren unterschiedlich gehandhabte Entnazifizierungsprozess bedeutete nicht zwangsläufig, dass aus dem Orchester entlassene Musiker arbeitslos blieben. Sie erhielten in diesem oder jenem Sektor Auftrittsverbot – Thiele beispielsweise durfte vor seiner Rehabilitierung nicht im amerikanischen Sektor auftreten –, konnten sich aber grundsätzlich in den anderen Sektoren der Stadt Arbeit suchen. Tatsächlich bestand in Berlin Nachfrage nach Musikern vom Rang der Philharmoniker. Der Bratschist Werner Buchholz landete in der Staatsoper Unter den Linden, der ehemalige Obmann der Philharmoniker, Wolfram Kleber, spielte schliesslich in der Cellosektion des im britischen Sektor befindlichen Orchesters der Deutschen Oper, und Georg Hedler fand einen Posten im amerikani-

schen Sektor, allerdings beim weniger profilierten RIAS Sinfonie-Orchester.³³ Von den ungefähr 20 NSDAP-Mitgliedern während der NS-Zeit starben zwei im Krieg. Sieben verliessen freiwillig oder gezwungenermassen in den Jahren 1945 und 1946 das Orchester. Weitere drei wurden von alliierten Ermittlern 1945 suspendiert und später rehabilitiert. Die Übrigen wurden bei der Entnazifizierung entlastet.³⁴

Die Ermittlungsbehörden waren jedoch nicht nur daran interessiert, ehemalige Parteimitglieder ausfindig zu machen. Wie Furtwänglers langes Entnazifizierungsverfahren zeigt, war die Parteimitgliedschaft nur Teil eines grösseren Spektrums. Britische und amerikanische Ermittler gingen davon aus, dass signifikante Sprache, also die Verwendung der NS-Terminologie, die Komplizenschaft mit den Nationalsozialisten verrate. Furtwängler wurde als einer derjenigen, «die sich der Verbreitung nazistischer oder faschistischer Ideologien schuldig gemacht haben»,³⁵ zur Verantwortung gezogen.

Als die anfängliche Suche nach Parteimitgliedern abgeschlossen war, wurde das Berliner Philharmonische Orchester auch im Hinblick auf seine Dienste für den NS-Staat untersucht. Die Einschätzung erfolgte eher nach Kriterien der Komplizenschaft als nach individueller politischer Bindung. Im Zuge dieser Untersuchung verlor das Orchester zwei weitere Mitglieder. Der erste war Friedrich Mayer, Cellist und Gründungsvorstand der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker. Bei Kriegsende fand sich Mayer im niedersächsischen Steinhude wieder. «Seine Bemühungen, nach Kriegsende [...] wieder nach Berlin zurückzukehren, waren vergeblich», berichtete der Pauker Gerassimos Avgerinos.³⁶ Von Steinhude aus ging Mayer zunächst nach München. Als Mayer die notwendigen Vorbereitungen getroffen hatte, um nach Berlin aufzubrechen, hatte sich das politische Klima jedoch geändert. Seine Zusammenarbeit mit dem NS-Regime in seiner Funktion als Vorstand der Kameradschaft galt nun als verdächtig. Als er die «schwierigen Zuzugsbedingungen» (Avgerinos) erkannte, gab Mayer

die Hoffnung auf, nach Berlin und zum Philharmonischen Orchester zurückzukehren. Er blieb in München, wo sich ein alter Freund aus früheren Tagen, Hans Knappertsbusch, dafür einsetzte, dass er einen Posten im Bayerischen Staatsorchester bekam.³⁷

Der letzte Verlust, den das Berliner Philharmonische Orchester durch die Entnazifizierung erlitt, war wohl der härteste. Am 4. April 1946 suspendierten die Amerikaner Lorenz Höber von seinem Dienst als Bratschist und «Geschäftsführer» des Orchesters.³⁸ Das war ein vernichtender Schlag. Gegen das Urteil legte Höber Berufung ein, doch ein gutes Jahr später bestätigten die britischen Behörden die Einschätzung ihrer amerikanischen Kollegen:

«Sie werden hiermit benachrichtigt, dass Ihnen auf Grund Ihrer früheren Zugehörigkeit zu politischen Organisationen verboten wird, an irgendeiner öffentlichen Aufführung teilzunehmen oder irgend etwas für öffentliche Darbietungen im britischen Sektor Berlins zu schreiben oder zu komponieren. Wenn Sie irgendwelche Mitteilungen hierüber machen wollen, wenden Sie sich schriftlich in dreifacher Ausfertigung an den Prüfungsausschuss für Kulturschaffende, Berlin W. 15, Schlüterstrasse 45.»³⁹

Lorenz Höber, Lenker, Stütze und Förderer des Orchesters, war nie Mitglied der NSDAP gewesen. Die «politischen Organisationen», denen er angehört hatte, waren die Reichsmusikkammer, in der alle Berufsmusiker während der NS-Zeit Pflichtmitglied waren, und das Berliner Philharmonische Orchester. Der ermittelnde Offizier präzierte seine Anklage: «Der Betreffende war Mitglied des Vorstands der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH.»⁴⁰ Seines Amtes und seiner Würde entkleidet, starb Lorenz Höber sechs Monate nach diesem Urteil im Alter von 58 Jahren.

«Das Orchester ist wie ein Volk. Jeder steht an seinem Platz, tut sein Bestes und fügt sich dem Ganzen ein.»⁴¹ Diese Worte sprach der

fiktive Wilhelm Furtwängler im ersten Entwurf zum Film «Philharmoniker», Goebbels' Bekenntnis zur tautologischen Natur von Propaganda. Über das darin enthaltene Loblied auf freiwillige, gemeinsame Unterordnung liessen sich diese Sätze auch auf die Gesamtheit der Erfahrungen des Berliner Philharmonischen Orchesters während der NS-Zeit übertragen. Das Zitat erfasst auch die Kräfte, die den tragischen Untergang von Lorenz Höber verursachten.

Höber hatte das Berliner Philharmonische Orchester mit ungewöhnlicher Hingabe durch äusserst schwierige Zeiten gesteuert. Von seinem Posten aus tat er sein Bestes im Dienst für die Orchestergemeinschaft. Auch die einzelnen Musiker versuchten, möglichst gut durch diese Zeit zu kommen. Dabei waren sie ein Spiegelbild der deutschen Gesellschaft, die das Chaos, den Terror und die Vernichtung, die Deutschland über Europa bringen sollte, natürlich nicht vorhergesehen hatte. Doch das Orchester wie die Bevölkerung, die Philharmoniker wie die Deutschen in ihrer Gesamtheit, ketteten sich an eine gewalttätige Diktatur, die sie völlig vereinnahmte und auf einen Weg unvorstellbaren Schreckens führte. Zwar sprachen die Nationalsozialisten eine Sprache der Gewalt, doch die Erfahrung des Berliner Philharmonischen Orchesters offenbarte die Dialektik, in die der Hitler-Staat gezogen werden konnte. Lorenz Höber zahlte einen hohen Preis dafür, dass er ein so guter Führer gewesen war, gewinnend, standfest und bereit, mit den Nationalsozialisten zusammenzuarbeiten, um den Erfolg seines Orchesters zu sichern.

Doch er hinterliess ein unauslöschliches Vermächtnis. Der Wandel, den das Berliner Philharmonische Orchester unter seiner Führung durchlief, legte das Fundament, auf dem das Orchester seither steht. Höber führte das Orchester 1933 bis 1934 von einer privaten Gemeinschaft in den öffentlichen Dienst. Obwohl die gemeinsame GmbH für immer aufgelöst wurde, stellte Höber sicher, dass der Charakter als selbstverwaltete Organisation sogar unter einem totalitären Regime

grundlegendes Merkmal des Orchesters blieb. Bis heute liegt die letzte Entscheidung über die Leitung des Berliner Philharmonischen Orchesters bei den Musikern selbst.

Höber setzte sich für Selbstbestimmung ein, erkannte aber vorausschauend, dass das Modell einer Kooperative den künstlerischen und organisatorischen Zielen des Orchesters nicht genügen konnte. Er war auch klug genug, staatliche Partnerschaft abzulehnen, nachdem der Versuch mit dem Propagandaministerium auf so furchtbare Weise fehlgeschlagen war. Eine seiner letzten Handlungen als Lenker des Orchesters bestand darin, 1945 die Stadt Berlin als wichtigsten finanziellen Garanten des Orchesters zu gewinnen.⁴² Diese juristische und finanzielle Verbindung mit der Stadt Berlin bestand bis zur Gründung der Stiftung Berliner Philharmoniker im Jahr 2002.

Als der NS-Staat 1934 das Berliner Philharmonische Orchester vereinnahmte, war Lorenz Höber Vorstand und Geschäftsführer des Ensembles. Aus politischen praktischen und ideologischen Gründen war eine Neuorganisation der Verwaltungsstruktur der Institution nötig, aber Höber war aufgrund seiner Fähigkeiten und Kenntnisse unentbehrlich. Während der gesamten Zeit, in der das Berliner Philharmonische Orchester als Reichsorchester fungierte, war er die Stimme der Musiker. Was er in der Verwaltung als Einzelner geleistet hatte, konnten seine Nachfolger nur zu zweit bewältigen. Die Schaffung der Positionen eines Intendanten und eines Kaufmännischen Direktors war eine direkte Konsequenz aus dem Modell, das Höber mit seinem umfassenden Amtsbereich praktiziert hatte. Beide Positionen, die in der NS-Ära eingerichtet wurden, sind heute in der institutionellen Struktur des Orchesters verankert; der Orchestervorstand ist ihnen gleichgestellt.

Als Orchestervorstand war Höber nicht nur dafür verantwortlich, die Angelegenheiten der Musiker zu regeln, sondern er vertrat auch die Orchestergemeinschaft gegenüber dem Management, der Regierung, der Presse und dem Publikum. Als die Nationalsozialisten entschieden,

die Musikervertretung einer ihnen nächstehenden Gruppierung anzuvertrauen, gründeten sie einen Vertrauensrat. In der Nachkriegszeit wurde der Vorstand wieder zum offiziellen Sprachrohr der Orchestergemeinschaft, der einst mit Parteimitgliedern gespickte Vertrauensrat wurde in den so genannten Fünfferrat umgewandelt. Dieser übernahm viele interne Angelegenheiten, für die vorher der Vorstand verantwortlich gewesen war. Er existiert weiterhin als wichtigstes Vermittlungsorgan innerhalb der Orchestergemeinschaft.

Während der gesamten NS-Zeit war Höber nie gewillt, die Tradition der Unabhängigkeit des Berliner Philharmonischen Orchesters aufzugeben. Obwohl die Gründung der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker offenkundig nicht auf seine eigene Initiative zurückging, war Höber entscheidend daran beteiligt, diese Einrichtung als Sphäre der Selbstbestimmung des Orchesters zu etablieren. Das NS-Regime billigte die Gründung dieser Vereinigung nach langem Zögern als Möglichkeit für politische Agitation und ideologische Beeinflussung, doch die Kameradschaft überlebte Goebbels' Absichten. Die inzwischen in Philharmonische Gemeinschaft umbenannte Vereinigung widmet sich seit 1937 ohne Unterbrechung ihrer sozialen Arbeit.

Statt die Neuerungen, Kompromisse und Auflagen aus der NS-Zeit einfach wieder abzustossen, hat das Berliner Philharmonische Orchester seine Erfahrungen wie ein Organismus in seine Nachkriegsstruktur integriert. Aus diesem Grund ist nicht nur das Vermächtnis von Lorenz Höber, sondern auch die ganze zwölfjährige Irrfahrt unter den Nationalsozialisten untrennbar mit der Gegenwart und der Zukunft des Orchesters verbunden.

Am 23. August 1945 wurde Leo Borchard von einem nervösen amerikanischen Soldaten an einem britisch-amerikanischen Kontrollpunkt der geteilten Stadt erschossen. Ein Geiger des Orchesters, Hermann Bethmann, schlug den 33-jährigen rumänischen Dirigenten Sergiu Celibidache als Nachfolger Borchards vor.⁴³ Im Gegensatz zu Borchard hatte Celibidache noch keine längere Verbindung mit dem Or-

chester vorzuweisen. Doch das Ensemble hatte sich wieder etabliert und drängte die städtischen und militärischen Behörden, eine dauerhafte Genehmigung zu erteilen. Celibidache war ein neues Gesicht für einen neuen Start. Die Aufsichtsbehörden konnten nur zustimmen. Dass Celibidache nicht aus Deutschland kam, war sogar ein Vorteil. Seine musikalischen Vorstellungen standen in scharfem Kontrast zur Tradition des Orchesters. Es herrschten eine gewisse Neugier und Besorgnis, aber die Musiker wussten, dass nur Celibidache – oder jemand wie er – das Orchester voranbringen und gleichzeitig Raum für die erwartete Rückkehr Furtwänglers lassen konnte.⁴⁴ Es war eine riskante und sogar einigermassen revolutionäre Wahl, doch Celibidache stand für die notwendige Vollendung der Lösung des Orchesters von seiner NS-Vergangenheit und wies zudem einen Weg in die Zukunft.

Am 1. Dezember 1945 wurde Celibidache von den Amerikanern zum «Lizenzträger» des Berliner Philharmonischen Orchesters ernannt. Der Dirigent erhielt die Verantwortung für alle Aspekte der Angelegenheiten des Orchesters, vor allem, aber nicht ausschliesslich, die musikalischen. Celibidache war berufen, das Orchester von seinen früheren Gepflogenheiten zu entwöhnen. Unter seiner Ägide wurden die letzten kompromittierten Musiker aus dem Orchester entlassen, darunter Friedrich Mayer und Lorenz Höber. Neben anderen Komponisten wurden Mahler und Schostakowitsch wieder ins Repertoire aufgenommen. Bruno Walter und Otto Klemperer kehrten zögernd zurück. Das Berliner Philharmonische Orchester ging auf Tournee – nicht nach Madrid, Paris, Bukarest oder Stockholm, sondern nach Potsdam, Leipzig, Lübecke und Bünde. Es war tatsächlich eine neue Ära.

Im Dezember 1946 bestand Furtwängler erfolgreich sein deutsches Entnazifizierungsverfahren und war frei, wieder sein Orchester in Berlin zu dirigieren. Mit diesem Urteilsspruch wurde der musikalische und geistige Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters ent-

lastet. Zufällig fast zeitgleich wurden Celibidache ab 1. Januar 1947 der Geiger Richard Wolff und der Cellist Ernst Fuhr als Lizenzträger an die Seite gestellt. Das war besonders bedeutsam, denn damit gaben die amerikanischen Behörden dem Orchester seine Gemeinschaftslehre zurück. Das Berliner Philharmonische Orchester hatte sich als reif genug erwiesen, um über sein Schicksal mitzubestimmen.

Am 25. Mai 1947 – fast genau zwei Jahre, nachdem das Orchester unter Borchard sein erstes Konzert nach dem Krieg gegeben hatte – kehrte Wilhelm Furtwängler auf das Podium des Berliner Philharmonischen Orchesters zurück. Es muss ein zutiefst bewegendes Ereignis gewesen sein. Der Dirigent und das Orchester teilten viele schöne wie schmerzhaft Erinnerungen. Aber der Dirigent, das Orchester und die Welt hatten sich unterdessen verändert. Während Furtwängler mit Erfolg seine Vergangenheit verteidigte, war das Orchester neue Wege gegangen. Furtwängler hatte nicht mehr das Ruder in der Hand. Celibidache besass das Vertrauen der amerikanischen Behörden, wenn auch nicht die volle Zustimmung des Orchesters. Eine Reihe wichtiger Musiker aus Furtwänglers Orchester war nicht mehr da, die künstlerische Auffassung des Orchesters wandelte sich. Darüber hinaus hatten die Philharmoniker eine wichtige Lektion gelernt: Ihr grösstes Gut war die gemeinsame Kraft. Zwei stürmische Jahre lang hatte das Orchester ohne Furtwängler überlebt und dabei ebenso gefährliche Herausforderungen bestanden wie Anfang der 1930er Jahre. Das Orchester war dem Dirigenten dankbar für die Wohltaten, die er beschafft und verteilt hatte, aber die Musiker waren nun entschlossen, einen anderen Weg zu gehen.

Statt von einer Lektion zu sprechen, sollte man vielleicht besser sagen, das Berliner Philharmonische Orchester erinnerte sich an das, was es schon immer gewesen war: eine aus der Rebellion geborene, selbstverwaltete Orchestergemeinschaft. Nach der Rückkehr des älteren Dirigenten war ein Machtkampf zwischen Furtwängler und Celibi-

dache praktisch unvermeidlich,⁴⁵ doch wie immer kümmerte sich das Orchester zuerst um seine eigenen Interessen. Furtwängler stand für die alte, geliebte, mit einem bitteren Beigeschmack versehene Vergangenheit, Celibidache war die inspirierte Wahl des Augenblicks, verkörperte aber nicht die Zukunft des Orchesters. Die Neuorganisation des Orchesters nach dem Krieg vollendete sich 1954, als das Orchester nach dem Tod Furtwänglers selbst den Mann wählte, in dem es glaubte, «die künstlerische Persönlichkeit zu sehen, welche die Tradition des Berliner Philharmonischen Orchesters fortzusetzen vermag»⁴⁶ – Görings Schützling, Furtwänglers Nemesis, den Anti-Celibidache Herbert von Karajan.

Einflussreiche Kräfte versuchten gemeinsam, diese Entscheidung zu lenken, besonders solche, die mit Deutschland und der NS-Vergangenheit des Orchesters verbunden waren.⁴⁷ Obwohl es von vielen Seiten unter Druck gesetzt wurde, band sich das Orchester erneut an eine moralisch zweifelhafte, aber politisch, wirtschaftlich und musikalisch kluge Wahl. Eine Wiederholung des missglückten Experiments als Reichsorchester? Nein. 1954 agierte das Berliner Philharmonische Orchester nicht aus einer Position der Schwäche. Auf den Trümmern von Goebbels' «Sendboten der deutschen Kunst» errichtet, hatte das Nachkriegsorchester unter Einbeziehung seiner Vergangenheit mit atemberaubender Geschwindigkeit und Raffinesse Reformen durchgeführt und so sein einzigartiges Ansehen bewahren können. Zugleich hatte es als Institution eine Reife erworben, die es ihm erlaubte, sogar ein doppeltes NSDAP-Mitglied zum Chefdirigenten zu wählen, ohne Schaden zu nehmen.

Als das Berliner Philharmonische Orchester 1955 seine erste Nordamerika-Tournee unternahm, regten sich gegen die Konzerte lebhaft Proteste von Demonstranten, die nicht zulassen wollten, dass die Welt vergass, was zehn Jahre zuvor passiert war. Sie richteten sich jedoch nicht gegen das Orchester wie in den Kriegsjahren, als die Philharmoniker zunehmend und mit Recht als Werkzeug von Hitlers Men-

schen verachtendem Regime angesehen worden waren und den Spitznamen «Vorkämpfer der Fallschirmjäger»⁴⁸ erhalten hatten. Ihr Ziel waren vielmehr die einstigen NSDAP-Mitglieder Herbert von Karajan und der alte und neue Orchestermanager Gerhart von Westerman, der 1952 den von ihm ersehnten Intendantentitel erhalten hatte.⁴⁹ Letztlich gelang es dem Orchester, ein Bild von sich in der Öffentlichkeit zu erzeugen, das von der Vergangenheit des «Tausendjährigen Reichs» weitgehend unbelastet war. Mit Geschick, Geschlossenheit und Weitblick verstanden es «die Berliner» einmal mehr, an ihre grosse künstlerische Tradition anzuknüpfen und das bedeutende musikalische Erbe der «Berliner Philharmonisches Orchester GmbH» fortzuführen.

