

Annemarie Kleinert

Berliner Philharmoniker.

Von Karajan bis Rattle

Berliner Philharmoniker.
Von Karajan bis Rattle

von

Annemarie Kleinert

Jaron Verlag
2005

Annemarie Kleinert

BERLINER PHILHARMONIKER.

VON KARAJAN BIS RATTLE

Jaron Verlag

2005

*Dies ist das an den Jaron Verlag eingereichte Manuskript.
Es enthält die der Kürze halber im Buch ausgelassenen
Anmerkungen (siehe chap7.pdf).*

Jaron Verlag, Dorotheenstr. 37, 10117 Berlin

2005

Inhalt

1 Philharmoniker und Philharmonie	2
Das Zuhause	2
Hierarchien im Orchester	5
Die Sitzordnung der Philharmoniker	6
Das Stimmen der Instrumente	7
Eine demokratische Institution	7
Weibliche Orchestermitglieder	9
Das tägliche Miteinander	11
Ehrungen	13
Aufzeichnungen von Musik	14
Die Intendanz	15
Chefdirigenten seit Gründung des Orchesters	19
2 Die Ära Herbert von Karajan	21
Ein Mann mit vielen Qualitäten	21
Der Maestro ist überall zu Hause	21
Proben, proben, proben	23
Rhythmisch unerbittlich	23
Karajans Gestik beim Dirigieren	24
Ohne Partitur	24
Die Privatperson	25
Ein distanzierter Mensch	26
Seine Begeisterung für Technik	26
Das Verhältnis zu Dirigentenkollegen	28
Karajan und die Photographen	29
Unstimmigkeiten in den letzten Jahren	30
Der Maestro fördert junge Talente	31
Die ‚Herbert von Karajan Stiftung‘	34
Die Kündigung im April 1989	35
Juli 1989: Tod des Maestros	36

3 Claudio Abbado als Künstlerischer Leiter: 1990 - 2002	37
Zeit für Veränderungen	37
Frühere Auftritte Abbados	39
Ein neues Repertoire	39
Seine Interpretation von Musik	40
Ein sanfter, aber willensstarker Charakter	41
Der Blick nach innen	41
Bei Aufführungen wie magisch verwandelt	42
Ein progressiver Mensch	43
Programme mit thematischem Rahmen	44
Ein klassisch gebildeter Maestro	45
Viel unterwegs	46
Eine dezente Privatsphäre	46
Zahlreiche Auszeichnungen	47
Abbado verläßt Berlin	47
4 Das Orchester auf Reisen	50
Reisen in der ersten Zeit nach der Gründung	51
Wer und was reist mit	51
Die Reiseziele heute: Allgemeines	52
Europa	53
Großbritannien	53
Frankreich	54
Rußland und andere Staaten des Ostens	55
Griechenland	56
Österreich, Spanien, Schweiz	58
Italien	60
Deutschland	61
USA und Kanada	63
Japan	64
China	66
Persien	68
Israel	69
5 Gastdirigenten	72
Ein Sonderfall: Leonard Bernstein	72
Die ehrwürdigen Maestri Böhm, Jochum und Giulini	74
Einige diskutierte Nachfolger Karajans	76
Weitere große Dirigenten	79
Zwei besondere Dirigenten: Georg Solti und Seiji Ozawa	80