Dank

DIE REALISIERUNG DIESES BUCHES verdankt sich wesentlich dem Anstoss Walter Küssners, dessen scharfer Verstand nur mit dem Adel seines grossen Herzens zu vergleichen ist. Es ist mir eine Ehre, dem Leiter der Abteilung Kommunikation der Berliner Philharmoniker, Gerhard Forck, für seine begeisterte Unterstützung und die praktische und intellektuelle Begleitung des Projekts zu danken; ausserdem der Intendantin des Orchesters Pamela Rosenberg, deren engagierte Unterstützung dem Projekt in der kritischen Schlussphase wichtige Impulse gab. Ich danke den Orchestervorständen Peter Riegelbauer und Jan Diesselhorst sowie dem Kaufmännischen Direktor, Frank Kersten. Ein spezieller Dank geht an Frau Jutta March, die leidenschaftliche Archivarin des Orchesters, und an Klaus Stoll und Rudi Watzel.

Mein weiterer Dank geht an einen Kreis akademischer Kollegen, die als Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats des Projekts das Manuskript bzw. Teile davon lasen und mir mit konstruktiver Kritik weiterhalfen: Dr. Albrecht Dümling, Dr. Sophie Fetthauer und Dr. Heinz von Loesch. Herrn Prof. Wolf Lepenies danke ich für die wohlwollende Aufnahme des Manuskripts.

Die Idee zu diesem Projekt entstand in einem Gespräch vor etwa zwölf Jahren. Dieses eine Gespräch zog zahlreiche weitere nach sich, unter anderem unvergessliche Gespräche mit Zeitzeugen. Für ihre Güte und Offenheit bin ich Johannes Bastiaan und seiner Frau aufrichtig dankbar; ausserdem habe ich gegenüber Erich Hartmann und der bemerkenswerten Gerda Taschner eine Dankesschuld abzutragen. In diese Gesellschaft der «philharmonischen Vergangenheit» gehört auch

Dietrich Gerhardt. Für weitere Gespräche herzlichen Dank an Enrique Sanchez Lansch und Michael Abramovich, dessen bohrendem Nachfragen das Buch viel verdankt.

Ideen und weitschweifige Vorstellungen in ein Buch zu verwandeln, ist selbst bei besten Voraussetzungen keine leichte Aufgabe. Die verschiedenen Besonderheiten dieses einzigartigen Versuchs vergrößerten die Probleme noch erheblich. Ich schulde Dr. Stephan Meyer meinen Dank, der bereit war, das Projekt zu unterstützen, sowie Thomas Rathnow und Dr. Tobias Winstel vom Siedler Verlag sowie Reinhard Lühje, der das englische Manuskript ins Deutsche übersetzt hat.

Abschliessend möchte ich mich bei Jim Volk, Mario Di Paolantonio, Prof. Valentin Boss, Prof. Peter Hoffman und Rabbi Edward Goldfarb dafür bedanken, dass sie meine Neugier weckten und mir geistige Perspektiven aufzeigten. Last but not least danke ich Soula für ihre standhafte Unterstützung und meinen grössten Lehrern, meinen Eltern, für ihre Liebe.

Anmerkungen

VORWORT VON WOLF LEPENIES

- 1 Zitate aus dem Buch von Misha Aster werden nicht eigens nachgewiesen.
- 2 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main 1983, S. 31. Die Behauptung Wagners wird auf S. 39 zitiert.
- 3 Mann, *Betrachtungen*, S. 81.
- 4 Gottfried Benn an Gertrud Hindemith, 21. Oktober 1933; Benn, *Briefwechsel mit Paul Hindemith*, Wiesbaden und München 1978, S. 67–68.
- 5 Benn an Hindemith, 19. August 1930; Benn, *Briefwechsel mit Paul Hindemith*, a.a.O., S. 18.
- 6 Thomas Mann, 13. April 1933; Mann, *Tagebücher 1933–1934*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1977, S. 47–48.
- 7 Thomas Mann, 29. November 1934; *Tagebücher 1933–1934*, a.a.O., S. 577.
- 8 Zitiert nach Matthias Sträßner, *Der Dirigent Leo Borchard. Eine unvollendete Karriere*, Berlin 1999, S. 112.
- 9 Alban Berg an Wiesengrund-Adorno, 18. November 1933; Adorno/Berg, *Briefwechsel 1925–1935*, Frankfurt/Main 1997, S. 284–285.
- 10 Wiesengrund-Adorno an Berg, 28. November 1933; a.a.O., S. 286–287.
- 11 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 19 (Musikalische Schriften VI), Frankfurt am Main 1984, S. 331–332.
- 12 Berta Geissmar, *Taktstock & Schafstiefel. Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler und Sir Thomas Beecham*, Köln 1996, S. 133f., zitiert nach Matthias Sträßner, *Der Dirigent Leo Borchard*, a.a.O., S. 146.
- 13 Adorno, »Drei Dirigenten« [1926]; *Gesammelte Schriften* 19, a.a.O., S. 453 bis 454.
- 14 Adorno, »Wilhelm Furtwängler« [1968]; *Gesammelte Schriften* 19, a.a.O., S. 469.
- 15 Zitiert nach Matthias Sträßner, *Der Dirigent Leo Borchard*, a.a.O., S. 212.

- 1 GStA BPhO Höber an Höpker-Ashoff, Preußisches Finanzministerium, 27.1.1931; BArch R55/1146 BPhO Höber an Reichsminister des Innern, 11.7.1931.
- 2 BArch R55/1144 Berliner Magistrat für Kunst an Reichsminister des Innern, 9.12.1926.
- 3 BArch R55/1133 Bürgermeister München an Reichsministerium des Innern, 6.2.1930.
- 4 BArch R55/1133 Reichsminister des Innern an Oberbürgermeister Scharnagl (München), März 1930.
- 5 BArch R55/1144 Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung und RMVP, 30.7.1933.
- 6 Ebd.
- 7 BArch R55/1145 Niederschrift betr. Philharmonisches Orchester, 23.5.1929.
- 8 BArch R55/1145 Abgeändertes Statut des BPhO, 1929; Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 45.
- 9 BArch R55/1145 Berliner Magistrat für Kunst an Reichsministerium des Innern, 25.6.1929.
- 10 Ebd.
- 11 BArch R55/1145 Abgeändertes Statut des BPhO, 1929.
- 12 Ebd., Teil B, Paragraph 2.
- 13 Ebd., Teil C, Paragraph 8.
- 14 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 45.
- 15 BArch R55/1145 »Von den neuen Geschäftsanteilen der BPhO GmbH, welche durch den Kapitalerhöhungsbeschluss geschaffen worden sind, übernimmt das Deutsche Reich, vertreten durch den Herrn Reichsminister des Innern, hiermit einen Geschäftsanteil zum Nennwert von RM 14 400 [...]«, undatiertes Entwurf, 1929.
- 16 BArch R55/1146 Reichsminister des Innern an Reichsfinanzminister 19.1.1933: »An der Erhaltung unseres qualitativ besten Orchesters hat das Reich nicht nur aus allgemeinen Gründen ein besonderes Interesse, sondern auch aus sehr beachtlichen aussenpolitischen Gründen.«
- 17 BArch R55/1133 Reichsminister des Innern, Vermerk, 19.8.1930: »Der Zuschuß des Reichs für das Berliner Philharmonische Orchester fällt infolge der beschlossenen Sparmaßnahmen aus«; BArch R55/1146 Finanzamt Börse 14.12.1932: »dass die vorgesehene Übernahme eines Geschäftsanteils durch das Deutsche Reich von diesem abgelehnt worden ist.«
- 18 BArch R 55/1145 BPhO Höber an Reichsministerium des Innern, 11.7.1931.
- 19 BArch R 55/1146 Reichsminister des Innern an Reichsfinanzminister 19.1.1933; BArch R55/1146 Oberbürgermeister Sahm an Reichsministerium des Innern, 23.1.1933.
- 20 BArch R55/1146 Oberbürgermeister Sahm an RMdI, 7.2.1933.

- 21 BArch R55/1137 RMdI Dr. Donnevert, Vermerk, 17.3.1933.
- 22 BArch R55/1146 RMVP Betrifft: Philharmonisches Orchester, 6.4.1933.
- 23 Ebd.
- 24 BArch, R55/1146, RMVP v. Keudell, Betrifft: Philharmonisches Orchester, Vermerk, 6.4.1933.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.: »Aus sachlichen und aus innenpolitischen Gründen spreche ich mich gegen eine Überlassung des Philharmonischen Orchesters aus.«
- 27 BArch R55/1146 Vermerk über die Besprechung betr. Philharmonisches Orchester, 19.4.1933.
- 28 Ebd.
- 29 BArch R55/1146 BPhO Höber an RMdI, 11.5.1933.
- 30 BArch R55/1146 BPhO Höber an RMdI, Pfundtner, 7.4.1933.
- 31 BArch R55/1146 RMdI Wöllke, 10.5.1933: »Das Propaganda-Ministerium hat erklärt, kein Geld zu haben und im übrigen gemeint, dass, solange das Orchester noch inoffiziell bei uns sei, wir auch dafür sorgen müssen.«; BArch R55/1146 BPhO Höber an RMdI, 11.5.1933: »In einer gestrigen Sitzung im RMVP wurde von Herrn Ministerialdirektor Greiner festgestellt, dass das Berliner Philharmonische Orchester etatrechtlich noch dem Reichsministerium des Innern unterstellt ist.«
- 32 BArch R55/1146 Oberbürgermeister Sahm an RMVP 13.5.1933: »Wie ich durch Herrn Präsidenten Laubinger erfahren habe, wird die Reichsunterstützung für das Orchester künftig nicht im Reichsministerium des Innern, sondern in Ihrem Ministerium bearbeitet werden.«
- 33 BArch R 55/1146 BPhO Höber an RMdI, 11.5.1933.
- 34 BArch R55/1147 RMVP v. Keudell, Vermerk, 12.6.1933.
- 35 Ebd.
- 36 GStA IB 2287 Oberbürgermeister Sahm an Preußisches Finanzministerium 22.10.1933; das RMVP konnte bis Winter 1933 kein Budget für das Orchester vom Finanzministerium erlangen.
- 37 BArch R55/1147 Furtwängler an Höber 11.8.1933: »Ich muss Ihnen mitteilen, dass ich mich im Augenblick in einer sehr schwierigen Lage befinde, dadurch, dass meine rückständigen Gehaltsforderungen noch nicht erledigt sind.«
- 38 BArch R55/1147 BPhO, Höber an RMVP, v. Keudell, 30.6.1933.
- 39 BArch R55/1147 Schröder Tatsachenbericht, 02/1934.
- 40 BArch R55/1147 RMVP an RME, 17.5.1934.
- 41 BArch R55/1147 RMVP, v. Keudell an BPhO, 21.2.1934.
- 42 BArch R55/245 Höber, Bericht, undatiert.
- 43 Goebbels, *Tagebücher*, 27.7.1936.
- 44 Vgl. Prieberg, *Kraftprobe*; Kater, *Die missbrauchte Muse*; Shirakawa, *The Devil's Music Master*.
- 45 BArch (BDC) RK WO002, Deutscher Prüfungsausschuss, Rücksprache mit Herrn von Westerman, 9.5.1946.
- 46 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.

- 47 BArch R55/245. Höber, Bericht, undatiert.
- 48 BArch R55/1145 Vertrag, BPhO-Furtwängler, 1929.
- 49 Ebd.
- 50 Siehe Haffner, *Furtwängler*, S. 120-126.
- 51 BArch R55/1145 Vertrag, BPhO-Furtwängler, 1929.
- 52 Ebd.
- 53 BArch R55/1147, Furtwängler, Abschrift, 1.8.1933.
- 54 BArch R55/1148 Furtwängler, betr.: Reichssparkommissar, 22.3.1934.
- 55 BArch R55/1148 Furtwängler, Arbeitsgebiet und Arbeitseinteilung der Geschäftsführung, undatiert; 1933.
- 56 BArch (BDC) RKO002 RMVP v. Keudell, Vermerk, 12.4.1934.
- 57 BArch R55/1148 Furtwängler / Reichssparkommissar, 22.3.1934.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd.
- 60 BArch R55/1148 RMVP von Keudell, Vermerk, 14.3.1934.
- 61 Geissmar, *Musik*, S. 107.
- 62 BArch R55/1147 BPhO, Bedarfsanmeldung, 30.6.1933.
- 63 Geissmar, *Musik*, S. 183.
- 64 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 105.
- 65 Geissmar, *Musik*, S. 106.
- 66 BArch (BDC) RK 002 RMVP, v. Keudell, Vermerk, 14.3.1934.
- 67 Siehe zum Beispiel die Fälle Stegmann, Stange und Benda.
- 68 BArch R55/1147 RMVP v. Keudell, Vermerk, 11.4.1934.
- 69 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 64.
- 70 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 71 BArch R55/1148 Furtwängler, Arbeitsgebiet und Arbeitseinteilung der Geschäftsführung, undatiert, 1933.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd.
- 74 Siehe Kapitel 2.
- 75 BArch R55/1148 Furtwängler, Arbeitsgebiet und Arbeitseinteilung der Geschäftsführung, undatiert, 1933.
- 76 BArch R55/1147 Vertrag, 1.4.1934: «Alle künstlerischen Angelegenheiten sind im Einvernehmen mit dem Haupt-Dirigenten, Staatsrat Dr. Furtwängler, zu regeln; Dr. v. Schmidtseck steht dem Orchester als Dirigent zur Verfügung. Er leitet alle offiziellen Veranstaltungen des Orchesters, soweit sie nicht von Staatsrat Dr. Furtwängler geleitet werden.»
- 77 BArch (BDC) RK 0002 Furtwängler, Handschriftlicher Brief, 4.12.1934; BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP, Funk, 19.12.1934.
- 78 BArch (BDC) RK 002 RMVP v. Keudell, 12.3.1934.
- 79 BArch R55/245 Von der Geschäftsleitung der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH., 12. 10. 1935.
- 80 BArch (BDC) RK 002 RMVP, v. Keudell, 12.3.34: «Konzession an das Orchester wird dem an sich nicht vertretbaren Wunsch von Herrn Furt

wängler nach einem aus Orchestermitgliedern bestehenden ›Führerbeirat‹ sachlich Rechnung getragen.«

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 BArch (BDC) RK 002 RMVP v. Keudell, Vermerk, 14.3.1934.

85 BArch (BDC) RK 002 RMVP v. Keudell, 12.3.1934.

86 Ebd.

87 BArch (BDC) RK 002 RMVP v. Keudell, Vermerk, 14.3.1934.

88 Nicht zu verwechseln mit Otto Müller, Harfenist der Philharmoniker und Orchestervorstand von 1895 bis 1930; BArch (BDC) RK 002 RMVP v. Keudell, Vermerk, 14.3.1934.

89 BArch R55/1147 RMVP v. Keudell, Vermerk, 11.4.1934.

90 BArch R55/197 Dr. Ing. Freiherr von Schleinitz, Referenz, 8.5.34; BArch R55/197 Senatspräsident Dr. Seeliger, Referenz, 7.4.1934.

91 BArch R55/197 RMVP Dr. Ott, Vermerk, 28.5.1934: »Herr von Schmidtseck hatte am 14. Mai gewisse Bedenken gegen Wehe geäußert, die ein gedeihliches Zusammenarbeiten nicht gewährleistet erscheinen lassen.« Welcher Art diese Bedenken waren, ist nicht bekannt.

92 BArch R55/197 RMVP an Pg. Wehe, 28.5.1934.

93 BArch (BDC) RK O0024 BPhO Schmidtseck an RMVP, Ott, 24.5.1934.

94 BArch (BDC) RK O0024 Referenz 16.5.1934.

95 BArch (BDC) RK O0024 Deutsche Angestelltenschaft, Referenz Stegmann, 17.5.1934.

96 BArch (BDC) RK O0024 Die Deutsche Arbeitsfront, Referenz Stegmann, 1.6.1934.

97 BArch (BDC) RK O0024 Deutsche Angestelltenschaft, Referenz Stegmann, 17.5.1934.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 BArch (BDC) RK O0024 RMVP Ott an Stegmann, Mai 1934.

101 BArch (BDC) RK O0024 Vertrag zwischen BPhO und Karl Stegmann, Juni 1934.

102 BArch (BDC) RK O0024 NSDAP, Beschluss Karl Stegmann, 1.7.1936.

103 BArch (BDC) RK O0024 Stegmann, Bericht, Februar 1937.

104 BArch (BDC) RK O0024 RMVP an das Oberste Parteigericht der NSDAP, 10.11.1936.

105 BArch (BDC) RK O0024 RMVP Funk an den stellvertretenden Gauleiter des Gauess Gross-Berlin der NSDAP, Görlitzer, 10.2.1937.

106 BArch (BDC) RK O0024 Abschrift, Adolf Hitler, 31.5.1938.

107 Ein Beispiel für Stegmanns private politische Äußerungen zitiert Franz Jastrau in seiner Zeugenaussage bei Furtwänglers Entnazifizierungsprozess im Dezember 1946: »Im Jahre 1937 war ich in England Zeuge, wie Mr. Huld, der dortige Manager [...] und Herr Dr. Furtwängler [...] mit

Herrn Stegmann, unserm Nazimitglied, eine Unterredung hatte [...] Herr Huld sagte ›Lieber Stegmann, Sie sollten nicht nur in England und Schottland Tourneen machen, Sie sollten in unsere ganzen Kolonien gehen, aber wenn das nicht aufhört mit Hitler da drüben, dann müssen wir davon Abstand nehmen.‹ Herr Stegmann als Nazi moserte so ein bisschen, er sah dann Herrn Doktor an und sagte: ›Ich weiss, Herr Doktor, Sie halten von der ganzen Sache nichts.‹ BArch (BDC) RK WO002 S. 96.

- 108 BArch (BDC) RK O0024 RMVP Greiner, Vermerk, 4.6.1934.
- 109 BArch (BDC) RK O0024 BPhO Schmidtseck an RMVP, Ott, 24.5.1934.
- 110 BArch R55/951 Gesellschaftsvertrag der BPhO GmbH, 18.6.1934.
- 111 Ebd., Sektion 13: ›Über die Genehmigung der Bilanz beschliesst die ordentliche Versammlung der Gesellschafter auf Vorschlag des Aufsichtsrates; die Genehmigung der Bilanz schliesst die Entlastung der Geschäftsführer und des Aufsichtsrates in sich.‹
- 112 Ebd., Sektion 7.
- 113 Ebd., Sektionen 7 und 8.
- 114 BArch BDC RK002 RMVP v. Keudell, Vermerk, 14.3.1934; mit dem Hinweis, Schuricht wäre »zu groß« als sein Stellvertreter, schlug Furtwängler Kapellmeister Papst aus Hamburg als Alternative zu von Schmidtseck vor, wiederum eine »schwache« Figur.
- 115 BArch (BDC) RK O0024 Deutsche Angestelltenschaft, Referenz Stegmann, 17.5.1934.
- 116 BArch (BDC) RK WO002 Furtwängler-Vertrag, 1.4.1934.
- 117 Im Dezember 1932 spielte Hindemith den Solopart in Berlioz' *Harold en Italie*; bei derselben Veranstaltung war Prokofjew Solist seines Klavierkonzerts Nr. 5.
- 118 NL Furtwängler; Furtwängler an Göring, 7.7.1934; in Prieberg, *Handbuch*, S. 1776.
- 119 Prieberg, *Handbuch*, S. 2992-3000.
- 120 BArch (BDC) RK O002 Abschrift, An den Herrn Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, 4.12.1934.
- 121 BArch (BDC) RK O002 Abschrift Goebbels an Furtwängler, 5.12.1934.
- 122 Ebd.
- 123 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an den Vorsitzenden des Aufsichtsrates des BPhO, 19.12.1934; BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP 2.1.1935.
- 124 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 115.
- 125 BArch R55/1148 BPhO, Stegmann an den Vorsitzenden des Aufsichtsrates des BPhO, 19.12.1934.
- 126 BArch R55/1147 RMVP, Schmidt-Leonhardt, Vermerk, 11.12.1934.
- 127 BArch R55/1148 BPhO, Stegmann an den Vorsitzenden des Aufsichtsrates des BPhO, 19.12.1934.
- 128 Ebd.
- 129 Ebd.
- 130 Ebd., BArch (BDC) RK O002 Furtwängler an Funk, 1.3.1935.

- 131 Siehe Kapitel 5.
- 132 BArch R55/1148 RMVP an RMK, Ihlert, 17.1.1935.
- 133 BArch R55/1148 Jung an Goebbels, 3.1.1935.
- 134 ZBZ Furtwängler Nachlass B F:48, an RMVP Funk, 23.7.1935; BArch R55/1148 RMVP an RMK Ihlert, 17.1.1935.
- 135 Ebd.
- 136 BArch (BDC) RK N39 Stange an Hinkel, 6.5.1933.
- 137 Ebd.
- 138 Ebd.: »Heimgekehrt vermochte ich mich nicht gegen die jüdische Front in meinem Vaterland durchzusetzen; konnte nicht einmal ein mir auf Befürwortung des Deutschen Gesandten in Sofia aus repräsentativen Gründen zugesagtes Gastspiel an der Staatsoper Berlin erhalten, während gleichzeitig sich Gelegenheit zu mehrfachen Gastspielen eines namenlosen ausländischen jüdischen Dirigent fand, der an einer Deutschen staatlichen Bühne fest angestellt war.«
- 139 BArch (BDC) RK N39 Hinkel an Emil Georg von Strauss (Deutsche Bank), 26.8.1933.
- 140 BArch (BDC) RK N39 Stange an Goebbels, 14.6.1933.
- 141 Ebd.
- 142 BArch (BDC) RK N39 Hinkel an Emil Georg von Strauss (Deutsche Bank), 26.8.1933.
- 143 BArch (BDC) RK N39 Stange an Hess, 3.11.1934.
- 144 Ebd.
- 145 BArch R55/1148 RMVP an RMK, Ihlert, 17.1.1935.
- 146 BArch R56I/109.
- 147 BArch (BDC) RK N39 Havemann an Hinkel, 22.5.1935.
- 148 BArch R55/1148 Niederschrift über eine Besprechung in der Reichsmusikkammer am 2.1.1935, 3.1.1935.
- 149 Ebd.
- 150 BArch R55/1148 RMK Ihlert an RMVP, Funk, 4.1.1935.
- 151 Ebd.
- 152 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S.117.
- 153 Ebd.
- 154 BArch (BDC) RK O0024 RMVP, Funk an BPhO, 31.7.1935.
- 155 BArch (BDC) RK N39 Stange an Dr. Daube, Richard-Wagner-Festwoche, Detmold, 25.4.1935.
- 156 BArch (BDC) RKO002 Furtwängler an RMVP, Funk, 1.3.1935.
- 157 Ebd.
- 158 Ebd.
- 159 BArch (BDC) RK N39 Reichsmusikerschaft Havemann an Hinkel, 22.5.1935.
- 160 BArch (BDC) RK N39 Stange an Hinkel, 6.5.1933.
- 161 BArch (BDC) RK N39 Reichsmusikerschaft, Havemann an Hinkel, 22.5.1935.: »Heute erklärt Herr Stange, dass er niemals der SPD angehört habe. Herr Dr. Mahling ist bereit, diese ihm gegenüber von Herrn Stange ge-

- machte Äusserung eidesstattlich zu versichern. Dies ist der zweite Fall – ähnlich wie im Fall Gräner – dass Aussage gegen Aussage steht. Es soll sich auch ein dritter Fall dieser Art mit Herrn Prof. Stein zugetragen haben.«
- 162 BArch (R. Strauss) R MK Ihlert, an RKK Hinkel, 22.5.1935; in Prieberg, *Handbuch*, S. 6779.
- 163 BArch R 561/93 Hinkel an Funk 22.7.1935; Stange wurde durch den Komponisten Max Trapp ersetzt.
- 164 BArch (BDC) RK N39 Reichsmusikerschaft, Havemann an Hinkel, 22.5.1935.
- 165 Furtwängler äußerte offenbar Goebbels gegenüber, dass er »Herrn Stange sowohl künstlerisch als auch menschlich für ungeeignet hält«; ebd.
- 166 BArch (BDC) RK WO002 Vorläufiger Bericht zur Entnazifizierung, Dezember 1946, S.103.
- 167 BArch (BDC) RKO002 Furtwängler an RMVP Funk, 1.3.1935.
- 168 BArch R 55/1148 BPhO, Stegmann an RMVP Funk, 19.12.1934.
- 169 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III; Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 105.
- 170 »Nach der Machtergreifung hat sich B. überraschend schnell umgestellt und sich als Nationalsozialist ausgegeben. Ausgesprochen nachteilige Tatsachen wurden seither über ihn nicht bekannt. Als Mitglied einer Freimaurerloge oder logenähnlichen Vereinigung ist v. B. in den bisher hier ausgewerteten Verzeichnissen nicht erfaßt. Auszug aus dem Strafregister wurde nicht eingeholt.« Zit. nach Prieberg, *Handbuch*, S. 374f.
- 171 BArch (BDC) RK NO002, von Benda an das RMVP, S.10f., undatiert, 1939.
- 172 BArch (BDC) RK NO002 von Benda, Bericht, undatiert, 1939.
- 173 BArch (BDC) RK NO002 von Benda an RMVP S.6, undatiert, 1939.
- 174 BArch R 55/197 Bericht des Künstlerischen Leiters 1938/39.
- 175 BArch (BDC) RK NO002 von Benda, Erklärung, 18.12.1939.
- 176 Ebd.
- 177 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Leiter der Personalabteilung an Goebbels, 9.6.1939.
- 178 BArch (BDC) RK NO002 von Benda an RMVP, S. 9, undatiert, 1939.
- 179 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Leiter der Personalabteilung an Goebbels, 9.6.1939.
- 180 Ebd.
- 181 BArch R 55/197 Bericht des Künstlerischen Leiters 1938/39.
- 182 BArch (BDC) RK NO002 von Benda an RMVP, S. 9, undatiert 1939: »Mit Zustimmung meines damaligen Aufsichtsratsvorsitzenden [Funk], und mit Wissen und dem Einverständnis von Dr. Furtwängler habe ich diese Aufgaben mit einem Kammerorchester aus Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters fortgesetzt.«
- 183 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III; ebd.
- 184 BArch (BDC) RK NO002 von Benda an RMVP, S.1, undatiert, 1939.
- 185 Ebd., S. 4.

- 186 Ebd., S. 11.
- 187 Ebd., S. 1.
- 188 BArch (BDC) RK WO002 Entnazifizierung Furtwängler, Transkript, S. 11.
- 189 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Unterredung mit Herrn v. Westerman bei Herrn Schmidt, Entnazifizierung Furtwängler, 7.12.1946.
- 190 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Leiter der Personalabteilung an den Herrn Minister, 26.8.1939.
- 191 Goebbels an von Benda, 22.12.39, abgedruckt in Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S.148.
- 192 BArch (BDC) PK T0051 RMVP Leiter der Personalabteilung an Goebbels, 9.6.1939; BArch (BDC) PK TO0051 RMVP an Westerman, 31.5.1939.
- 193 BArch (BDC) PK T0051 RMVP Leiter der Personalabteilung an Goebbels, 9.6.1939.
- 194 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Vermerk 26.7.1939: »Da über die künftige Verwendung des Geschäftsführers von Benda noch nicht entschieden ist, kann seine Abberufung als Geschäftsführer noch nicht erfolgen. Die Berufung des neuen Geschäftsführers von Westerman geschieht zweckmäßigerweise gleichzeitig mit der Abberufung von Bendas.«
- 195 BArch (BDC) PK T0051 RMVP an den Herrn Minister, 20.6.1939; BPhO, Westerman an RMVP 11.12.1939; RMVP Vermerk, 19.1.1940.
- 196 BArch (BDC) RK WO002 Deutscher Prüfungsausschuss, Rücksprache mit Herrn von Westerman, 9.5.46; Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 105f.
- 197 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Leiter der Personalabteilung an Goebbels, 9.6.1939.
- 198 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*.
- 199 Siehe Kapitel 2.
- 200 BArch (BDC) PK T0051 RMVP, Leiter der Personalabteilung an Staatssekretär Hanke, 23.6.1939.
- 201 Ebd.
- 202 Ebd.
- 203 Ebd.
- 204 BArch (BDC) RK N0047 RMVP, Vermerk, 29.6.1939.
- 205 BArch (BDC) PK T0051 Naumann an Herrn Leiter Pers. 29.8.1939.
- 206 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 118.
- 207 BArch (BDC) PK T0051 BPhO, Westerman an RMVP, Kohler, 11.9.1939.
- 208 Ebd.
- 209 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 181.
- 210 BArch (BDC) RK WO002 Deutscher Prüfungsausschuss, Rücksprache mit Herrn von Westerman, 9.5.1946.
- 211 BArch (BDC) PK T0051 Abschrift NSDAP Kreisgericht I Berlin, 11.3.1940: »Der Parteigenosse von Westerman ist beschuldigt worden, mit dem Parteigenossen Jacob Meyer in gleichgeschlechtlichen Beziehungen gestanden zu haben.«

- 1 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 47.
- 2 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Sonderdruck, S. 17.
- 3 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, S. 88f.
- 4 BArch R55/1146 Lange an RMdI, 29. 3. 1931.
- 5 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 91.
- 6 Avgerinos, *70Jahre einer GmbH*, S. 47.
- 7 BArch R55/1146 Lange an Dr. Zweigert, RMdI, 14.4.1932.
- 8 BArch R55/1146 Aktenvermerk, 27.4.1932.
- 9 Volkskonzerte waren nicht durch das Programm definiert, sondern durch die Eintrittspreise, die in der Regel mehr als 50% unter denen der Abonnementskonzerte lagen. BArch R55/1146 Lange an den Aufsichtsrat, 4.6.1932; Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 54.
- 10 BArch R55/1147 Furtwängler an Sahn, 24.4.1933.
- 11 Ebd.
- 12 BArch R55/1146 Min. Rat v. Keudell, Vermerk, 12.6.1933.
- 13 Avgerinos, *70Jahre einer GmbH*, S. 54.
- 14 BArch R55/1148 Neander an Bald, 10.11.1933.
- 15 Avgerinos, *70Jahre einer GmbH*, S. 57.
- 16 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 17 Avgerinos, *70Jahre einer GmbH*, S. 60.
- 18 BArch R55/1147 Schröder an Hitler, 18.1.1934.
- 19 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 20 BArch F55/1147 Furtwängler an Sahn, 24.4.1933.
- 21 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 22 BArch R55/1147 Oberbürgermeister Hafemann an das RMVP, 11.1.1934: «[...] das Ausscheiden dieser Orchestermitglieder [ist] nicht auf Wunsch der Stadt, sondern des Berliner Philharmonischen Orchesters und des Deutschen Reiches erfolgt.»
- 23 BArch R55/1147 Reichsversicherungsanstalt für Angestellte an das BPhO, 9.12.1933; BArch R55/1147 Heyl an das RMVP, 27.11.1933.
- 24 BArch R55/1148 Neander an die Nationalsozialistische Kriegssopferversorgung, 10.11.1934.
- 25 Ebd.
- 26 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 27 BArch R55/1147 Schmidt-Leonhardt, Betr. Philharmonisches Orchester, 15.2.1934.
- 28 BArch R55/1147 Schröder an das RMVP, 13. 11. 1934.
- 29 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft (DRuTA), Nachprüfung, 14.10.1935, S. 28.
- 30 BArch R55/1146 Hafemann an das BPhO, Höber, 22.4.1933.
- 31 Ebd.
- 32 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. April 1933, erneut abgedruckt in *Ursachen*

und Folgen: Eine Urkunden- und Dokumentensammlung zur Zeitgeschichte, Band IX, Das Dritte Reich, S. 484.

- 33 Ebd., S. 446.
- 34 Goebbels, *Tagebücher*, 11.5.1933.
- 35 BArch R55/1146 BPhO Höber an Bürgermeister Hafemann, 26.4.1933.
- 36 Ebd.
- 37 PKS Telegramm, Arnold Schoenberg an Furtwängler, 29.5.1933: »Da beurlaubt wurde erbitte ihre intervention bei minister wegen märz eingebrachten gesuches barablösung meines vertrags«; BArch (BDC) RK W002, Furtwänglers Gesuche für Carl Flesch, Schoenberg, Bernhard Sekles, Georg Dohrn, 10.7.1933.
- 38 Siehe Evans, *Das Dritte Reich - Aufstieg*; Kater, *Missbrauchte Muse*; Shirakawa, *The Devil's Music Master*.
- 39 NL Furtwängler; Furtwängler an Dr. Goebbels, Paris, 1.5.1933, in Prieberg, *Handbuch*, S. 1749.
- 40 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 41 Prieberg, *Handbuch*, S. 1748f.
- 42 Geissmar, *Musik*.
- 43 BArch R55/1138 Furtwängler an den Vorstand des Nationalorchesters Mannheim, 29.5.1933.
- 44 Nachlass Furtwängler, Furtwängler an Dr. Goebbels, Paris, 1.5.1933, in Prieberg, *Handbuch*, S. 1749.
- 45 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft (DRuTA), Nachprüfung 14.10.35, S. 13.
- 46 ABPhO Z Gold, Landsberger an BPhO, 5.57.
- 47 BArch R55/1147 Abschrift BPhO, von Schmidtseck an General-Intendant Meissner, Städtische Bühne Frankfurt, 23.10.1934.
- 48 BArch R55/197 RMVP Kohler an das BPhO, 17.1.1935; BArch R55/197 RMVP Vermerk Verträge, 18.4.1935.
- 49 BArch R55/197 Vertrag BPhO Borries, 1.2.1935.
- 50 BArch R55/197 RMVP Rüdiger, Vermerk, 18.1.1935.
- 51 Ebd.
- 52 BArch R55/197 BPhO an das RMVP, 17.8.1935.
- 53 Ebd.
- 54 BArch (BDC) RK RO009 Präsident der Reichsmusikkammer Raabe an Graudan, 19.8.1935: »[Sie] verlieren [...] mit sofortiger Wirkung das Recht zur weiteren Berufsausübung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete.«
- 55 BArch (BDC) RK O0024 BPhO, von Benda, Stegmann an das RMVP, Hinkel, 21.8.1935.
- 56 BArch (BDC) RK WO002 Entnazifizierungsprozess Furtwänglers, Zeugenaussage von Bendas, S. 57: »Als ich im Sommer 1935 zum Philharmonischen Orchester kam, war noch ein jüdischer Geiger im Orchester. Ich hatte nur noch die Abwicklung seines Ausscheidens durchzuführen. Er be-

- kam 16'000 oder 18'000 RM Abfindung und davon einen grossen Teil in Devisen.»
- 57 BArch (BDC) RK 00024 BPhO, von Benda, Stegmann an das RMVP, Hinkel, 21.8.1935.
- 58 Interview mit Johannes Bastiaan, 7. 2. 2005.
- 59 ABPhO Z 1936-3, Erklärungsformblatt «Arischer Nachweis» Karl Rammelt, 10.8.1936.
- 60 BArch (BDC) RK 00024 BPhO, von Benda, Stegmann an das RMVP, Hinkel, 21.8.1935.
- 61 BArch R55/197 Projektierter Inhalt des Vertrages mit Konzertmeister Kolberg, 1.12.1934.
- 62 BArch R55/197 RMVP, Kohler an Hanke, 17.8.1938.
- 63 Ebd.
- 64 BArch (BDC) RK WO002 Entnazifizierungsprozess Furtwänglers, Zeugenaussage Fischers, S. 77.
- 65 *Prieberg, Handbuch*, S. 7904.
- 66 Aktennotiz auf der RMK-Karte; Quelle: BArch Namensakte Wolff; in *Prieberg, Handbuch*, S. 7904.
- 67 Interview mit Erich Hartmann, 13.2.2005.
- 68 Goebbels, *Tagebücher*, Eintrag vom 3.8.1937, S. 222f.
- 69 BArch R55/197, an das RMVP, handschriftlich, 22.9.1939.
- 70 BArch R55/197 BPhO, Stegmann an das RMVP, 13.10.1939.
- 71 BArch (BDC) RK 00024 BPhO, von Benda, Stegmann an das RMVP, Hinkel, 21.8.1935.
- 72 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11. April 1933, erneut abgedruckt in *Ursachen und Folgen: Eine Urkunden- und Dokumentensammlung zur Zeitgeschichte*, Band IX, *Das Dritte Reich*, S. 484.
- 73 BArch R55/245 Höber, Bericht, 1934.
- 74 BArch R55/197 BPhO, von Benda an das RMVP, 29.11.1937.
- 75 R55/245 BPhO Höber Geschichte, undatiert, 1935.
- 76 BArch (BDC) RKN 37; BArch (BDC) MFOK M 0069; Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 60; Kleber wie Schuldes schlossen sich der Partei erst nach diesen Ereignissen an. Das mindert jedoch nicht den Grad ihrer ideologischen Überzeugungen bzw. ihres politischen Opportunismus.
- 77 BArch R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, Februar 1934.
- 78 Kleber, W., «Deutsche Orchestermusiker rufen auf!», wieder abgedruckt in Dümmling, *Entartete Musik*, S. 59.
- 79 Das Berlin Document Center des Bundesarchivs verwahrt so genannte Blaue und Gelbe Register, die die NSDAP-Parteiregistrierungen von etwa 6,6 Millionen Personen enthalten, ungefähr 70 Prozent der Gesamtmitgliedschaft der Partei betreffend. Mit diesem Katalog zu arbeiten, bietet einen breiten, aber sicher unvollständigen Überblick.
- 80 ABPhO GI Listen, 1946.
- 81 Heilsberg, *Demokratie der Könige*, S. 464: «In Verbindung mit dem ‚Umsturz‘ waren 14 Mitglieder der Partei beigetreten, zu denen 25 weitere Kollegen

- kamen, welche diesen Schritt schon vor 1938 vollzogen und nach dem Verbotsgesetz des Jahres 1933 teilweise sogar illegal der NSDAP angehört hatten. Der hohe Anteil von 36 Prozent an Parteimitgliedern stieg bis Ende 1945 auf rund 42 Prozent.«
- 82 Interview mit Johannes Bastiaan, 7.2.2005.
- 83 ABPhO BPhO Stegmann an Kormann, Hauptabt. Propaganda der Regierung des Generalgouvernements, Krakau, 25.9.1943; ABPhO, Poster Bachsteinsaal, Streichquartett des Berliner Philharmonischen Orchesters, 3.12.1936.
- 84 Siehe Kapitel 1.
- 85 BPhO Rundschreiben 17.4.37, zitiert in Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 63.
- 86 PJB, BPhO Rundschreiben Nr. 11/38, 22.12.1938.
- 87 Ebd.
- 88 Auf einer Liste vom 12.6.1946 wird Hartmann als »Pg« geführt.
- 89 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 11/38, 22.12.1938.
- 90 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 6/38, 14.11.1938. Hier scheint ein Fehler vorzuliegen, denn das Rundschreiben ist auf den 14. November datiert, während die Versammlung auf den 26. Oktober terminiert wurde.
- 91 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 17, 24.11.1939.
- 92 Ebd.
- 93 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 63.
- 94 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 36, 15.12.1941; An die Herren Mitglieder des BPhO, 24.8.1942; BPhO Rundschreiben, Nr. unbekannt: »Wir sehen uns daher in diesem Falle gezwungen, bei Nichteinhaltung dieses Termins Ordnungsstrafen zu verhängen.«
- 95 PJB Rundschreiben No.9/38, 5.12.1938.
- 96 Ebd.
- 97 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 64.
- 98 BACh R55/951 BPhO Dienstordnung, 04/1939.
- 99 Ebd.
- 100 BACh R55/951 BPhO Stegmann an RMVP Sondertreuhänder für die Deutschen Kulturorchester, 14.4.1939.
- 101 BACh R55/1147 Schröder, Tatsachenbericht, 02/1934.
- 102 BACh R55/197 Diburtz and Fuhr, 14.2.1936.
- 103 BACh R55/197 Diburtz and Fuhr, 6.4.1936.
- 104 Ebd.
- 105 Ebd.
- 106 BACh R55/197 RMVP Memo im Hause, Betr.: Kameradschaft der Berliner Philharmoniker, 04/1936.
- 107 Ebd.
- 108 BACh R55/197 Gründung der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker, 17.4.1938.
- 109 BACh R55/197 BPhO von Benda an der RMVP, 11.6.1938.
- 110 BACh R55/197 BPhO von Benda an die Herren Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters, 11.6.1938.