Komponisten dirigieren ihre eigenen Werke	81
Diskutierte Nachfolger Abbados	84
Gewöhnungsbedürftige Gastdirigenten	85
Dirigenten des 21. Jahrhunderts	87
Geht es auch ohne Dirigenten?	88
6 Die Berliner Philharmoniker bei den Festspielen in Salzburg	90
Die Geschichte der Festspiele	90
Die Festspielhäuser in Salzburg	91
Die Vereine der Förderer	92
Berlin und sein Orchester in Salzburg	92
Ein Konzertorchester spielt Opern	93
Die Chefdirigenten als Operndirigenten	94
Die Karajans in Salzburg	95
Viele Talente mit den Berlinern in Salzburg	97
Treffen mit anderen Orchestern	99
Weshalb die Musiker gern in Salzburg sind	100
Ehrungen Karajans in Salzburg	101
Karajans Tod in Anif bei Salzburg	102
Die Festspiele seit 1989	104
Salzburger Auszeichnungen für die Berliner	105
7 Gegenwart und Zukunft mit Chefdirigent Sir Simon Rattle	107
Die ‚Stiftung Berliner Philharmoniker‘	107
Noch mehr Mitbestimmung	107
Zukunft@BPhil	109
Verstärkte Medienpräsenz	110
Neues auf dem Spielplan	112
Kammermusik-Ensembles	114
Gastmusiker in der Berliner Philharmonie	116
Ein offenes Ambiente	117
8 Anmerkungen	120
Index	161

Vorwort

Die Geschichte der Berliner Philharmoniker ist die anhaltender Erfolge. Breite Bevölkerungskreise wurden vor allem seit Herbert von Karajans Berufung zum Chefdirigenten vor fünfzig Jahren durch Berichte in den Medien mit dem Orchester vertraut.¹ Diese Veröffentlichung schaut hinter die Fassade und berichtet über die Wechselwirkung des Orchesters mit namhaften Dirigenten, Solisten und Komponisten. Dabei verdeutlichen Meinungen von Philharmonikern, Chefdirigenten und Organisatoren das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Leistung und alltäglichem Leben.

37 Bilder im gedruckten Buch stammen von **Gustav Zimmermann**, von 1962 bis 1997 Violinist beim Berliner Philharmonischen Orchester. Er war so freundlich, die Aufnahmen gratis zur Verfügung zu stellen. Die Photos im Buch auf den Seiten 39 (u.), 48 (u.), 66 (o.) 124 (u.), 126 (o.) und 159 (u.) sind von **Cordula Groth**, Photographin und Frau des ehemaligen Berliner Philharmonikers Konradin Groth (Solo-Trompete). Das auf S. 96 ist von **Jürgen Dibke**. Der Autor des Titelbildes (das Orchester mit Simon Rattle) ist **Karsten Schirmer**. Beim Photographieren im Konzertsaal mußte umsichtig vorgegangen werden, d.h. es mußte ohne Blitzlicht und leise gearbeitet werden, was zum Teil mit Apparaten in gepolsterten Ledertaschen mit Schlitz für Hände und Objektive geschah. Die Medaille auf S. 24 wurde der Autorin von dem ehemaligen Cellisten der Berliner Philharmoniker, **Rudolf Weinsheimer**, zum Abbilden zur Verfügung gestellt.

Den Personen, die hilfreich waren, sei für wertvolle Hinweise gedankt. Zunächst einigen Philharmonikern: dem Solo-Pauker Rainer Seegers, den Geigern Hanns-Joachim Westphal und Madeleine Carruzzo, dem Cellisten Alexander Wedow sowie einigen Philharmonikern, die es vorgezogen haben, namentlich nicht erwähnt zu werden. Auch mehrere Nicht-Philharmoniker waren so freundlich, das Manuskript - oder Teile davon - sorgfältig zu lesen: Helge Grünwald, Pressereferent der Philharmonie, Beate Burchhard, langjährige Geschäftsführerin der Osterfestspiele Salzburg, Rosemary Ripperger und Jürgen Dibke, seit vielen Jahren aufmerksame Beobachter und Bewunderer des Orchesters, Annemarie Vogt, Musikwissenschaftlerin, Barbara Gobrecht, Gründungsmitglied der „Hochrhein-Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie“ und Erzählforscherin Jutta March vom Archiv der Berliner Philharmoniker, Irmgard Spallek, ehemalige Redakteurin beim RIAS, Brita Zimmermann, Ehefrau des Philharmoniker-Photographen, Dietlind Grüne vom Jaron Verlag und Michael Kleinert, mein Sohn. Schließlich gilt mein Dank Hagen Kleinert, der bei der technischen Computerverarbeitung des Manuskripts half und in vielen Fragen beratend zur Seite stand. Ohne seine Unterstützung wäre das Buch nicht entstanden.