- 111 BArch R.55/197 BPhO von Benda an der RMVP, 11.6.1938.
- 112 BArch R.55/197 BPhO von Benda an die Herren Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters, 11.6.1938.
- 113 BArch R.55/197 RMVP Vermerk 11.6.1938.
- 114 BArch R.55/197 RMVP Kameradschaft der Berliner Philharmoniker e.V. (Gründung), 7.2.1938.
- 115 Ebd.
- 116 BArch R.55/197 NSDAP (Berlin) an BPhO, 24.6.1938.
- 117 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 3/28, 3.9.1938.
- 118 Ebd.
- 119 BArch R.55/197 BPhO Stegmann an RMVP Meyer, 9.9.1938.
- 120 PJB Westerman, An die Herren Mitglieder des BPhO, 9.12.1942.
- 121 Ebd.
- 122 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 14, 24.11.1939.
- 123 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 16.
- 124 Diejenigen, die davon ausgehen, dass die Nationalsozialisten die Philharmoniker erst verhungern ließen, um sie sich dann zu unterwerfen, übersehen die größeren, tatsächlichen Zusammenhänge der Übernahme des Orchesters, wie sie in Kapitel 1 dieser Arbeit geschildert werden. Siehe Potter, *Nazi ›Seizure‹ of the Berlin Philharmonic*.
- 125 ABPhO Philharmonische Blätter, Nr. 8 1936/37, S. 4, *Musik als Propagandamittel* von Werner Buchholz.
- 126 PJB Rundschreiben Nr. 9/38, 5.12.1938.
- 127 ABPhO Westerman an Furtwängler, 19.2.1944.
- 128 ABPhO Westerman an Furtwängler, 7.9.1942: »Am vorigen Mittwoch veranstaltete das Ministerium für uns einen Presseempfang im Auslandsclub. Trotz beispielloser Hitze war dieser Empfang, zu dem die Berliner und die gesamte Auslandspresse erschienen war, sehr gelungen. Ich sprach kurz über das Programm, überreichte die sehr hübschen Prospekte und unsere Kammermusik spielte [...] Es war ein eindeutig grosser Erfolg.«
- 129 PJB Rundschreiben Nr. 10/38 BPhO von Benda an die Herren Mitglieder des BPhO, 21.12.1938.
- 130 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 1/39-40, 26.7.1939.
- 131 BArch R.55/197 BPhO Stegmann an RMVP, 8.12.1937; BArch R.55/246 Gehälter der Orchestermitglieder, 1.2.1942.
- 132 BArch R.55/197 BPhO Stegmann an RMVP, 10.6.1939.
- 133 BArch NS18/1173 Aktenvermerk betr. Musikinstrumente der Philharmoniker, 4.5.1942.
- 134 BArch R.55/853 Reichswirtschaftsminister an RMVP, 3.12.1942.
- 135 BArch R.55/853 RMVP Nachtrag, 21.1.1943, bezüglich des Kaufs einer Instrumentensammlung von einem Graf Hartig in Rom teilten Informanten in Italien dem Propagandaministerium mit »daß Graf Hartig nicht in seinem Ortsbereich wohnhaft ist und daß er [der Informant] über dessen jüdische Abstammung nur von einem Mitarbeiter aufmerksam gemacht wurde.«

- 136 PJB BPhO Programm Spielzeit 1942/43, 02/1943.
- 137 BA NS18/1173 RMVP Trissler an Hausen, 5.5.1942; PJB BPhO Programm Spielzeit 1942/43, 02/1943.
- 138 BArch NS18/1173 RMVP Telefonnotiz Berlin, 5.5.1942.
- 139 BArch R55/853 Vertrag Entwurf, Wortlaut für junge Künstler, Wortlaut für bewährte Künstler, 1943.
- 140 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 13, 9.11.1939.
- 141 PJB Bescheinigung, Reichsverteidigungskommissar, 14.5.1945.
- 142 BArch R55/586.
- 143 BArch R55/198 Taschner, Protokoll, 1.6.1942.
- 144 BArch R55/197 BPhO Furtwängler an RMVP, betr. Hornist Ziller, 17.9.1938.
- 145 Ebd.
- 146 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 12, 1939.
- 147 Ebd.
- 148 PJB RMVP, 8.7.1942.
- 149 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 14, 24.11.1939.
- 150 PJB BPhO An das zuständige Polizeirevier, 19.5.1944.
- 151 BArch R55/247 BPhO Westerman an RMVP, 23.9.1944.
- 152 PKS Furtwängler an Westerman, 25.6.1944.
- 153 BArch R55/198 Taschner Protokoll, 1.6.1942.
- 154 Ebd. Dieses Dokument liest sich wie eine kafkaeske Farce. Bürokraten, die Taschner zwischen den Abteilungen hin- und herschickten, Ernennungen, Widersprüche, Verbindungen, Kontakte, drohende Anrufe, Beschuldigungen, Flüche, Kämpfe, schließlich Furtwänglers Rolle. Die Uk-Stellung für Taschner wurde im Februar 1942 rechtzeitig zur Philharmoniker-Tournee nach Skandinavien genehmigt, bei der Taschner sowohl als Konzertmeister wie auch als Solist mitwirkte.
- 155 ABPhO Westerman an Furtwängler: »Generalfeldmarschall Keitel soll dem Führer persönlich Bericht über den Fall Taschner erstattet haben. Da General Schneider persona grata [sic!] im Führerhauptquartier sein soll, ist der Entscheid so ausgefallen, dass man dem Wunsch der Wehrmacht, die sich schwer beleidigt fühlt, nachgibt und Taschner, wenn auch nur pro forma und für kurze Zeit, Soldat werden lässt. Ich weiss nicht, was man für Taschner tun könnte. Der Minister soll in dem Punkt Künstlerreklamationen weniger im Zusammenhang mit Taschner als wegen verschiedener Vorkommnisse in Filmkreisen sehr schlecht zu sprechen sein. Wenn man andererseits direkt den Versuch machen sollte, an Generalfeldmarschall Keitel heranzutreten, dürfte sich der Minister mit Recht übergangen fühlen.«
- 156 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 9, 19.9.1939.
- 157 Ebd.
- 158 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 6, 26.11.1942.
- 159 PJB Stegmann und Höber, An die Herren Mitglieder des BPhO, undatiert.
- 160 PJB Höber, An die Herren Mitglieder des BPhO, 7.10.1942.

- 161 Ebd.
- 162 Ebd.
- 163 Siehe Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*.
- 164 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 66.
- 165 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk, Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 166 ABPhO Westerman an Furtwängler, 3.2.1945.
- 167 Interview mit Erich Hartmann, 13.2.2005.
- 168 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 66.
- 169 PJB RMVP Schnellbrief, 12.3.1945.
- 170 PJB Bescheinigung, Reichsverteidigungskommissar, 14.5.1945.

KAPITEL 3

- 1 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 36f.
- 2 Ebd.
- 3 BArch R55/1144 Magistrat Berlin an Reichsminister des Innern, 9.12.1926.
- 4 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 45.
- 5 Ebd., S. 40.
- 6 BArch R55/1146 Bericht über die Prüfung der Bilanz der BPhO 31.3.1931.
- 7 BArch R55/1145 BPhO Höber an Reichsministerium des Innern, 19.7.1931.
- 8 Ebd.
- 9 BArch R55/1145 Reichsminister der Finanzen an Reichsminister des Innern, 27.9.1929.
- 10 BArch R55/1146 Bericht über die Prüfung der Bilanz der BPhO 31.3.1931. Statt einer geplanten städtischen Beihilfe von 360 000 RM und 120 000 RM vom Reich wurden als ad hoc-Subventionen folgende Beträge berechnet: 356 100 RM und 118 700 RM; die Abweichungen waren insofern marginal.
- 11 Ebd.
- 12 BArch R55/1146 Abschrift des Reichsministers des Innern, 19.4.1932.
- 13 BArch R55/1146 Bericht über die Prüfung der Bilanz der BPhO 31.3.1931.
- 14 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 46f.
- 15 BArch R55/1146 Wirtschaftsplan des Berliner Philharmonischen Orchesters, 31.7.1933.
- 16 BArch R55/1146 BPhO Höber an Reichsministerium des Innern, 7.4.1933; BArch R55/1146 Reichsminister des Innern an Reichsfinanzminister, 19.1.1933.
- 17 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, Report, 14.10.1935.

- 18 BArch R55/1147 Bedarfsanmeldung, 30.6.1933.
- 19 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, Report, 14.10.1935.
- 20 BArch R55/1146 BPhO Höber an Reichsministerium des Innern, 7.4.1933.
- 21 BArch R55/1146 RMVP Wöllke Memo, 10.5.1933.
- 22 Ebd.
- 23 BArch R55/1147 BPhO Höber an RMVP, 31.7.1933.
- 24 BArch R55/1147 BPhO Höber an RMVP, 30.5.1933.
- 25 BArch R55/1146 RMVP Memo, 10.5.1933; BArch R55/1147 RMVP an Reichsminister der Finanzen, 31.7.1933; GStA, IB 2281, Oberbürgermeister Sahm an Preußisches Finanzministerium, 22.9.1933.
- 26 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, Report, 14.10.1935.
- 27 BArch R55/1147 RMVP von Keudell Memo, 21.2.1934.
- 28 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, Bericht, 14.10.1935.
- 29 BArch R55/1148 Furtwängler an RMVP betr. Reichssparkommissar, 22.3.1934.
- 30 Ebd.
- 31 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, Report, 14.10.1935.
- 32 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 33 BArch R55/1147 BPhO Abschrift an den Herrn Reichsfinanzminister, 28.6.1934.
- 34 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 35 R55/1146 BPhO an RMVP Betr. Geldbedarf zum 1. Feb. 1935, 22.1.1935.
- 36 Ebd.
- 37 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 38 Ebd.
- 39 BArch R55/197 Bericht des kaufmännischen Leiters 1938/39.
- 40 BArch R55/197 Haushalt – Voranschlag des Berliner Philharmonischen Orchesters, 03/1939.
- 41 BArch R55/247 BPhO Bilanz 1939/40.
- 42 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, Einnahmen und Ausgaben der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH für die Rechnungsjahre 1938 und 1939, 15.4.1942.
- 43 BArch R55/247 BPhO Bilanz 1939/40.
- 44 BArch R55/246 BPhO Bilanz 1941/42; ebd., BPhO Gewinn- und Verlustrechnung, 31.3.1943.
- 45 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP Greiner, 2.1.1935.
- 46 PJB BPhO Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1, S. 6.
- 47 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35; BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1939; BArch R55/247 Erläuterung zu den Einnahmen, 1944.

- 48 BArch R55/197 BPhO Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39; BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1939.
- 49 PJB BPhO Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1, S. 6.
- 50 Ebd.
- 51 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 52 BArch R55/197 BPhO Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39; BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1937/38.
- 53 BArch 197 BPhO Bericht des kaufmännischen Leiters 1938/39.
- 54 Ebd.
- 55 BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1940/41.
- 56 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, Einnahmen und Ausgaben der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH für die Rechnungsjahre 1938 und 1939, 15.4.1942.
- 57 BArch R55/197 BPhO Bericht des kaufmännischen Leiters 1938/39.
- 58 Ebd.
- 59 BArch R55/245 BPhO an RMVP Betr. Prüfung der Jahresrechnungen, 31.5.1939.
- 60 BArch R55/246 RMVP an Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude, 9.2.1943.
- 61 BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1939.
- 62 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 63 BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1939, 1940, 1941 und 1943/44.
- 64 BArch R55/1146 Bericht über die Prüfung der Bilanz der BPhO 31.3.1931.
- 65 BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1939–1941.
- 66 BArch R55/247 Erläuterungen zu den Einnahmen, 1940.
- 67 BArch R55/245 BPhO Bemerkungen zur Gewinn- und Verlustrechnung zum 31.3.1935.
- 68 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters, 1940/41.
- 69 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, Einnahmen und Ausgaben der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH für die Rechnungsjahre 1938 und 1939, 15.4.1942.
- 70 BArch R55/245 BPhO Bemerkungen zur Gewinn- und Verlustrechnung zum 31.3.1935; R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1939/40.
- 71 GStA, IB 2281/27.10, RMVP an den Preußischen Finanzminister, 20.10.1936.
- 72 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP Kohler, 8.10.1938.
- 73 BArch R55/245 RMVP Greiner an Reichsminister der Finanzen, 16.12.1936.
- 74 PJB BPhO Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1.
- 75 BArch R55/951 BPhO Stegmann to RMVP, 27.10.1938.
- 76 BArch R55/197 RMVP Abteilung M, 12.7.1939.
- 77 BArch R55/245 RMVP an Präsident des Rechnungshofs des Deutschen Reichs, 22.10.1938.

- 78 BArch R55.951 Reichsminister der Finanzen an RMVP, 15.11.1939.
- 79 BArch R55/198 Erklärung betr. Hilfsfonds des Berliner Philharmonischen Orchesters, 17.3.1937.
- 80 ABPhO Hauptbuch Hilfsfonds.
- 81 BArch R55/198 Erklärung betr. Hilfsfonds des Berliner Philharmonischen Orchesters, 17.3.1937.
- 82 ABPhO Hauptbuch Hilfsfonds.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd.
- 85 BArch R55/1147 Abschrift an den Herrn Reichsfinanzminister, 06/1934.
- 86 Ebd.
- 87 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, 14.10.1935.
- 88 BArch R55/951 Gesellschaftsvertrag des BPhO GmbH, 21.10.1935.
- 89 BArch R55/245 BPhO Stegmann an RMVP, 31.5.1939.
- 90 BArch R55/247 Abschrift BPhO an RMVP Abt. Haushalt, 5.8.1940.
- 91 Ebd.
- 92 Ebd.
- 93 ABPhO Pensionskasse Hauptbuch.
- 94 BArch R55/245 Deutsche Revisions- und Treuhand-Aktiengesellschaft, 14.10.1935.
- 95 BArch R55/951 RMVP KohlerVermerk, 2.11.1938.
- 96 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 97 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs an RMVP, 15.4.1942.
- 98 Ebd.
- 99 Ebd.
- 100 BArch R55/247 BPhO Stegmann an RMVP Zum Prüfungsbericht des Rechnungshofes des Deutschen Reichs, 23.6.1942.
- 101 BArch R55/247 BPhO Stegmann an RMVP betr: Umkleideräume des Orchesters, 24.5.1938.
- 102 BArch R55/246 Gewinn- und Verlustrechnung am 31.3.1943.
- 103 PCH Dienstvertrag Carl Höfer, 3.1.1935.
- 104 BArch (BDC) RK O0024 RMVP dem Herrn Staatssekretär, 14.7.1938.
- 105 BArch (BDC) RK O0024 RMVP an Stegmann, 05/1934.
- 106 BArch R55/197 BPhO an RMVP betr: Konzertmeister Siegfried Borries, 24.3.1925; PJB Gehaltsnachweis Hans Bastiaan, 1.10.1944.
- 107 BArch (BDC) RK O0024 RMVP dem Herrn Staatssekretär, 14.7.1938.
- 108 Ebd.
- 109 Ebd.
- 110 Ebd.
- 111 Ebd.
- 112 BArch (BDC) RK O0024 BPhO Stegmann an RMVP, 17.2.1939.
- 113 Ebd. 1941 verdiente Franz Jastrau, der Orchesterwart der Philharmoniker, 4 330 RM; BArch R55/247 BPhO Bilanz, 1941.