Annemarie Kleinert
Berlin, Juni 2005

„Die Stunden in der Berliner Philharmonie sind und bleiben für mich Mitte der Welt.“ (Richard von Weizsäcker)¹

1

Philharmoniker und Philharmonie

Fragt ein Berlin-Besucher einen Passanten: ‚Wie komme ich zur Philharmonie?‘ Sagt dieser: ‚Üben! Üben! Üben!‘ Die bekannte Anekdote zeigt, daß das Orchester und sein Haus im Volksmund verwechselt werden können. Die verschiedenen Bezeichnungen der *Institution Berliner Philharmonie* mögen dazu beigetragen haben. Schon immer war das Gebäude *Die Berliner Philharmonie*, aber die Gemeinschaft der Musiker trat unter wechselnden Namen auf. Sie nannte sich bis zum Jahre 2001 bei Konzerten *Berliner Philharmonisches Orchester*, auf Tonträgern aber *Berliner Philharmoniker*. Bei Aufnahmen war man eine private und nicht eine öffentliche Körperschaft des Landes Berlin. Erst seit der organisatorischen Umwandlung in eine Stiftung im Januar 2002 hat das Orchester bei Konzerten und auf Tonträgern nur noch einen Namen: *Berliner Philharmoniker*.

Das Zuhause

Für ein Orchester ist ein Konzertsaal so wichtig wie für Maler Ateliers und Galerien zur Ausstellung ihrer Kunst. Eine neue Heimstatt war nach dem zweiten Weltkrieg nötig geworden, denn die vorherige, die alte Philharmonie in der Bernburger Straße, war den Bomben zum Opfer gefallen.² Das Orchester trat zunächst in verschiedenen Sälen der Stadt auf. Aber das war eine nur unbefriedigende Lösung.³ Im Jahre 1960 wurde endlich ein Neubau bewilligt, der zunächst in der Nähe des Kurfürstendamm auf dem Gelände der heutigen Freien Volksbühne errichtet werden sollte, dann aber im Zentrum Berlins nahe des Potsdamer Platzes entstand. Unerwartet wurde während der Arbeiten nicht weit davon im August 1961 die Berliner Mauer errichtet, so daß sich das Gebäude bei Fertigstellung 1963 am östlichen Rande Westberlins befand.

Erst nach Öffnung der Mauer - 28 Jahre später - rückte der Standort wieder ins Zentrum des städtischen Geschehens.⁴

Die außen mit mattgoldenen noppigen Aluminiumblechen verkleidete Spannbetonkonstruktion des Architekten Hans Scharoun fasziniert auch heute noch, u.a. wegen des unregelmäßigen Spiels aus Treppen und Terrassen außen und innen. Bahnbrechend war damals, daß das Orchesterpodium nicht am Ende des Saals, sondern ziemlich weit in seiner Mitte plaziert war, d.h. von den maximal 2 446 Konzertbesuchern können 270 hinter dem Orchester und annähernd 300 an jeder Seite sitzen. Scharoun wollte den Gemeinschaftscharakter des Musizierens und Hörens unterstreichen. Die Zuhörer sollten, so Scharoun, wie „an den Hängen eines Weinbergs auf neun Ebenen verteilt sein“, mit dem Dirigentenpult ungefähr zentral im „Tal“. Die labyrinthische Landschaft des Foyers erinnert durch ihre verschachtelten Emporen, Bullaugenfenster und eisernen weißen Geländer an Decks von Luxusdampfern.