- 114 BArch R55/198 RMVP Vermerk, 29.1.1943; BArch R55/199 Liste der Orchestermitglieder, 1942.
- 115 BArch R55/1147 BPhO Vertrag v. Schmidtseck, 1.4.1934.
- 116 BArch (BDC) RK O0024 RMVP dem Herrn Staatssekretär, 14.7.1938.
- 117 BArch R55/247 BPhO Bilanz, 1941.
- 118 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 119 BArch R55/197 RMVP Kohler Vermerk, 3.10.1941.
- 120 Ebd.
- 121 BArch R55/1148 Furtwängler Betr.: Reichssparkommissar, 03/1934.
- 122 Ebd.
- 123 BArch (BDC) RK WO002 Furtwängler Vertrag, 3.7.1934.
- 124 ZBZ Furtwängler Nachlass B O:10, Furtwängler an BPhO Busch, 27.1.1939.
- 125 BArch R55/1145 Furtwängler Vertrag, 1929.
- 126 BArch R55/1147 Bedarfsanmeldung, 30.6.1933.
- 127 BArch R55/245 Zuschüsse des RMVP für das Geschäftsjahr 1934/35.
- 128 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, 15.4.1942.
- 129 BArch R55/247 BPhO an RMVP 12.5.1938.
- 130 Ebd.
- 131 BArch R55/246 BPhO Stegmann an RMVP, Zum Prüfungsbericht des Rechnungshofes, 23.6.1942.
- 132 BArch R55/245 RMVP an BPhO Örtliche Prüfung des Rechnungshofes des Deutschen Reichs, 22.10.1938.
- 133 BArch R55/247 BPhO an RMVP 12.5.1938.
- 134 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, 15.4.1942.
- 135 Ebd.
- 136 BArch R55/199 Liste der Orchestermitglieder, 1942.
- 137 ZBZ Furtwängler Nachlass, B O:23, Abrechnung, 10.5.1939.
- 138 ZBZ Furtwängler Nachlass, B O:13, 4.2.1939.
- 139 BArch R55/245 Verlust-Vortrag 1933/34; BArch R55/247 RMVP Zu dem Geschäftsbericht des BPhO, 26.10.1940.
- 140 BArch R55/246 Rechnungshof des Deutschen Reichs, 15.4.42; BArch R55/246 Gehälter der Orchestermitglieder, 1.2.1942.
- 141 ZBZ Furtwängler Nachlass B O:24, Stegmann an Furtwängler, 6.6.1939.
- 142 ZBZ Furtwängler Nachlass B O:87, BPhO Sonaten-Abend, 20.2.1940.
- 143 PJB Nachweis über das Herrn Hans Bastiaan gezahlte Gehalt ab 1.10.1944.
- 144 BArch R55/246 Gehälter der Orchestermitglieder, 1.2.1942.
- 145 BArch R56 I/66 Havemann Bericht über die Besprechung vom 13.3.1933 betreffend die zukünftige Gestaltung des Philharmonischen Orchesters; in Prieberg, *Handbuch*, S. 2715.: »Prof. Havemann verlangt, daß das Existenzminimum des einzelnen Orchestermusikers festgelegt werden muß. Das Philharmonische Orchester kann nur die gleiche Subvention erhalten wie das Kampfbund-Orchester. Weitere Einnahmen kann sich das Philharmonische Orchester dann durch gute Leistungen, auf Reisen etc.

verschaffen. [...] Das Spitzengehalt soll für den einzelnen Musiker Mk. 650.– pro Monat betragen und für die ersten Stimmen bis Mk. 800.–. Er bekundet sein Einverständnis, daß Herr Höber Vorstand bleibt, jedoch werden zwei Mitglieder des Orchesters, die zugleich Mitglieder der N.S.D.A.P. sind, in den Vorstand delegiert. Prof. Havemann spricht dann weiter den Wunsch aus, daß das Philharmonische Orchester unter Furtwängler in allernächster Zeit ein Konzert zu Gunsten des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹ geben möge und erbittet Antwort möglichst innerhalb 48 Stunden.« – Havemann war militant, aber schließlich kraftlos. Er schikanierte die Philharmonie endlos in den frühen Jahren des Dritten Reiches, aber seine ideologische Glut machte die meisten seiner Vorschläge unhaltbar. Die Berliner Philharmoniker auf das gleiche Niveau wie sein drittklassiges Kampfbund-Orchester zu stellen, war lächerlich – sowohl für sein Orchester als auch die Philharmoniker. Havemanns Vorschläge hätten das Berliner Philharmonische Orchester sicher zerstört – das genaue Gegenteil der Absichten Goebbels’.

- 146 PCH BPhO Anstellungs- und Besoldungsordnung, 1.8.1934.
- 147 BArch R55/197 BPhO an RMVP 5.11.1934.
- 148 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP, 24.3.1936.
- 149 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Erhöhung des Gehaltes unseres Solo-Cellisten, 23.10.1937.
- 150 BArch R55/197 BPhO Stegmann, von Benda, RMVP Betr. Gehalt unseres Konzertmeisters, 2.6.1938.
- 151 BArch R55/197 RMVP Leiter der Personalabteilung, Betr. Erhöhung der Bezüge der Konzertmeister, 18.7.1941; BArch R55/197 RMVP Vermerk 16.3.1943.
- 152 Ebd.
- 153 GStA IB 2281/4.9 Preußischer Finanzminister an RMVP Goebbels, 29.9.1936.
- 154 BArch R55/197 BPhO von Benda, Stegmann an RMVP, 20.4.1936.
- 155 Ebd.
- 156 BArch R55/197 BPhO von Benda, Stegmann an RMVP, 20.4.1936.
- 157 Ebd.
- 158 Ebd.
- 159 Ebd.
- 160 Ebd.
- 161 GStA IB 2281/4.9 Preußischer Finanzminister an RMVP Goebbels, 29.9.1936.
- 162 Ebd.
- 163 Ebd.
- 164 GStA IB 2281/5.10 Der Preußische Ministerpräsident gez. Tietjen an RMVP Goebbels, 5.10.1936.
- 165 GStA IB2281/27.10 Goebbels an den Herrn Preußischen Finanzminister, 27.10.1936.
- 166 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 25.11.1938.

- 167 BArch R55/199 Dem Reichsminister, Aktennotiz, 8.8.1938.
 168 Ebd.
 169 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 25.11.1938.
 170 Ebd.
 171 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 27.10.1938.
 172 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP Kohler, 8.10.1938.
 173 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 25.11.1938.
 174 Ebd.
 175 BArch R55/245 BPhO Stegmann an RMVP, 31.5.1939.
 176 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 25.11.1938.
 177 BArch R55/951 RMVP Kohler Memo, 15.12.1938.
 178 BArch R55/197 Preußischer Ministerpräsident an RMVP, 08/1938.
 179 Ebd.
 180 BArch R55/199 Dem Reichsminister, Aktennotiz, 8.8.1938.
 181 BArch R55/951 Dem Herrn Reichsminister, 15.12.1938.
 182 BArch R55/951 RMVP Kohler, Vermerk, 04/1939.
 183 BArch R55/951 Einkommen der Orchestermitglieder nach der bisherigen und nach der neuen Regelung Mitgliederstand von 1.12.1938.
 184 PJB Gehaltsnachweis, Hans Bastiaan, 1.10.1944; BArch R55/199 Der Sondertreuhändler an RMVP, 9.1.1940.
 185 PCH BPhO Anstellungs- und Besoldungsordnung, undatiert.
 186 Ebd.
 187 BArch R. 55/197 BPhO Stegmann an RMVP; 8.12.1937.
 188 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP, 8.12.1937.
 189 BArch R55/199 Kulturorchester der Ostmark, undatiert.
 190 BArch R55/200 Goebbels an München Gauleiter Wagner, 3.5.1941.
 191 Ebd.
 192 R55/199 RMVP Vermerk, 10.10.1941.
 193 Ebd.
 194 Ebd.
 195 BArch R55/199 RMVP Sondertreuhändler an Hitler, 1941.
 196 BArch R55/199 RMVP An den Herrn Staatssekretär, 15.10.1941.
 197 BArch R55/199 RMVP Entwurf, »Mein Führer!«, undatiert.
 198 BArch R55/199 Aufstellung über die Eingruppierung der deutschen Kulturorchester, 1.10.1944.
 199 Ebd.
 200 BArch R55/951 BPhO von Benda, Stegmann an RMVP, 1.6.1938.
 201 BArch R55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 17.10.1941.
 202 BArch R55/247 RMVP Memo Betr. Etat unserer Gesellschaft, 22.9.1944.

KAPITEL 4

- 1 BArch R55/245 BPhO Statistik im Geschäftsjahr 1934/35, 14.6.1935.
- 2 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1940/41.
- 3 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 31.
- 4 BPM Furtwängler Bericht, 25.3.1947.
- 5 BArch R55/1148 RMVP-Reichsfinanzministerium Betr. Reichssparkommissar, 22.2.1934.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.
- 8 BArch R55/1146 Bericht über die Prüfung der Bilanz der BPhO, 31.3.1931.
- 9 Ebd.
- 10 BArch R55/1148 RMVP-Reichsfinanzministerium Betr. Reichssparkommissar, 22.2.1934.
- 11 BArch R55/1148 Furtwängler an RMVP Betr. Reichssparkommissar, 22.2.1934.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 BPM Furtwängler Bericht, 25.3.1947.
- 16 In Prieberg, *Handbuch*, S. 5507 heißt es: »Louise Wolf ist angeblich Christian, die Töchter Halbjudinnen. Gegen die Beschäftigung der Töchter wird von allen Seiten Widerstand gezeigt, vor allem vom Geschäftsführer des Philharmonischen Orchesters (Herrn Höber). Der Vertrag mit dem Philharmonischen [Orchester] (10 Furtwänglerkonzerte) ist in dieser Saison gekündigt. Die Verlängerung des Vertrages ist unklar. Furtwängler will Frau Wolf unterstützen und die Konzerte bei der Firma lassen. Der Geschäftsführer Höber wünscht keine Verlängerung des Vertrages falls in der Inhaberschaft und in der Frage der Töchter keine Änderung erfolgt.« Rudolf Vedder, 28/XI/33. Quelle: BArch Namensakte Vedder. Diese Bemerkungen sind einsichtig, aber man muss beachten, dass Vedder ein mächtiger Berliner Konzertagent mit eigenen Plänen für die Philharmonischen Konzerte war.
- 17 ABPh A Flesch 1, Carl Flesch an Louise Wolff, 19.5.1935.
- 18 BArch R55/245 BPhO Gewinn- und Verlust-Konto, 03/1935.
- 19 BArch (BDC) RKWO002 Furtwängler Vertrag.
- 20 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP Greiner, 2.1.1935.
- 21 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1.
- 22 BArch R55/197 BPhO Projektierter Inhalt des Vertrages mit Konzertmeister Kolberg, 5.11.1934; PCH BPhO Anstellungs- und Besoldungsordnung, 1.8.1934.
- 23 BArch R55/245 Bemerkungen zur Gewinn- und Verlustrechnung zum 31.3.1935.
- 24 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1.

- 25 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 26 BArch R55/247 Erläuterung zu den Einnahmen, 1938/39.
- 27 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Leistungs-Zulage für die Berliner Philharmoniker, 20.4.1936.
- 28 PCh BPhO Anstellungs- und Besoldungsordnung, 1.8.1934.
- 29 BArch R55/1148 Furtwängler Betr: Reichssparkommissar, 03/1934.
- 30 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP, 1.6.1938.
- 31 BArch R55/245 BPhO Geschichte, undatiert, 1935.
- 32 PJB BPhO Diensterteilung 11.1942; PJB BPhO Dienstplan 8.3.1940.
- 33 BArch R55/951 BPhO Stegmann an RMVP Kohler, 8.10.1938.
- 34 Ebd.
- 35 BArch R55/951 BPhO an den Reichsminister, 15.12.1938.
- 36 PJB BPhO Dienstpläne 1942/43.
- 37 PJB BPhO Dienstplan 21.1.42: »Die Tage 4., 5., 6. März sind für Proben mit Dr. Furtwängler (neues Werk) reserviert«; Dienstplan 10.4.1942: »18.4. 10 Uhr Philh. Probe Furtwängler (Durchspielen der Sinfonie von Wilhelm Furtwängler)«.
- 38 BArch R55/245 Bemerkungen zur Gewinn- und Verlustrechnung zum 31.3.1935.
- 39 BArch (BDC) RK O002 Vormerkung, Gauleiter Paul Giesler München, 1.5.1943.
- 40 BArch (BDC) RK O002 Hermann Giesler an Gauleiter des Gaues München/Oberbayern, Paul Giesler, 28.7.1943.
- 41 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP Funk, 17.4.1935.
- 42 Ebd.
- 43 PJB Artikel »Der Führer beim Furtwängler-Konzert«, 10.2.1937.
- 44 »Abends beim Führer. Mit ihm zum Konzert von Thomas Beecham mit den Londoner Philharmonikern in der Philharmonie: ein gesellschaftliches, aber kein künstlerisches Ereignis. Fast das ganze Kabinett da. Beecham dirigiert sehr eitel und unangenehm, dabei nichts dahinter. Sein Orchester in den Streichern ganz dünn, ohne Präzision und Klarheit. Ein schleppender Abend. Und peinlich, da man aus Anstand klatschen muß. Auch der Führer ist sehr unzufrieden. Wie hoch steht doch die musikalische Kultur in Deutschland! Und was haben wir an den Berliner Philharmonikern und Furtwängler.« Goebbels, *Tagebücher*, Eintrag vom 14.11.1936; (2) »Abends zum Konzert des Augusteums-Rom unter Molinari in der Philharmonie. Das Orchester ist gut, besser als das Londoner, aber nicht so gut wie die Berliner Philharmoniker. Herrliche Cellos und Geigen, zu lautes Schlagzeug. Die *Pastorale* spielt es nicht ganz nach unserem Niveau. Aber gut Strauß »Eulenspiegel«, Respighis »Pinien von Rom«, ein handfestes Bravourstück, und als Zugabe wunderbar und hinreißend die *Meistersinger-Ouvertüre*.« Goebbels, *Tagebücher*, Eintrag vom 9.10.1937.
- 45 Goebbels, *Tagebücher*, 2.9.1933: »Das Adamsche Orchester spielt sich einen Mist zusammen.«
- 46 Ebd.

- 47 Aktennotiz der NSKG, Abt. Musik, Friedrich W. Herzog, 28/VIII/34.
Quelle: ACDJC, Dokument CXLV-533 in Prieberg, *Handbuch*, S. 1780.
- 48 Alfred Rosenberg, Bemerkung, 28/VIII/34. Quelle: ACDJC, Document: CXLV-533; in Prieberg, *Handbuch*, S. 1781.
- 49 Ebd.
- 50 Das Nationalsozialistische Reichssinfonieorchester trat auf jedem Reichsparteitag auf, spezialisiert auf die Darbietung von Beethoven-Ouvertüren und die Vorspiele zu Wagners *Rienzi* oder *Meistersingern*.
- 51 Furtwängler und seine Verteidiger machen viel Wirbel um die Tatsache, dass die Darbietung des Orchesters am Vorabend des eigentlichen Parteitags stattfand. Dieses Argument zählt jedoch nicht, da die versammelte Regimeführung bereits anwesend war. Dennoch kann man nicht leugnen, dass Furtwängler unter Zwang erschien. Ein halbes Jahr nach seiner Versöhnung mit dem Regime war es für den Dirigenten vernünftig, eine Einladung nach Nürnberg als Geste des guten Willens zu akzeptieren.
- 52 Prieberg, *Handbuch*, S. 5374. Raabe dirigierte das Gewandhausorchester mit einem Beethoven-Programm, das eine grosse Rede Hitlers am 11. 9. 1935 musikalisch umrahmte.
- 53 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, *Die Berliner Philharmoniker in Nürnberg*.
- 54 BArch RMVP Gutterer an Furtwängler, 11/VI/37, in Prieberg, *Handbuch*, S. 1813.
- 55 PJB BPhO Rundschreiben No. 1/39-40, 26. 7. 1939.
- 56 BArch (BDC) RK NO002 von Benda betr. Rücktritt, undatiert, 1939.
- 57 PJB An die Herren Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters, 11.8. 1939: «Wir bitten dabei zu berücksichtigen, dass der Parteitag ausserordentliche Schwierigkeiten betr. der Bahnverbindungen mit sich bringt [...] Die Quartierfrage wird vom Büro aus in Verbindung mit der betreffenden parteiamtlichen Stelle in Nürnberg geregelt. Wir werden uns bemühen, die Quartierfrage zur Zufriedenheit aller Herren zu regeln. Wir bitten aber zu berücksichtigen, dass die Quartierfrage bei der ausserordentlichen Fülle in Nürnberg anlässlich des Parteitages grosse Schwierigkeiten macht. Es ist auf jeden Fall mit einer grossen Anzahl von Doppelzimmern zu rechnen.»
- 58 Goebbels, *Tagebücher*, 20.6.1936.
- 59 Prieberg, *Handbuch*, S. 1309.
- 60 Siehe Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 61 BArch R 55/206 RMVP an BPhO, 16.4.1942.
- 62 PJB An die Herren Mitglieder des BPhO, 7.7.1939.
- 63 Ebd.
- 64 Prieberg, *Handbuch*, S. 5507; BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1939/40.
- 65 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III; BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters über die Spielzeit 1940/41.
- 66 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42.

- 67 BArch R55/246 Bericht des künstlerischen Leiters 1942/43.
- 68 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 69 Ebd.
- 70 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Unterredung mit Herrn v. Westerman bei Herrn Schmidt am 7.12.1946.
- 71 PJB Rundschreiben, 26.5.1939.
- 72 PJB Rundschreiben, 23.11.1939.
- 73 PJB BPhO, 23. 11. 1939.
- 74 PJB An die Herren Mitglieder des BPhO, 23. 12. 1941.
- 75 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, «Das Berliner Philharmonische Orchester im Mittelpunkt des Kulturaustauschs».
- 76 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 77 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, «Das Berliner Philharmonische Orchester im Mittelpunkt des Kulturaustauschs».
- 78 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters über die Spielzeit 1940/41.
- 79 PJB BPhO Besetzungsplan, 12/1941.
- 80 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Vol. II, S. 123.
- 81 Geissmar, *Musik*, S. 119.
- 82 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP 13.10.1939.
- 83 PKS Furtwängler an Westerman, 4.7.1944.
- 84 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 85 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1939/40.
- 86 BArch R55/246 Bericht des künstlerischen Leiters 1942/43.
- 87 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 169.
- 88 BArch (BDC) RK NO002 von Benda Betr. Rücktritt, undatiert, 1939.
- 89 BArch (BDC) RK 0002 Furtwängler an Hitler, 24.4.1936.
- 90 PJB Philharmonische Blätter 1936/37, Nr. 1.
- 91 BArch (BDC) RK NO002 von Benda betr. Rücktritt, undatiert, 1939.
- 92 Ebd.
- 93 Ebd.
- 94 PKS Furtwängler an Westerman 4.7.1944.
- 95 PKS Furtwängler an Westerman 10.8.1944.
- 96 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an Vorsitzenden des Aufsichtsrates der BPhO Funk, 19.12.1934.
- 97 BArch (BDC) RK 0002 Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 98 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an die Abonnenten der 10 Philharmonischen Konzerte, 3.1.1935.
- 99 Ebd.
- 100 BArch R55/1148 Dr. Adolf Kraetzer an BPhO, 21.1.1935.
- 101 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP von Keudell, 30.1.1935.
- 102 BArch R55/1148 RMK Ihler an RMVP Funk, 4.1.1935.
- 103 Ebd.

- 104 BArch R55/245 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Prüfung der Jahresrechnungen, 31.5.1939.
- 105 BArch R561/109 Hinkel Rede «Es muss der Künstler mit dem Volke gehen!», undatiert, 1938.
- 106 BArch R561/109 Hinkel Rede «Er gehört zu uns», undatiert, 1936.
- 107 BArch R561/109 Hinkel Rede «Es muss der Künstler mit dem Volke gehen!», undatiert, 1938.
- 108 PJB Konzertplakate NSG «Kraft durch Freude» Meisterkonzert, 13.12.1936.
- 109 BArch R55/245 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Prüfung der Jahresrechnungen, 31.5.1939.
- 110 Ebd.
- 111 Ebd.
- 112 PJB Konzertplakate NSG «Kraft durch Freude» Meisterkonzert 13.12.1936.
- 113 BArch R55/245 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Prüfung der Jahresrechnungen, 31.5.1939.
- 114 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 115 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 116 PWK Philharmonische Blätter Nr. 1937/38.
- 117 Ebd.
- 118 Ebd.
- 119 Ebd.
- 120 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42.
- 121 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1940/41.
- 122 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 54.
- 123 PWK Philharmonische Blätter 1935/36, Nr. 6; BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 124 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42; BArch (BDC) RK 0002 Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 125 ABPhO Kameradschaft der BPhO Hauptbuch; für das Winterhilfswerk-Konzert 1940 gab das Orchester 3'000 RM, für das Deutsche Rotes Kreuz 500 RM im Jahr 1940, 1'347 RM im Jahr 1941 und wenigstens 900 RM 1944.
- 126 ZBZ Furtwängler Nachlass B 0: 81, BPhO Stegmann an Furtwängler, 4.3.1940.
- 127 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42.
- 128 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1940/41.
- 129 PWK Philharmonische Blätter Nr. 6 1937/38.
- 130 BArch R55/247 RMVP memo Betr. Etat unserer Gesellschaft, 22.9.1944.
- 131 Ebd.
- 132 BArch R55/1148 Der Präsident der Reichskulturkammer Schmidt-Leonhardt, 20.3.1935.
- 133 Prieberg, *Handbuch*, S. 5606.

- 134 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Konzert aus Anlass der Papst-Feier, 17.1.1935.
- 135 BArch ZSg. 115/16 RPA, 18.12.42; Im Auftrag des RPA Berlin leitet Karajan in Borsigwalde ein Werkkonzert des BPhO in der Firma Alkett (Altmärkische Kettenwerk GmbH); Prieberg, *Handbuch*, S. 3563.
- 136 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 7, 9.11.1939.
- 137 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1939/40.
- 138 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 139 BArch R55/247 Vertrag zwischen der RRG und der BPhO, GmbH, undatiert.
- 140 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 141 BArch R55/247 Vertrag zwischen der RRG und der BPhO, GmbH, undatiert.
- 142 Ebd.
- 143 Prieberg, *Handbuch*, S. 608: 19. April 1941: Das BPhO, Dgt. Böhm, bietet am Vorabend von Hitlers Geburtstag die musikalische Umrahmung einer Rede von Dr. Goebbels, zuvor Wagners *Meistersinger*- Vorspiel. *20. April 1941: Das BPhO, Dgt. Böhm, konzertiert zu Hitlers Geburtstag (Reichs-sendung, *20/IV/41). Dieses Konzert fehlt in der Auflistung bei Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II.
- 144 Prieberg, *Handbuch*, S. 3554.
- 145 BArch R55/246 Bericht des künstlerischen Leiters 1940/41.
- 146 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42.
- 147 PKS Furtwängler an von Westerman, 10.8.1944.
- 148 PKS Furtwängler an von Westerman, 4.7.1944.
- 149 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters über die Spielzeit 1939/40.
- 150 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 34, 18.11.1941: »Reise nach Hamburg. Nur durch besonder[e]s Eingreifen des Herrn Verkehrsministers ist die Beförderung des Orchesters nach Hamburg zugesagt worden.«
- 151 BArch R55/246 Bericht des Künstlerischen Leiters 1942/43.
- 152 Avgerinos, *70 Jahre einer GmbH*, S. 66.
- 153 PHW Wiewiorra Memoires.
- 154 PJB Programme 13.3.1942.
- 155 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 156 BArch R55/197 BPhO Stegmann an RMVP, 13.12.1943.
- 157 Siehe Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*; PHW Wiewiorra memoires.
- 158 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 159 BArch R55/246 BPhO an RMVP, 15.3.1944.
- 160 Ebd.
- 161 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 162 BArch R55/247 Büro Staatssekretär, 2.2.1944.
- 163 Bereits zu einer Vorstellung des Mozart-Requiems am 26.11.1944 schlossen sich der Kittel- und Lamy-Chor zusammen, um genügend Stimmen

- für das Konzert aufbieten zu können. Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III. 164 Ebd.
- 165 Siehe hierzu Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*; PHW Wiewiorra mémoires.

KAPITEL 5

- 1 ABPhO *Philharmoniker*, Entwurf, MV 1943.
- 2 BArch R 56 1/126 Hinkel an Böhm. Das BPhO, Dgt. Böhm, bietet Werke von Wagner und das Violinkonzert von R. Schumann (UA) zur Jahrestagung der RKK im Dt. Opernhaus. Solist: G. Kulenkampff (Violine).
- 3 ZBZ BF 55, Vormerkung Gauleiter Paul Giesler München, 31.5.1943.
- 4 BArch R55/245 BPhO Bericht, 31.3.1935.
- 5 ABPhO *Philharmonische Blätter*, Ausgabe 8/1935.
- 6 PKW Artikel «Nur wenige Musik erschöpft sich nicht».
- 7 Da war zum Beispiel das Programm mit drei Mahler-Liedern am 15.1.1932.
- 8 Siehe hierzu die Einträge im Grove zu Dohnanyi, Braunfels, Erdmann und Korngold.
- 9 Prieberg, *Handbuch*, S. 4719.
- 10 Siehe Kater, *Composers*, S. 216f.
- 11 Prieberg, *Handbuch*, S. 4720.
- 12 Goebbels, *Tagebücher*, Eintrag vom 17.4.1937, S. 116.
- 13 Siehe Kater, *Composers*, S. 17.
- 14 Siehe ebd.; Prieberg, *Musik im NS-Staat*.
- 15 BArch (BDC) RKWO002 Furtwängler Bericht, Blatt 1516.
- 16 Kater, *Composers*; Prieberg, *Musik im NS-Staat*.
- 17 E. Schmierer, *Lexicon der Oper*, Band II, S. 144.
- 18 ABPhO Dr. Fritz Stege in Berliner Westen, 18.11.1934 *Komponisten, die man nicht mehr aufführt*, *Völkischer Beobachter*, 18.11.1934: «Hindemith wird verboten. Rassenfremde Musik aber, wie Igor Strawinskys ‚Frühlingsweihe‘ darf dagegen von Berliner Staatskapellmeistern ohne Widerspruch auf das Konzertprogramm gesetzt werden, unbeschadet der Tatsache, dass Strawinsky sich abfällig über deutsche Meister der Tonkunst geäußert, dass er deutsche Musik verspottet hat. Es ist mit Sicherheit damit zu rechnen, dass dieser Entschluss noch einmal überprüft wird, ehe das Ausland zu dieser Selbstverstümmelung des deutschen Musiklebens Stellung nimmt.»
- 19 BArch R55/197 Bericht des Künstlerischen Leiters 1938/39.
- 20 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 21 BArch R55/197 Bericht des Künstlerischen Leiters 1938/39.
- 22 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 23 BArch R55/1148 RMVP an RMK Ihlert, 17.1.1935.

- 24 ABPhO Westerman an die Reichsmusikkammer Fachschaft Komponisten 11.9.1942: »Im Auftrage des Sekretariats Furtwängler überreichen wir Ihnen beiliegend Partitur und Orchestermaterial des obigen Werkes. Herr Dr. Furtwängler lässt Sie bitten, die Partitur dort durchzusehen und dem Komponisten einen Bescheid zu geben.«
- 25 Prieberg, *Handbuch*, S. 5729, 5711 und 1301.
- 26 BArch R 55/ 197 RMVP von Borries an Leiter Pers, Aktenvermerk, 25.8.1939.
- 27 Telefunken E 1824/27 Mendelssohns Konzert e-Moll für Violine und Orchester; Solist: Georg Kulenkampff. Tondokument im DRA: B006205313, in Prieberg, *Handbuch*, S. 4559.
- 28 Telefunken E 1056, den Hochzeitsmarsch aus der »Sommernachtstraummusik« von Mendelssohn. Tondokument im DRA: B005005663, in Prieberg, *Handbuch*, S. 490.
- 29 Interview mit Johannes Bastiaan, 6.2.2004.
- 30 Berlioz, der in Deutschland mehr Bewunderung als in Frankreich genoss, blieb ein regelmäßiger Besucher der Philharmonie.
- 31 BArch R55/695, Hinkel Protokoll der Programmsitzung, 25.3.1942.
- 32 PJB BPhO Rundschreiben Nr. 7, 9.11.1939.
- 33 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II.
- 34 BArch R55/20585 RMVP Hadamowsky an Leiter M, Dr. Drewes, 27.11.1941.
- 35 Ryding / Pechefsky, *Bruno Walter*, S. 221.
- 36 Aus Deutsche Allgemeine Zeitung Nr. 161, 5.4.1933.
- 37 Ryding / Pechefsky, *Bruno Walter*, S. 221.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Diese Briefe wurden in deutschen Zeitungen abgedruckt; die Originale wurden niemals gefunden.
- 41 FTrenner, *Richard Strauss Chronik*, S. 536.
- 42 Aus Deutsche Allgemeine Zeitung Nr. 161, 5.4.1933.
- 43 Prieberg, *Handbuch*, S. 5745, 5073, 1683, 7628, 6847.
- 44 BArch R 55/ 197 RMVP von Borries an Leiter Pers, Aktenvermerk, 25.8.1939.
- 45 BArch R55/246 Bericht des künstlerischen Leiters 1940/41.
- 46 Muck, P., Band III; Prieberg, *Handbuch*; ABPhO Programmsammlung.
- 47 Das Konzert für Sibelius wurde am 19.3.1941 gegeben, als also der Komponist schon 76 Jahre alt war.
- 48 Zur NSDAP-Mitgliedschaft Herbert von Karajans siehe Osborne, *Herbert von Karajan*, Anhang A, S. 925.
- 49 BArch (BDC) NO002 Benda Bericht, 1939.
- 50 Wagners *Tristan* war nicht Karajans Debüt an der Staatsoper. Sein vorangegangenes Dirigat des Beethovenschen *Fidelio* war nur auf verhaltene Resonanz gestoßen. Siehe Osborne, *Herbert von Karajan*.

- 51 BArch (BDC) RK WO002, Furtwängler Ent-Nazifizierung, 17.12.1946:
 »Diese Kritik ist meines Erachtens absolut beeinflusst von höherer Stelle [...] Das kann nur Göring gewesen sein, Goebbels ist unmöglich.«
- 52 BArch (BDC) RK NO002 Benda Bericht, 1939.
- 53 Dr. Gerhart von Westerman, Exposé. Ohne Datum = *Frühjahr 1942*.
 Quelle: NL Furtwängler, in Prieberg, *Handbuch*, S. 7352.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd.
- 56 BArch (BDC) RK WO002, Vermerk über die Unterredung mit Herrn v. Westerman, 7.12.1946.
- 57 BArch R 55/ 197 RMVP von Borries an Leiter Pers, Aktenvermerk, 25.8.1939.
- 58 PKS Furtwängler Brief vom 28.7.1944: »Soeben erfahre ich aus absolut informierter Quelle (die nicht genannt sein will), dass Staatssekretär Naumann den Vertreter von Hinkel, Dr. Schrade (Generalsekretär der Reichskulturkammer) beauftragt hat, den Fall Vedder erneut aufzugreifen mit dem Ziel einer Rehabilitierung des Beklagten. Die Aktion ist anscheinend zugleich gegen Dr. Drewes [unlesbar]. Ich bitte, erkundigen Sie sich auf *vorsichtige* Weise, wie die Sache liegt und teilen Sie vor allem Westerman, respektive Drewes (aber nicht telefonisch, nur persönlich) diese absolut authentische Information mit.«
- 59 BArch (BDC) RK WO002 Furtwängler Vertrag, 1.4.1934.
- 60 BArch R.55/1147 Vertrag Furtwängler, 1.4.1934.
- 61 Geissmar, *Musik*, S. 121; BArch (BDC) RK WOO2 Meldung Fachgruppe Kleinmusikbühnen, 17.8.1933.
- 62 Vgl. das berühmte Zitat (ZBZ Furtwängler Archiv) bzgl. Schoenberg. Vgl. die Debatte zwischen Kater und Prieberg.
- 63 BArch (BDC) RK WOO2 an Herrn Staatskommissar Hinkel, 20.7.1933.
- 64 ZBZ BF 47, Fachgruppe Kleinkunstbühnen Meldung, 17.8.1933.
- 65 New Grove, Kreisler.
- 66 Kreisler an Furtwängler 1/VII/33. Abdruck, gekürzt, in: Louis P. Lochner, *Fritz Kreisler*. Wien, 1957, S. 228, in Prieberg, *Handbuch*, S. 1753.
- 67 Geissmar, *Musik*, S. 128–130.
- 68 PPM, Furtwängler Bericht, S. 13.
- 69 BArch (BDC) WO002 Furtwängler Denazifizierung, 9.12.1946.
- 70 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band III.
- 71 Prieberg, *Handbuch*, S. 3613.
- 72 Ebd.
- 73 Lambart (Hg.), *Tod eines Pianisten*.
- 74 ABPhO Philharmonische Blätter 1935/36, Nr. 13.
- 75 BArch R 55/ 197 RMVP von Borries an Leiter Pers., Aktenvermerk, 25.8.1939.
- 76 Prieberg, *Handbuch*, S. 3678.
- 77 BArch (BDC) WO002 Vermerk Furtwängler, 7.12.1946.

- 1 GstA, BPhO Höber an Preußisches Finanzministerium, 27.1.1931.
- 2 ABPhO Stegmann an Rechenberg, 12.12.1942.
- 3 BArch R55/951 BPhO von Benda, Stegmann an RMVP, 1.6.1938.
- 4 PJB Philharmonische Blätter Nr. 8/1937, »Musik als Propagandamittel« von Werner Buchholz.
- 5 PJB Philharmonische Blätter Nr. 7 1936/37, »Das Berliner Philharmonische Orchester im Mittelpunkt des Kulturaustausches«.
- 6 BArch R55/246 BPhO Stegmann an RMVP, 21.8.1941.
- 7 PJB BPhO Programme für Frankreich, Spanien, Portugal, 17.4.1942.
- 8 ABPhO Programm für die Warschauer kulturellen Veranstaltungen, 17. bis 24.10.1943.
- 9 BArch R55/247 Bericht des künstlerischen Leiters 1941/42.
- 10 PJB Plakate.
- 11 Ebd.
- 12 BArch R55/1147 RMVP, Schmidt-Leonhardt, Vermerk, 11.12.1934.
- 13 PPM Furtwängler Bericht.
- 14 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 15 Festkonzert auf der Prager Burg. »Prager Abend« VI/65, 17/III/44, in Prieburg, *Handbuch*, S. 1856.
- 16 BArch (BDC) RK NO002 Hans von Benda Erklärung, 18.9.1939.
- 17 Ebd.
- 18 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946.
- 19 BArch R55/197 Bericht des Künstlerischen Leiters 1938/39.
- 20 BArch (BDC) RK NO002 Hans von Benda Erklärung, 18.9.1939.
- 21 ABPhO Telegramm von Westerman an Knappertsbusch, 6.9.1942.
- 22 PJB Rundschreiben Nr. 1 Stegmann an die Herren Mitglieder des BPhO, 30.7.1942.
- 23 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk über die Unterredung mit Herrn v. Westerman bei Herrn Schmidt Betr. Dr. Furtwängler, 7.12.1946.
- 24 BArch R55/246 BPhO Stegmann an RMVP Abt. Haushalt, 27.7.1942.
- 25 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II.
- 26 BArch (BDC) RK NO002 von Benda Bericht, 1939.
- 27 BArch R55/197 Bericht des künstlerischen Leiters 1938/39.
- 28 ABPhO BPhO Stegmann an Kormann, Hauptabt. Propaganda (Abt. Kultur) der Regierung des Generalgouvernements, Krakau, 25.9.1943.
- 29 BArch R55/247 Erläuterung zu den Einnahmen, 1941/42.
- 30 BArch R55/1148 BPhO Stegmann an Vorsitzenden des Aufsichtsrates, Staatssekretär Funk, 19.12.1934.
- 31 BArch R55/246 RMVP Stellungnahme der Haushaltsabteilung, 3.8.1942; ABPhO Der Reichswirtschaftsminister an das BPhO, 15.9.1943.
- 32 BArch R55/197 Bericht des kaufmännischen Leiters 1938/39.

- 33 BArch R.55/247 Erläuterung zu den Einnahmen, 1944; Unterstreichung im Original.
- 34 GStA B 2281/27.10.1936 RMVP an den Preußischen Finanzminister.
- 35 BArch R.55/246.
- 36 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Tagesgelder, 30.7.1942.
- 37 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 28.6.1941.
- 38 PJB Rundschreiben Nr. 39, Stegmann an BPhO, 28.1.1942.
- 39 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Ausgaben während meines Aufenthalts in Athen, 3.9.1942.
- 40 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Betr. Tagegelder Spanien-Portugal-Frankreich-Reise Mai 1942, 30.7.1942.
- 41 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 28.6.1941.
- 42 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 17.10.1941.
- 43 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 28.6.1941.
- 44 Ebd.
- 45 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 17.10.1941.
- 46 Ebd.
- 47 BArch R.55/247 RMVP Büro Staatssekretär, Betr. Gastspiel des BPhO in Spanien und Portugal, 20.4.1944.
- 48 ABPhO BPhO Stegmann an die Philharmonische Gesellschaft Budapest, 16.7.1943.
- 49 ABPhO Harmonia von Fischer an BPhO Stegmann, 7.8.1943.
- 50 BArch R.55/247 Erläuterung zu den Einnahmen, 1939.
- 51 BArch (BDC) RK O0024 BPhO Stegmann an RMVP Müller, 3.6.1939.
- 52 PJB MER-Direktion (Paris) an BPhO Stegmann, Spanien/Frankreich Reise, 23.8.1943.
- 53 PJB Reisepass, Befristeter Ausweis, Der Kommandant von Gross Paris.
- 54 PJB Rundschreiben Nr. 6, von Westerman an BPhO, 26.11.1942.
- 55 PJB Rundschreiben Nr. 38 Stegmann an BPhO, 9.1.1942: »Aufgrund neuer Bestimmungen sind alle vor dem 1.1.40 ausgestellten Pässe ungültig.« Rundschreiben Nr. 35 Stegmann an BPhO, 15.12.1941: »Wir bitten, die Reisepässe genauestens zu prüfen und festzustellen, ob ihre Gültigkeit für das Inland besteht. Alle Reisepässe, die vor dem 15. Februar 1942 für das Inland ungültig werden, müssen erneuert werden.«
- 56 PJB RMVP an das zuständige Polizeirevier, 11.8.1942.
- 57 PJB Rundschreiben 1. 30.7.1942.
- 58 ABPhO, Heinemann.
- 59 PJB Rundschreiben Nr. 35 Stegmann an BPhO, 15.12.1941.
- 60 ABPhO Reiseplan und Orchester Liste, Balkan Reise, 1942.
- 61 PJB Rundschreiben Nr. 38 Stegmann an BPhO, 9.1.1942.
- 62 ABPhO, Private Fotos.
- 63 PJB Schweizer Konzertreise, 1942; PJB Süd-Ost Konzertreise, 1942.
- 64 ABPhO BPhO Stegmann an Reichsbahnrat Schober, 19.10.1943.
- 65 BArch R.55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 17.10.1941.