Dem Konzertsaal wurde 1987 nach anfänglichen Ideen Scharouns (er starb 1972) und Ausführungen seines Partners Edgar Wisniewskis ein ähnlich konzipiertes Gebäude für Kammermusik hinzugefügt, das durch ein Zwischenfoyer mit dem älteren Haus verbunden ist. Die Gelder kamen zum Teil von der „Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie“, einem seit 1949 eingetragenen Verein, der bereits erhebliche Mittel für das große Haus gesammelt hatte. Für Veranstaltungen mit Kammermusik ist der Saal mit seinen 1 195 Plätzen beachtlich groß.⁵ Im Unterschied zum ersten Haus ist das zweite unterkellert, mit Platz für eine Tiefgarage.⁶ Auch ein Instrumentenlager befindet sich unter der Bühne. Im Erdgeschoß des Hauptgebäudes lagern ebenfalls einige größere Instrumente sowie die Tourneekisten in der sogenannten Unterbühne. Die Berliner nennen den Komplex von großem und kleinem Haus „Zirkus Karajani“, vor allem wegen der zeltartig geschwungenen Dachelemente. Andere sprechen von den „Stadtkronen am Potsdamer Platz“ in Anspielung auf die Zacken der beiden Dächer.

In den ersten Jahren kritisierten viele die Architektur als allzu sperrig und fürchteten um die Akustik. In der Tat entsprach diese beim großen Saal zunächst nicht den Erwartungen. Aber nach Installation reflektierender Flächen und einer Höherlegung des Musikerpodiums wurde die Akustik so hervorragend, daß die Philharmonie in Berlin nun weltweit den Ruf hat, über einen der besten Konzertsäle zu verfügen. Die breiten Stufen des Podiums im Großen Saal sind höhenverstellbar und die ganze Konstruktion ist absenkbar, so daß ein Orchestergraben entstehen kann.

Von Januar 1991 bis April 1992 war das große Gebäude geschlossen, weil Reparaturen, insbesondere an der Saaldecke, notwendig waren.⁸ Das Orchester gastierte in dieser Zeit meist im „Konzerthaus am Gendarmenmarkt“.⁹



Abb. 1.1 Die Berliner Philharmonie war bei ihrer Fertigstellung im Jahre 1963 eine architektonische Pionierleistung. Erstmals war in einem modernen Konzertsaal das Orchesterpodium von Zuschauerplätzen umgeben. Auf der ganzen Welt wurde diese Idee bei Neubauten imitiert.

Das Raumerlebnis in diesem von Friedrich Schinkel im Jahre 1818 entworfenen imposanten Prachtbau war für die Musiker beeindruckend. Sie waren anderthalb Jahre vorher, im Mai 1989, schon einmal unter Leitung von James Levine dort aufgetreten, jedoch unter ganz anderen Bedingungen. Der Standort gehörte zum kommunistisch regierten Teil der Stadt, der für Bewohner des Westteils schwer zugänglich war. Bei der kurzen gemeinsamen Fahrt mit dem Bus über die ehemalige Grenze, vorbei an der Berliner Mauer mit Wachposten und Stacheldraht hatten alle ein beklemmendes Gefühl gehabt. Der Saal war ausverkauft.¹⁰

Hierarchien im Orchester

Das Orchester hat 129 Planstellen. Manche sind unbesetzt, so daß die Zahl der tatsächlichen Orchestermittglieder leicht schwankt. Vorgesehen sind zwischen 40 und 50 Geigen (im Jahre 2004 waren es 41), etwa 16 Bratschen, 13 Celli, 11 Kontrabässe, 39 Blasinstrumente sowie 4 Schlagzeuge und 2 Pauken. Als das Orchester vor 123 Jahren 1882 gegründet wurde, bestand es insgesamt aus nur 54 Mitgliedern.