- 66 PJB BPhO Reiseplan Süd-Ost-Konzertreise, 09/1942.
- 67 PJB MER-Direktion (Paris) an BPhO Stegmann, Spanien/Frankreich Reise, 23.8.1943: »MITROPA-Betten von Paris nach Berlin/München [müssen] für einige Persönlichkeiten reserviert werden [...] Für diese Bestellungen benötigen wir eine »kriegswichtige Dienstreise-Bescheinigung« des Propaganda-Ministeriums oder von KDF.«
- 68 ABPhO BPhO Stegmann an Reichsbahnrat Schober, 19.10.1943.
- 69 BArch R55/246 BPhO Stegmann an RMVP Ott, 28.6.1941.
- 70 PJB Rundschreiben Stegmann an die Herren des BPhO, 12.3.1942.
- 71 Interview mit Johannes Bastiaan, 6.2.2004.
- 72 ABPhO Stegmann an Furtwängler, 15.8.1942.
- 73 PJB Rundschreiben Nr. 6 von Westerman an BPhO, 26.11.1942.
- 74 ABPhO Westerman an Furtwängler, 27.3.1944: »Die Wahrscheinlichkeit, dass die Spanienreise noch durchgeführt wird, ist äußerst gering. Das Orchester, das morgen nach Dänemark abreist, ahnt natürlich noch nichts von diesem Schlag.«
- 75 PJB Rundschreiben Stegmann an die Herren des BPhO, 12.3.1942.
- 76 ABPhO BPhO Stegmann an Oberbereichsleiter Schmonsees, Regierung des Generalgouvernements Warschau, 2.11.1943.
- 77 PJB Artikel »Triumph deutscher Musik im Paris: Furtwängler und die Berliner Philharmoniker in Paris«, ohne Datum.
- 78 PJB Artikel, »Die Philharmoniker in Lissabon, Begeisterungstürme« von Gerhard Timm, 1942.
- 79 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 104.
- 80 Ebd., S. 125.
- 81 Ebd., S. 151.
- 82 Ebd., S. 152.
- 83 Ebd.
- 84 Prieberg, *Handbuch*, S. 2338.
- 85 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 168.
- 86 Ebd., S. 155.
- 87 PJB Philharmonische Blätter Nr. 6, 1936/37, »Musik als Propagandamittel«.
- 88 Interview mit Johannes Bastiaan, 6.2.2004.
- 89 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 157.
- 90 Ebd., S. 162.
- 91 Rudolf Zorba: Violin Contraband. »ABC Weekly«, 28/XI/42. Übersetzung. In: Prieberg, *Handbuch*, S. 1851.
- 92 Interview mit Johannes Bastiaan, 6.2.2004.
- 93 ABPhO BPhO Stegmann an Schmonsees, 2.11.1943: »Mein Sohn, Leutnant Helmut Stegmann, ist verwundet und liegt in [...] Brestlitowsk. Er hat zuletzt am 23. Oktober geschrieben und sollte in ein Heimatlazarett überführt werden. Meine Frau und ich möchten ihn nun gern möglichst bald in dringenden Angelegenheiten sprechen bzw. aufsuchen. Vielleicht besteht die Möglichkeit, dass Sie von dort aus in dem genannten Lazarett

- anrufen, um von meinem Jungen persönlich zu erfahren, wann sein Abtransport nach Deutschland durchgeführt wird.«
- 94 Goebbels, *Tagebücher*, Eintrag vom 27.5.1941.

EPILOG

- 1 BArch R55/1148 Oberbürgermeister Sahn an RMVP, 14.12.1933.
- 2 Friedrich Fischer, ein Geiger, der während des Ersten Weltkriegs am Bein verwundet worden war.
- 3 BArch R55/1148 Oberbürgermeister Sahn an RMVP, 14.12.1933.
- 4 BArch (BDC) PK T0051 RMVP Vermerk, 26.7.1939.
- 5 BArch (BDC) RK O0024 RMVP Leiter der Personalabteilung an Herrn Staatssekretär, 3.5.1939.
- 6 BArch (BDC) RK O0024 RMVP Naumann an Herrn Leiter Pers. 11.5.1939.
- 7 BArch (BDC) RK O0024 BPhO Stegmann an RMVP Müller, 3.6.1939.
- 8 BArch (BDC) RK WO002 Vermerk Unterredung mit Herrn Höber Betr. Furtwängler, 4.12.1946.
- 9 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 49f.
- 10 BArch R55/246 RMVP Leiter R. an Herrn Ministerialrat Dr. Getzlaff, 3.1.1944.
- 11 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 16.
- 12 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 178.
- 13 Avgerinos, *Künstler Biographien*.
- 14 Ebd.; Prieberg, *Handbuch*, S. 6344.
- 15 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 35.
- 16 Ebd., S. 36.
- 17 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 187.
- 18 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 38.
- 19 Ebd., S. 37.
- 20 Interview mit Dietrich Gerhard, 12/2006.
- 21 PKS Furtwängler an von Westerman, 25.6.1944.
- 22 Ebd.
- 23 Avgerinos, *Künstler-Biographien*.
- 24 Ebd.
- 25 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 190.
- 26 ABPhO D Bor 5, Bescheinigung des Magistrats der Stadt Berlin, 2.6.1945.
- 27 ABPhO Liste, 1947.
- 28 PJB Bastiaan an Branch Military Government, American Sector, 1945.
- 29 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 9.
- 30 ABPhO G Thie 1, Ernst Fuhr an G. Thiele, 29.5.1946.
- 31 Avgerinos, *Künstler-Biographien*.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.

- 34 Der ehemalige Philharmoniker-Bratschist Dietrich Gerhard, seit 1955 im Orchester, erinnerte sich an das Aufeinandertreffen mit Wolfram Kleber in den 1950er Jahren, der von seinem alten Freund Karl Rammelt, auch er ein ehemaliger »Parteigenosse«, als Aushilfe für Aufnahmesitzungen angeheuert worden war. Da Aufnahmen als private Aktivitäten der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH galten, hatten Ausschlussbestimmungen für ehemalige »Pg« hier keine Gültigkeit.
- 35 BArch (BDC) RK WO002, Vermerk über die Besprechung in Sachen Dr. Wilhelm Furtwängler, 9.12.1946, S. 3.
- 36 Avgerinos, *Künstler-Biographien*.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 BArch (BDC) RK D20 PRSC Branch Military Government, British Troops Berlin A.M.P. Lynch an Lorenz Höber, 25.6.1947.
- 40 BArch (BDC) RK D20 Intelligence Section ISC Branch Case Report, Lorenz Höber, 05/1947.
- 41 ABPhO, Philharmoniker, Entwurf, MV 1943.
- 42 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 192.
- 43 Hartmann, *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null*, S. 43.
- 44 Ein bekannterer oder deutscher Dirigent bzw. ein Stabführer, dessen Repertoire sich mit den Ansichten Furtwänglers stärker überschneiden hätte, hätte die Beziehung Furtwänglers zu seinem Orchester auf immer zerstört, unabhängig vom Ausgang von Furtwänglers Entnazifizierungsverfahren.
- 45 Siehe Lang, *Lieber Herr Celibidache*.
- 46 Muck, *Einhundert Jahre BPhO*, Band II, S. 272.
- 47 Ebd., S. 290. Sowohl die amerikanischen Autoritäten als auch Columbia Artists wünschten sich aus politischen wie kommerziellen Gründen, dass ein Deutscher die erste Nordamerika-Tournee des Berliner Philharmonischen Orchesters leitete.
- 48 Ebd., S. 151.
- 49 ABPhO Fur 4VIII, 1955 3 & 4.

Quellen- und Literaturverzeichnis

ARCHIVE UND BESTÄNDE

BArch, Bundesarchiv, Berlin

- R55 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
- R561 Reichskulturkammer
- NS18 Reichspropagandaleitung der NSDAP
- RKK Namensakten

BArch (BDC), ehemals Berlin Document Centre

- RK Reichskulturkammer/Reichsmusikkammer
- RPK Personalakten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda

GStA, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin

- IB 2281-2287
- Preussisches Finanzministerium

ABPhO, Archiv des Berliner Philharmonischen Orchesters e. V.

- A Persönliche Briefwechsel
- F Fotosammlung
- G Orchester-Liste
- P Programmsammlung
- Z Personaldokumente

ZBZ, Zentral Bibliothek Zürich

- FN BF bis BO
- Furtwängler Nachlass, Briefe und Dokumente

Privatnachlässe

- PJB Privatsammlung Johannes Bastiaan
- PKS Privatsammlung Klaus Stoll
- PWK Privatsammlung Walter Küssner
- PPM Privatsammlung Peter Muck
- PCH Privatnachlass Carl Höfer
- PHW Privatnachlass Heinz Wiewiorra

- Avgerinos, Gerassimos: *Das Berliner Philharmonische Orchester als eigenständige Organisation. 70 Jahre Schicksal einer GmbH. 1882-1952*. Berlin 1972.
- Ders.: *Künstler-Biographien. Die Mitglieder im Berliner Philharmonischen Orchester von 1882-1972*. Berlin 1972.
- Ders.: *Eulenspiegelgeigen, Narreteien. Drei und fünfzig der schönsten Geschichten aus dem Dasein des Berliner Philharmonischen Orchesters*. Gesammelt und nacherzählt von Gerassimos Avgerinos. Berlin 1971.
- Berliner Philharmonisches Orchester (Hg.): *50 Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*. Berlin 1932.
- Briner, Andres/Rexroth, Dieter/Schubert, Giseler: *Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild undText*. Zürich 1988.
- Brinkmann, Reinhold/Wolff, Christoph (Hg.): *Driven into paradise: the musical migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley, Calif 1999.
- Burleigh, Michael: *Die Zeit des Nationalsozialismus: Eine Gesamtdarstellung*. Frankfurt/Main 2000.
- Cuomo, Glenn R. (Hg.): *National Socialist cultural policy*. New York 1995.
- Dümling, Albrecht: *Entartete Musik: Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. Düsseldorf 1993.
- Evans, Richard J.: *Das Dritte Reich: Aufstieg*. München 2004.
- Ders.: *Das Dritte Reich: Diktatur*. München 2006.
- Fethauer, Sophie: *Deutsche Grammophon: Geschichte eines Schallplattenunternehmens im «Dritten Reich»*. Hamburg 2000.
- Furtwängler, Elisabeth: *Über Wilhelm Furtwängler*. Wiesbaden 1980.
- Geissmar, Berta: *Musik im Schatten der Politik. Erinnerungen*. Zürich 1945.
- Gerstberger, Walter (Hg.): *Der legendäre Geiger Gerhard Taschner*. Augsburg 1998.
- Goebbels, Joseph: *Tagebücher 1924-1945*. Herausgegeben von Ralf Georg Reuth. München 1992.
- Goldsmith, Martin: *The inextinguishable symphony: a true story of music and love in Nazi Germany*. New York 2000.
- Haffner, Herbert: *Furtwängler*. Berlin 2003.
- Hartmann, Erich: *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null: Erinnerungen an die Zeit des Untergangs der alten Philharmonie*. Berlin 1996.
- Heilsberg, Clemens: *Demokratie der Könige: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Wien 1992.
- Herzfeld, Friedrich: *Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen*. Leipzig 1941.
- Hirschfeld, Gerhard/Kettenacker, Lothar (Hg.): *Der «Führerstaat»: Mythos und Realität. Studien zur Struktur und Politik des Dritten Reiches*. Stuttgart 1981.
- Jäckel, Eberhard: *Hitlers Weltanschauung: Entwurf einer Herrschaft*. Erw. und überarb. Neuauflage Stuttgart 1991 (Tübingen 1969).
- Kater, Michael H.: *Die missbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich*. München/Wien 1998.
- Ders.: *Composers of the Nazi era: eight portraits*. New York/Oxford 2000.

- Ders.: /Reithmüller, Albrecht (Hg.): *Music and Nazism: art under tyranny, 1933-1945*. Laaber 2003.
- Kershaw, Ian: *Popular opinion and political dissent in the Third Reich: Bavaria 1933-1945*. Oxford 1983.
- Lambart, Friedrich (Hg.): *Tod eines Pianisten: Karlrobert Kreiten und der Fall Werner Höfer*. Berlin 1988.
- Lang, Klaus: «Lieber Herr Celibidache ...»: *Wilhelm Furtwängler und sein Statthalter. Ein philharmonischer Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit*. Zürich 1988.
- Levi, Erik: *Music in the Third Reich*. Basingstoke 1994.
- Mason, Timothy: *Sozialpolitik im Dritten Reich. Arbeiterklasse und Volksgemeinschaft*. Opladen 1977.
- Meyer, Michael: *The politics of music in the Third Reich*. New York 1991.
- Muck, Peter: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester: Darstellung in Dokumenten*. Tutzing 1982.
- Osborne, Richard: *Herbert von Karajan: a life in music*. London 1998.
- Permoser, Manfred: *Die Wiener Symphoniker im NS-Staat*. Frankfurt/Main 2000.
- Potter, Pamela: *The Nazi 'Seizure' of the Berlin Philharmonic, or the Decline of a Bourgeois Musical Institution*. In: Cuomo, Glenn R. (Hg.): *National Socialist Cultural Policy*. New York 1995.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. CD-ROM, www.fred-prieberg.de.
- Ders.: *Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*. Wiesbaden 1986.
- Ders.: *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/Main 1982.
- Ryding, Erik: *Bruno Walter: A world elsewhere*. New Haven/London 2001.
- Shirakawa, Sam H.: *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*. Oxford 1992.
- Speer, Albert: *Spandauer Tagebücher*. Frankfurt/Main 1975.
- Ders.: *Erinnerungen*. Berlin 1969.
- Strässner, Matthias: *Der Dirigent Leo Borchard: eine unvollendete Karriere*. Berlin 1999.
- Strauss, Richard: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*. In Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, herausgegeben von Franz Grasberger. Tutzing 1967.
- Stresemann, Wolfgang: *Philharmonie und Philharmoniker*. Berlin 1977.
- Vries, Willem de: *Sonderstab Musik: music confiscations by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi occupation of Western Europe*. Amsterdam 1996.
- Wackernagel, Peter: *Wilhelm Furtwängler. Die Programme der Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester 1922-1954*. Wiesbaden 1965.
- Walter, Michael: *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber 2000.
- Weissweiler, Eva: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Köln 1999.
- Zweihundert Jahre Staatsoper im Bild*. Aus Anlass des 200jährigen Jubiläums der Berliner Staatsoper im Auftrage der Preussischen Staatstheater herausgegeben von Julius Kapp. Berlin 1942.

Zeittafel

DAS BERLINER PHILHARMONISCHE ORCHESTER

1932-1945

1932

- 15. 4. Das Berliner Philharmonische Orchester feiert sein 50. Jubiläum
- 1. 10. Auflösung des Berliner Sinfonie-Orchesters und Fusionierung mit dem Berliner Philharmonischen Orchester

1933

- 11. 9. Einstellung Dr. Rudolf von Schmidtsecks als «Vertreter und Sachberater» des Berliner Philharmonischen Orchesters
- 1. 11. Das Berliner Philharmonische Orchester wird zum Reichsorchester erklärt und die Fusionierung mit dem Berliner-Sinfonie-Orchester rückgängig gemacht
- 15. 11. Konzert zur Eröffnung der Reichskulturkammer; Dirigent Richard Strauss

1934

- 15. 4. 85 Orchestermitglieder verkaufen ihre Anteile an der Berliner Philharmonisches Orchester GmbH an das durch das Propagandaministerium vertretene Deutsche Reich
- 1. 6. Karl Stegmann wird als Zweiter Geschäftsführer eingesetzt
- 30. 6. Konzertmeister Szymon Goldberg und Solo-Cellist Joseph Schuster verlassen das Orchester
- 4. 12. Wegen des Verbots der Hindemith-Oper *Mathis der Maler* legt Furtwängler alle offiziellen Ämter nieder, inklusive das des Ersten Dirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters
- 19. 12. Erstes Konzert in Zusammenarbeit mit der NS-Kulturgemeinde «Kraft durch Freude»

1935

- 21. 1. Berufung Hermann Stanges als Nachfolger von Schmidtsecks als «Erster Geschäftsführer und Dirigent des Orchesters»

- 25. 4. Furtwängler dirigiert wieder – in Anwesenheit Hitlers – die Berliner Philharmoniker
- 31. 7. Ernennung Hans von Bendas zum Nachfolger Stanges
- 31. 8. Solo-Cellist Nicolai Graudan verlässt das Orchester
- 31.12. Geiger Gilbert Back verlässt das Orchester

1936

- 1. 8. Das Berliner Philharmonische Orchester spielt zur Eröffnung der Olympischen Spiele, Berlin; Dirigent Richard Strauss
- 9. 9. Das Berliner Philharmonische Orchester spielt auf dem Nürnberger Reichsparteitag; Dirigent Raabe

1937

- 3. 9. Das Berliner Philharmonische Orchester vertritt Deutschland auf der Pariser Weltausstellung; Dirigent Furtwängler

1938

- 8. 4. Debüt Herbert von Karajans beim Berliner Philharmonischen Orchester
- 19. 5. Konzert des Orchesters bei den Reichsmusiktagen Düsseldorf; Dirigent Abendroth
- 8. 7. Konzert zum Tag der Deutschen Kunst, München; Dirigent Abendroth
- 1. 8. Der Konzertmeister Hugo Kolberg verlässt das Orchester
- 6. 9. Das Berliner Philharmonische Orchester spielt auf dem Nürnberger Reichsparteitag; Dirigent H. Weisbach
- 15. 9. Gründungsversammlung der Kameradschaft der Berliner Philharmoniker

1939

- 29. 6. Gerhart von Westerman ersetzt von Benda als Erster Geschäftsführer und Künstlerischer Leiter

1940

- 21. 4. Sonderkonzert zu Hitlers Geburtstag; Dirigent Knappertsbusch

1941

- 16. 1. bis 29. 1. Konzertreise nach Italien; Dirigent Furtwängler

1942

- 26. 2. Werkkonzert in der AEG Industriehalle Berlin; Dirigent Furtwängler
- 19. 4. Feierstunde der NSDAP zu Hitlers Geburtstag; Dirigent Furtwängler

8. 7. Propagandaminister Goebbels sichert den Orchestermitgliedern die doppelte Uk-Stellung zu

1943

3. 3. Geiger Alois Ederer von alliierten Fliegerbomben getötet
22.11. Alliierte Bomben zerstören die Berliner Sing-Akademie
28.11. Erstmals Konzert in der Philharmonie wegen alliierter Bomben abgebrochen

1944

- 29./30.1. Die Alte Philharmonie wird zerbombt
12. 2. Sonderkonzert für geladene Gäste des Propagandaministeriums im Berliner Dom; Dirigent Furtwängler
16. 3. Konzert zum Einjährigen Bestehen des Protektorats Böhmen und Mähren in der Prager Burg; Dirigent Furtwängler
19. 4. Geburtstagsfeier für Hitler; Dirigent Knappertsbusch
31. 7. bis 9. 9. Orchestermusiker werden in der «Sommerpause» nach Baden-Baden evakuiert
5. 12. Premiere des Films «Philharmoniker»

1945

11. 1. Bratschist Curt Christkautz wird vom Volkssturm entführt
23. 1. Furtwängler verlässt Berlin
11. 4. Konzert für Rüstungsminister Speer im Beethovensaal; Dirigent Heger
14. 4. Letztmals Zusicherung der Uk-Stellung für die Philharmoniker
16. 4. Letztes Konzert des Reichsorchesters; Dirigent Heger
13. 5. Erstes Orchester-Treffen nach dem Ende des «Dritten Reiches»
21. 5. Erste Probe der Nachkriegszeit
26. 5. Erstes Konzert der Nachkriegszeit im Titania-Palast; Dirigent Leo Borchard

Personenregister

(Kursiv gesetzte Zahlen verweisen auf Bildlegenden.)

- Abendroth, Hermann 131, 183, 189, 200, 209, 217f., 232, 259, 261f., 276
- Achatz, Karl 123
- Adam, Franz 193, 195
- Adorno, Theodor W. 11, 21-24
- Ahlgrimm, Hans 327
- Albéniz, Isaac 204
- Alt, Bernhard 135, 327
- Andreas-Friedrich, Ruth 25
- Ansermet, Ernest 208
- Antoniades, Anna 275
- Arrau, Claudio 243
- Attolico, Bernardo 220
- Audilet, Oskar 130
- Avgerinos, Gerassimos 32f., 123, 337
- Bach, Johann Sebastian 198, 204, 221, 235, 238f., 242f., 273f.
- Back, Gilbert 95, 98, 102ff, 108, 194
- Bader, Erich 332
- Bastiaan, Johannes 34, 123, 127, 334f.
- Beecham, Sir Thomas 18, 56, 261, 275, 286
- Beethoven, Ludwig van 21, 137, 147, 196, 198, 212, 215-218, 221f, 233, 237ff., 244, 247, 253f., 263, 274f., 285, 289, 291, 319, 326, 330
- Benda, Hans von 76-85, 81, 87, 103, 105, 108, 114, 121, 147, 159, 167, 170, 196f., 207f., 215ff., 247, 261, 264-267, 287, 290f., 323
- Benn, Gottfried 10, 13
- Berg, Alban 21f.
- Berlioz, Hector 247
- Bilse, Benjamin 27
- Blüthner, Julius 89
- Bockelmann, Rudolf 196
- Bodanzky, Artur 54
- Boekel, Hans 318
- Böhm, Karl 198, 209, 213, 217, 222, 228, 230, 237, 259, 261f., 268, 287, 331
- Bongartz, Heinz 216, 238
- Borchard, Leo 25, 203, 243, 250, 251, 330-334, 341, 343
- Borries, Siegfried 100, 164f., 268, 273f., 326
- Böss, Gustav 40, 90
- Bottermund, Hans 101, 104, 123, 164, 273
- Brahms, Johannes 21, 24, 27, 124, 212, 222, 232, 235, 237, 244, 247, 254f., 264, 273, 285, 289, 313f., 326, 330
- Braunfels, Walter 240f.
- Bruch, Max 273, 290

- Bruckner, Anton 21, 192, 197, 201, 212, 221, 233, 235, 237f., 244, 247, 254, 276, 313f., 319
- Buchholz, Werner 112f., 113, 125, 195, 283, 291, 315, 318, 333f., 336
- Bülow, Hans von 27, 37, 49, 69, 183
- Buchardo, Carlos Lopez 204
- Burkhardt, Arno 112, 333, 335f.
- Bürkner, Alfred 113
- Burleigh, Michael 29
- Busch, Adolf 271, 277
- Busch, Fritz 259, 271, 277
- Busoni, Ferruccio 27
- Calabrini, Piero 204
- Casadesus, Robert 275
- Casals, Pablo 17, 56
- Caturla, Alejandro Garcia 204
- Celibidache, Sergiû 25, 341-344
- Cherubini, Luigi 204
- Chopin, Frédéric 223, 238
- Christkautz, Curt 130, 327
- Cuomo, Glenn 31
- Debussy, Claude 243, 253
- Denzler, Robert 249
- Diburtz, Georg 119, 125
- Dohnanyi, Ernst von 240
- Drewes, Heinz 126f., 291
- Dvorak, Antonin 273
- Economidis, Philioktetes 204, 251
- Ederer, Alois 114, 130, 327
- Egk, Werner 198, 248
- Eigruber, August 286
- Eimendorff, Karl 208, 218
- Erdmann, Eduard 240
- Evans, Richard 29
- Fabini, Eduardo 204
- Fauré, Gabriel 238
- Fischer, Edwin 100, 163, 214, 274
- Fischer, Edith 106, 327
- Fischer, Ernst 105f., 274, 327
- Fischer, von (Chef einer privaten Produktionsfirma) 299
- Flanner, Janet 19
- Flesch, Carl 186, 255
- Françaixjean 24
- Franck, César 253
- Franco, Francisco 263
- Frickhoffer, Otto 260
- Fuhr, Ernst 101, 119, 343
- Funk, Walther 59f., 64, 69, 75, 77, 193, 255, 272
- Furtwängler, Wilhelm 12-18, 20, 22-25, 27, 29, 31, 35ff, 44, 47 bis 63, 53, 66-72, 74-80, 81, 82f., 85-88, 91ff, 95-102, 104-109, 111, 116, 123, 125, 128, 130f., 134, 138, 141, 143-147, 157, 160 bis 164, 167, 183, 185, 187, 189 bis 198, 194, 200, 206-210, 214, 217f., 220ff, 225f., 230, 232, 235, 237, 240-249, 253ff, 259, 261, 262-265, 267-274, 277, 285 bis 288, 292, 299, 306f., 313f., 316, 323f., 326, 330, 337f., 342ff
- Geissmar, Berta 17f., 31, 52, 54-57, 67, 92, 99, 270, 305f.
- Georgescu, Georges 275
- Gerke, Walther 101
- Giesecking, Walter 163, 274
- Gieseler, Hans 112, 335
- Giesler, Paul 192
- Glasunow, Alexander 240

- Goebbels, Joseph 10ff., 14ff., 18-21, 24, 28f., 33, 35, 43f., 46, 48f., 51, 55f., 59, 61, 64ff., 68-73, 77, 79f., 83f., 86f., 92-99, 104, 106, 121, 126, 128-131, 136f., 142f., 163, 166, 168ff., 173ff., 177, 193-196, 199, 199, 201f., 208, 211, 219 bis 224, 233, 236f., 242, 245, 253 bis 257, 262, 265, 268f., 273, 280, 282, 296, 303, 313, 319, 321, 323f., 330, 339, 341, 344
- Goldberg, Szymon 95, 99-102, 104, 255, 273
- Goldmark, Karl 239
- Gomes, Carlos 204
- Göring, Hermann 14f., 19f., 29, 55, 68, 72f., 83, 166, 168, 170ff., 175, 177, 193, 201, 231, 236, 259, 264ff., 268, 273, 296, 344
- Graener, Paul 244, 248
- Graudan, Joanna 102
- Graudan, Nicolai 95, 102ff., 194, 273
- Graupner, Alfred 112, 114, 333, 335f.
- Grehling, Ulrich 331
- Greiner, Erich 59f., 65f.
- Guadagnini, Giovanni Battista 127
- Guarneri, Pietro 127
- Hafemann, Wilhelm 45, 95ff.
- Hafner, Herbert 31
- Händel, Georg Friedrich 221, 235, 238
- Handke, Adolf 126
- Harris, Roy 198
- Hartmann, Erich 32, 125, 134f., 324ff., 331, 335
- Hartmann, Fritz 115
- Havemann, Gustav 55f., 95, 211, 216, 287
- Haydn, Joseph 21, 235, 238, 244, 247, 330
- Hedler, Georg 336
- Heger, Robert 230f., 263, 287, 290, 326
- Heidrich, Ernst 250, 289
- Heifetz, Jascha 27
- Henlein, Konrad 286
- Herzfeld, Friedrich 160
- Hess, Otto 105f., 281
- Hess, Rudolf 73
- Heyl (Rechtsanwalt) 94f.
- Himmler, Heinrich 266
- Hindemith, Gertrud 10
- Hindemith, Paul 13f., 21 f., 67f., 102, 210, 240, 244ff., 248, 254, 259, 265, 277
- Hinkel, Hans 72ff., 76f., 103, 108, 173f., 199, 237, 253-256, 258f., 266, 269, 272
- Hirschfeld, Gerhard 30
- Hitler, Adolf 9f., 12, 14f., 21, 24, 27f., 30, 42ff., 47f., 53, 65, 68, 78, 91, 93ff., 110, 126f., 166, 173-176, 192ff., 194, 196, 198f., 201, 207, 214, 218f., 222, 224, 231, 236f., 242f., 245, 254f., 262, 272ff., 277, 280, 293, 309f., 314, 318, 325f., 328ff., 339, 345
- Höber, Lorenz 42, 45, 47, 52f., 53, 56f., 59ff., 70, 74f., 85, 92, 95-98, 104, 108ff., 114f., 124f., 132, 152ff., 159, 164, 192, 228, 279f., 306, 314, 324, 329ff., 333, 338 bis 342
- Höber, Willi 53, 125
- Hoenger, Elizabeth 277
- Hoesch, Leopold von 283
- Höfer, Carl 34, 113, 113, 291

Höffer, Paul 198
Honegger, Arthur 242f.
Hornoff, Alfred 229
Huberman, Bronislaw 23, 55f., 267, 271ff, 277
Humperdinck, Engelbert 14, 72
Ihlert, Heinz 74, 76, 248
Ito-Novol 198
Jäckel, Eberhard 29
Jastrau, Franz 317
Joachim, Joseph 27, 183
Jochum, Eugen 74, 200, 209, 213, 230, 249, 259, 261, 263, 265f., 286f., 331
Jung, Friedrich 71
Kabasta, Oswald 249
Kalomir is, Manolis 204
Karajan, Herbert von 25, 35, 83, 225, 243, 259, 264-268, 285, 287, 331, 344f.
Kater, Michael 30f.
Keilberth, Joseph 232
Kellermann, Helmut 274
Kempen, Paul van 266
Kempff, Wilhelm 163, 274, 290
Kern, Gustav 126
Keudell, Otto von 59
Kielland, Olav 214
Kipnis, Alexander 255
Kittel, Bruno 147, 196, 202, 218, 231f., 242, 277
Klatovsky 204
Kleber, Wolfram 93, 101, 110-114, 113, 124, 132, 291, 316, 333f., 336
Kleiber, Erich 21, 70, 209f., 249
Klemperer, Otto 13, 16, 97, 160, 209, 255, 258f., 270f., 277, 324f., 342
Klemperer, Victor 17
Knappertsbusch, Hans 198f., 209, 213, 217, 230, 259, 261f., 267f., 287f., 338
Koch, Willi 251
Kolberg, Hugo 18, 102, 105ff, 164, 275f.
Kolessa, Lubka 275
Korngold, Erich Wolfgang 240f., 248, 252
Konoye, Hidemaro 202, 204
Krauss, Clemens 208, 259, 263, 265, 284, 287
Kreisler, Fritz 269, 270, 273, 277
Kreiten, Karlrobert 274
Krenek, Ernst 22
Krüger, Alfred 113, 135, 327
Kulenkampff, Georg 163, 214, 252
Lalo, Édouard 276
Lamy, Rudolf 232
Landecker, Peter S. 152f., 186
Langeweg, A.A. 198
Lehmann, Fritz 266
Lemnitz, Tiana 276
Lenz, Willy 327
Lesse, Fritz 101
Leuchtenberg, Franz 318
Leuschner, Karl 104, 125, 273f.
Levi, Erik 30
Ley, Robert 202, 211, 236
Liebel, Willy 307
Lieberum, Heinrich 135, 327
Liszt, Franz 22, 289
Livabella, Lino 198
Lualdi, Adriano 204
Luckasch, Hans 198

Ludwig, Walther 277
 Lupu, Radu 100
 Machula, Tibor de 101, 102, 123, 127,
 165, 289, 326
 Mahler, Gustav 27, 240f., 248, 252, 255,
 275, 277, 342
 Mahling, Friedrich 76
 Manteuffel, Joachim von 59
 Mann, Thomas 9f., 14
 Marx, Karl 241f.
 Massarani, Renzo 198
 Maticic, Lovro von 276
 Mayer, Friedrich (Fritz) 101, 121f., 337f.,
 342
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 21, 25,
 252, 254, 277, 331f.
 Mengelberg, Willem 266, 275
 Meyer, Michael 30
 Meyer-Giesow, Walter 216
 Mignone, Francisco 203
 Mitropoulos, Dimitri 243, 274
 Mommsen, Hans 30
 Monnikendam, Marius 198
 Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 21, 25,
 72, 217, 232, 235, 238, 244, 247, 254,
 263f., 275, 289f., 331
 Muck, Peter 32
 Müller, Gottfried 241f.
 Müller, Otto 124, 153f.
 Müller, Siegfried 244
 Müntzei, Herbert 22
 Mussorgski, Modest 276
 Naumann, Rolf 327
 Neander, Walter 94
 Ney, Elly 211, 274, 290
 Nikisch, Arthur 27, 37, 49, 183, 185,
 240f., 270
 Nissen, Hans Hermann 276
 Nüll, Edwin von der 15, 264
 Orthmann, Erich 214, 276
 Otaka, Hisatada 204, 251, 275
 Ott, Eugen 59
 Otto, Gustav 281
 Overhoff, Kurt 260
 Parodi, Giovanni Battista 204
 Paulus, Max 101
 Petridis Evangelatos, Petro 204
 Pfitzner, Hans 200, 209, 235, 238,
 240, 244, 289
 Pfundtner, Hans 59
 Piatigorsky, Gregor 100, 102
 Pilss, Karl 198
 Pizzetti, Ildebrando 204
 Popper, David 239
 Porrini, Ennio 204
 Porter, Quincy 198
 Potter, Pamela 31
 Prieberg, Fred K. 30f.
 Prokofjew, Sergej 241, 243, 251
 Quante, Friedrich 112, 228, 250, 331,
 335
 Raabe, Peter 196, 209, 248, 261
 Rachmaninow, Sergej 27
 Rammelt, Karl 101, 122
 Ravel, Maurice 243, 253, 264, 274
 Rechenberg, Freda von
 Reger, Max 235, 263
 Reichenberger, Hugo 241 f.
 Reichwein, Leopold 71, 210, 287
 Reinhardt, Max 16, 97, 270
 Rentsch, Arno 202, 248
 Reznicek, Emil von 248
 Riadis, Emilios 204

- Richter-Reichhelm, Werner 260
- Röhn, Erich 100, 113, 113, 127, 165, 275, 276, 289ff., 289, 332f.
- Rosenberg, Alfred 194, 196, 211, 236
- Rothensteiner, Oskar 113
- Rother, Arthur 218, 284
- Roussel, Albert 243, 262
- Rünger, Gertrud 326
- Sabata, Victor de 275
- Sahm, Heinrich 42, 321f.
- Saint-Saëns, Camille 274
- Salazar, Antonio de Oliveira 263
- Sanders, Robert L. 198
- Sarasate, Pablo de 27
- Schaumburg-Lippe, Friedrich Christian Prinz zu 117
- Scheerbaum, Adolf 332
- Scheller, Thilo 117
- Schirach, Baldur von 22
- Schirach, Rosalind von 290
- Schmeling, Max 91
- Schmidt-Isserstedt, Hans 252
- Schmidt-Leonhardt, Hans 94
- Schmidtseck, Rudolf von 56ff., 60ff., 69, 75, 85, 93, 99, 159, 195, 252
- Schmonsees (Oberbereichsleiter im Generalgouvernement) 319
- Schnabel, Artur 17, 56, 100, 269, 273, 277
- Schönberg, Arnold 240, 248, 252, 270, 277
- Schröder, Fritz 92ff., 110f., 118f., 124
- Schostakowitsch, Dmitri 342
- Schubert, Franz 235, 238f., 244, 247, 284f., 289, 291
- Schuldes, Anton 93, 11 Off., 114, 316, 327
- Schumann, Clara 27
- Schumann, Georg 232, 251, 326
- Schumann, Robert 238, 247, 263, 273f.
- Schuricht, Carl 60, 209, 213, 216f., 220, 259, 261ff., 261, 268, 275
- Schuster, Joseph 95, 100ff, 104, 273f.
- Schütz, Heinrich 221
- Scotto, Marc-César 198
- Seilschopp, Hans 62
- Serkin, Rudolf 102, 105
- Shirakawa, Sam H. 31
- Sibelius, Jean 240, 263
- Skalkottas, Nikos 204
- Soro Barriga, Enrique 204
- Speer, Albert 24, 136, 233, 307, 326
- Spörri, Paul 123, 130
- Sprongl, Norbert 198
- Stalin, Josef 243
- Stange, Hermann 71-78, 85, 123, 159, 209, 216, 247, 260, 287, 290, 323
- Stanske, Heinz 243
- Stegmann, Karl 63ff, 63, 66, 70, 74, 77, 85ff., 103, 107f., 114, 118, 126f., 129, 146f., 150, 154, 158ff, 162ff, 166f, 170, 177, 191, 193, 209, 213, 228, 282, 291f., 294ff, 299ff., 306f., 316, 319, 323ff.
- Steiner, Heinrich 260
- Stenzel, Bruno 104
- Stradivari, Antonio 127, 154
- Strauss, Richard 12, 21f., 24, 37, 70, 183, 185, 197f., 202, 212, 235, 238, 240ff, 244, 247, 254, 256-259, 263, 285f., 289f., 326

Strawinsky, Igor Fjodorowitsch 240,
 249ff., 252, 262
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 22
 Talich, Vaclav 275
 Taschner, Gerhard 127, 131, 268, 274,
 289, 290, 326, 332
 Teubner, Herbert 335
 Thiele, Heinz-Walter 335f.
 Thierfelder, Helmuth 198
 Thomas, Kurt 198
 Tiersch, Leonhard 281
 Tietjen, Heinz 168, 171ff, 177, 264f.
 Tiessen, Heinz 251
 Toscanini, Arturo 271, 277, 313
 Traeder, Willi 232
 Trapp, Max 240, 244
 Troester, Arthur 164f, 289, 332f.
 Tschaikowsky, Peter 25, 225, 238, 247,
 331
 Tschirn, Felix 101
 Ulrich, Kurt 130, 327
 Varèse, Edgar 240
 Vedder, Rudolf 265-268
 Vondenhoff, Bruno 216
 Wagner, Richard 9, 195, 199, 204, 212,
 233, 235, 237f., 242, 247, 254, 276,
 284f., 289f., 326
 Walter, Bruno 16, 97, 160, 208f., 255-
 259, 270f, 275, 277, 342
 Walther, Willy 250
 Watzke, Rudolf 277
 Weber, Carl Maria von 212, 238, 247,
 274, 276, 326
 Webern, Anton von 21, 240
 Wehe, Paul 62f.
 Weisbach, Hans 196, 260
 Westerman, Gerhart von 48, 83-88, 84,
 131, 134, 159, 208, 217, 220, 225ff.,
 247, 266f., 306, 312f., 330f., 333, 335
 Weyworth, Hans 124
 Wiewiorra, Heinz 34
 Winklessesser, Paul 239
 Wolf, Hugo 196
 Wolf, Reinhard 112, 275, 332f.
 Wolf, Winifred 274
 Wolff, Hermann, 27, 183, 186
 Wolff, Louise 183, 185f., 257
 Wolff, Richard 92, 105f, Hl, 124f, 343
 Woywoth, Hans 112, 316, 333f
 Yamada, Kazuo 198, 203
 Ziller, Martin 113, 126, 172, 281

Bildnachweis

Archiv der Berliner Philharmoniker e. V, Berlin

53 (Foto Kessler), 63 (Foto Ullmann), 81, 84 (Foto Hannes Dahlberg), 101
(Foto Kessler), 113 (Foto Hilde Zenker), 123, 199 (Presse-Bild-Zentrale), 229
(Foto Homoss), 250, 261 (Foto Scherl), 276, 281, 289 (Foto P.K. Wisch), 298
(Foto Ullmann), 317 (Foto Ullmann)

ullsteinbild, Berlin

194