Obwohl die Musiker gleichberechtigt sind, gibt es fachlich bedingte Hierarchien. Eine besondere Rolle haben natürlich die Konzertmeister, die bei den Berliner Philharmonikern zur Instrumentengruppe der Ersten Geigen gehören (bei anderen Orchestern heißen die Stimmführer bei den Zweiten Geigen ebenfalls 'Konzertmeister'). Von ihnen wird der notwendige enge Kontakt zwischen Orchester und Dirigent hergestellt, indem sie beispielsweise vor einer Probe die Wiederholung bestimmter Passagen absprechen, um Rhythmus, Phrasierung und Klangbalance zu perfektionieren. Auch spielen sie die Violinsoli, zum Beispiel aus dem *Heldenleben* von Richard Strauss oder aus Rimskij-Korsakows *Scheherazade*. Für die Streicher legen sie zudem die Bogenstriche fest, damit eine gleichmäßige Bogenführung erzielt wird (die Eintragungen werden von den zwei Bibliothekaren des Orchesters auf die einzelnen Musikstimmen übertragen¹¹). Darüber hinaus geben sie dem gesamten Orchester das Zeichen für das Stimmen der Instrumente. Die Berliner Philharmoniker haben drei „Erste Konzertmeister“ und einen „Konzertmeister“.

Die Solomusiker bei den „Zweiten Geigen“ heißen „Stimmführer“ oder „Vorspieler“ (zwei „Erste“ und ein weiterer). Die Gruppen der Bratschen, Celli und Bässe haben jeweils zwei Erste Solo-Bratscher, Solo-Cellisten und Solo-Bassisten und zwei bzw. einen Vertreter. Bei den Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Posaunen werden einige Musiker ebenfalls als Solo-Bläser eingestellt.

Wenn Instrumente nur mit wenigen oder gar einem Musiker besetzt sind wie bei der Tuba oder der Harfe, gibt es keinen speziellen Solo-Instrumentalisten. Dort haben alle Musiker Solopassagen zu bewältigen. Selten vorkommende Instrumente wie das Saxophon werden in der Regel von Musikern eines anderen Instruments bedient (beim Saxophon ist es ein Bassklarinetttist). Für das Klavier oder die Orgel hat das Orchester keine festangestellten, sondern nur gelegentlich engagierte Künstler. Seit 2002 ist darüber hinaus ein „pianist in residence“ eingeladen, der nicht nur mit dem großen Orchester, sondern auch mit den Kammermusikformationen zusammenarbeitet.

Die Sitzordnung der Philharmoniker

Die Disposition der Berliner Philharmoniker auf dem Podium richtet sich meist nach der sogenannten „abgewandelten amerikanischen“ Ordnung, die seit Jahrzehnten von vielen Sinfonieorchestern bevorzugt wird.¹² Im Vergleich zur älteren „deutschen“ sitzen dabei die zweiten Violinen zwischen den ersten und den Celli, während die Bratschen vorne rechts ihre Pulte haben. Einige Dirigenten bitten manchmal jedoch um die „deutsche“ Sitzordnung (z.B. Nikolaus Harnoncourt).¹³ Bei Filmaufnahmen mit Karajan, der sich meist von links filmen ließ, weil er dies als vorteilhafter für sich empfand, mußten - bei sonstiger Beibehaltung der „abgewandelten amerikanischen“ Ordnung - die Celli und Bratschen vertauscht werden. Auch Sergiu Celibidache wollte die Celli rechts, weil ihm der enge Kontakt zwischen Geigen und Bratschen wichtig war.

Selbstverständlich sitzen die Konzertmeister, Stimmführer und Solospieler immer vorn. Unbekannt für viele Zuschauer mag aber sein, daß inne-

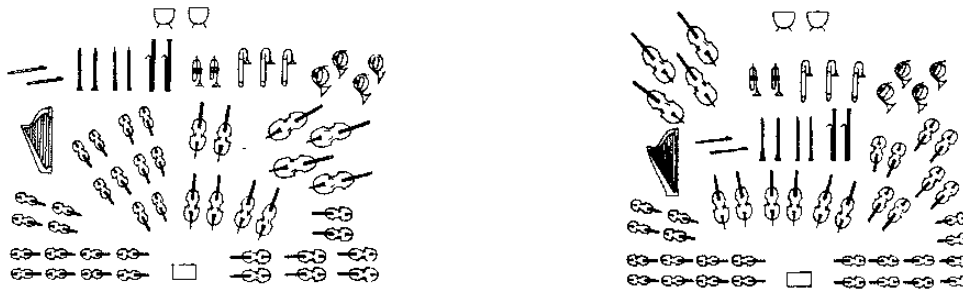


Abb. 1.2 Orchester-Sitzordnungen: links die „abgewandelte amerikanische“, rechts die ältere „deutsche“. Die Anordnungen ändern sich natürlich leicht, wenn weitere Instrumente hinzukommen (z.B. in Wagners *Walküre* mehrere Harfen).

rhalb größerer Instrumentengruppen die meisten „Tutti“-Musiker (tutti = ital. „alle“) kein Anrecht auf einen festen Platz haben. Für ein und dasselbe Programm allerdings bleibt jeder da, wo er sich bei der ersten Probe hingesetzt hat. Nur einige - meist ältere - Tutti-Musiker haben im Einvernehmen mit den anderen ein Gewohnheitsrecht auf einen bestimmten Platz. Auch können nur Eingeweihte wissen, daß die „Neuen“ im Probejahr zumindest einmal neben jedem Mitglied ihrer Gruppe sitzen, damit von den Kollegen künstlerischer Ausdruck und Zusammenspiel besser beurteilt werden können.

Das Stimmen der Instrumente

Das Stimmen der Instrumente ist ein interessantes Ritual, das jeder Konzertbesucher kennt, bei dem aber die Details meist nicht beachtet werden. Es ist vor jeder Probe und jedem Konzert nötig. Wenn alle Musiker auf ihren Plätzen sitzen, bittet der Konzertmeister durch eine Geste oder durch Aufstehen um Ruhe, und er fordert den Solo-Oboisten auf, den Kammerton „a“ vorzugeben.¹⁴ Bei einem Klavierkonzert richtet man sich nach dem a-Ton auf dem Klavier.¹⁵ Bei Musikstücken ohne Oboe oder Klavier gibt ein Flötist oder Klarinetttist den Kammerton an. Manche Musiker haben eigene elektronische Prüfgeräte für die Kontrolle ihres „a“.

Ab und zu, wenn sich verschiedene Instrumentengruppen - z.B. die Holz- und die Blechbläser - nicht einig sind, läßt der Konzertmeister bei den Proben ein elektronisches „a“ erzeugen. Der Ton kommt dann aus dem Bereich gleich neben dem Bühneneingang des Konzertsaals.¹⁶ Dort sitzt immer zumindest einer der vier Orchesterwarte, der auch die Beleuchtung, die Lüftung, die Temperatur und den Feuchtigkeitsgehalt des Saals kontrolliert und per Video-Kamera das Geschehen auf der Bühne überwacht.

Eine demokratische Institution

Die Berliner Philharmoniker organisieren sich seit ihrer Gründung im Jahre 1882 demokratisch. Dies ist eine außergewöhnlich lange Zeit der Mitbestimmung, die sich aus der anfänglichen Situation erklärt. Das Orchester entstand durch die Auflehnung von 54 Musikern gegen ihren Kapellmeister Benjamin Bille, der ein „Stammorchester“ seit 1842 im schlesischen Liegnitz (seit 1867 in Berlin) sehr autoritär geleitet hatte. Die Unzufriedenen bildeten ein eigenes Orchester mit Statuten, die nie wieder ein solches Verhalten zulassen sollten.¹⁷

Sehr deutlich wird die Satzung auf den sogenannten Orchesterversammlungen, die viele Stunden dauern können und zu den Dienstpflichten aller Musiker gehören. Ein mehrköpfiges Komitee, bestehend aus zwei gewählten „Orchestervorständen“ und einem Fünfferrat, hat den Vorsitz.¹⁸ Seit 1952, als man eine Einrichtung des Landes Berlin wurde, gibt es auch einen Personalrat. Die Vorstände und Räte stehen in engem Kontakt zum Chefdirigenten und den Organisatoren.

Die Aufgaben der Vorstände sind vielfältig. Sie müssen die etwa vierzig Programme pro Saison künstlerisch, organisatorisch und finanziell mit Intendant und Chefdirigent absprechen, die Diensterteilung aller Instrumentengruppen für die etwa hundert Aufführungen im Jahr und für die Proben überwachen, Meinungen zu Gästen und Reisen sammeln und die Philharmoniker nach außen repräsentieren. Auf Tourneen übernehmen sie meist die Reiseleitung. Und schließlich sind sie es, die die Orchesterversammlungen einberufen.



Abb. 1.3 Das Orchester war von Anfang an demokratisch organisiert. Hier bei der Wahl eines neuen Chefdirigenten.

Der Fünfferrat ist für die Atmosphäre im Orchester wichtig. Er holt u.a. Meinungsbilder der Kollegen zu besonderen Fragen ein, beispielsweise

über Gastdirigenten oder geladene Solisten.¹⁹ Der Personalrat vertritt hauptsächlich die Interessen der Musiker bei vertragsbedingten Fragen.

Ein Thema der Orchesterversammlungen ist die Neueinstellung von Musikern. Dabei wird meist heftig debattiert und gekämpft. Beispielsweise wollte Karajan Anfang der 1960er Jahre unbedingt einen Solo-Hornisten fest engagieren, den das Orchester nach dem Probejahr nicht übernehmen wollte. Er machte damals von seinem Vetorecht Gebrauch. Aber nach einigem Hin und Her willigte er doch in die Entscheidung des Orchesters ein.²⁰

Die demokratische Struktur wird auch bei der Wahl eines neuen Chefdirigenten deutlich. Gemeinsam werden stundenlange Debatten über die Kandidaten geführt und geheime Vorentscheidungen getroffen. Ein Anwalt überwacht die sehr aufwendige und spannende Angelegenheit. Nachdem Karajan im April 1989 - ca. drei Monate vor seinem Tod - um seine Entlassung ersucht hatte, fand in der Siemens-Villa²¹ am 8. Oktober 1989 die Wahl des neuen Orchesterchefs statt. Das Prozedere hinter geschlossenen Türen war fast so aufwendig wie eine Papstwahl.²²

Weibliche Orchestermitglieder

Zu den Berliner Philharmonikern gehören seit September 1982 auch Musikerinnen. Vorher war es eine reine „Republik der Männer“, wie man das Orchester wegen seiner Struktur auch nannte.

Madeleine Carruzzo war erst 26 Jahre alt, als sie in der Zeitschrift *Das Orchester* von der Vakanz las und bald darauf vorspielte. Zusammen mit ihr bewarben sich an die hundert Kandidaten, denn gerade auf Ausschreibungen für Violinisten gibt es immer sehr viele Interessenten. Die Geiger hatten eine Vorauswahl getroffen und dreizehn zu einem Vorspiel eingeladen. Einige kamen von der „Orchester-Akademie“ der Berliner Philharmoniker, die seit 1972 existiert (siehe S. 32).

Die Musikerin aus der französischsprachigen Schweiz erzählt, sie habe Mut für den Schritt zu einem Probespiel aufbringen müssen, denn das Berliner Orchester galt als weltweit unübertroffen. Karajan hatte es international so bekannt gemacht wie nie zuvor, und Frau Carruzzo verehrte mehrere Orchestermitglieder, die renommierte Solisten waren.

In der Ausschreibung hatte es nur geheißen: „Wir suchen einen Violinisten“, und nicht wie bei anderen Ausschreibungen üblich: „Wir suchen einen Ersten (oder Zweiten) Geiger“. Beim Vorspiel ging es nach dem Alphabet, so daß sie bereits als eine der ersten ihre beiden Stücke vortrug (Mozarts *Violinkonzert A-Dur* und Bachs *Solosonate a-Moll*). Am Nachmittag erfuhr



Abb. 1.4 Einhundert Jahre nach Gründung des Orchesters im Jahre 1882 wurden erstmals Frauen als Orchestermitglieder zugelassen. Die erste war Madeleine Carruzzo, oben im Gespräch mit Riccardo Muti.

sie, daß man sie und einen Mitbewerber in der Ersten Geigengruppe haben wollte.²³

Das Angebot bedeutete um so mehr für sie, als sie neben Karajan auch die allererste Garde von Gastdirigenten und Gastsolisten kennenlernen konnte, und dies in der größten Stadt Deutschlands. Zudem verlockten die vielen vom Orchester unternommenen Konzertreisen in alle Welt. Schließlich war der Vertrag auch finanziell attraktiv, und nach bestandem Probejahr würde es eine Dauerstelle werden. Inzwischen ist sie schon mehr als 20 Jahre in Berlin zuhause.

Anders als bei den meisten Orchestern fällen die Berliner Philharmoniker gemeinsam die Entscheidung für ein Engagement (nicht nur die Vorstandsmitglieder oder eine kleine Gruppe zusammen mit dem Chefdirigenten und dem Intendanten). Deshalb hatte das Probespiel vor dem gesamten Orchester stattgefunden. Das gleiche galt für die feste Anstellung nach der Probezeit.²⁴ Später erfuhr sie, daß es neben den musikalischen Qualitäten nicht unwesentlich auf den Gesamteindruck eines Bewerbers ankommt. Er muß zur „Familie“ der Philharmoniker passen, wie Karajan das ausdrückte,

von seinem Äußeren, seinen menschlichen und beruflichen Qualitäten Anfangs spürte die „First Lady“, wie man sie nannte, daß die Kollegen sie aufmerksamer musterten als ihren männlichen „Mit-Anfänger“.

Weitere Anstellungen von Musikerinnen folgten kurz darauf, u.a. die von Sabine Meyer (die jedoch als Aushilfe schon einige Monate vor Madeleine mit den Philharmonikern aufgetreten war und damit in gewisser Weise „das Eis gebrochen hatte“). Über ihr Engagement für ein Probejahr ab September 1983 kam es zeitweilig zum Zerwürfnis des Orchesters mit Herbert von Karajan (siehe dazu S. 31). Zur Zeit ist etwa zwölf Prozent der Positionen mit Musikerinnen besetzt. Einige weitere befinden sich in der Probezeit. Auch in Gruppen von Instrumenten wie den Hörnern, in denen Frauen früher selten spielten, sind nun weibliche Talente nichts Ungewöhnliches mehr.

Das tägliche Miteinander

Natürlich sind die zeitlich aufwendigsten Aufgaben der Musiker die fast täglichen Proben. Von 10 Uhr bis 12.30 Uhr und, wenn keine Aufführungen auf dem Programm stehen, auch noch von 16.15 Uhr bis 18.45 Uhr wird in der Regel im großen Konzertsaal der Philharmonie geprobt (bis 1963 im Gemeindesaal der evangelischen Kirche in Berlin-Dahlem). Auch an Wochenenden finden Proben statt, wenn der Aufführungsplan es verlangt.²⁵

Während der Proben herrscht auf der Bühne eine leger-ungezwungene Stimmung, denn man musiziert meist vor leeren Stühlen. Die Philharmoniker tragen Alltagskleidung wie Sweatshirts und Jeans. Über den Lehnen hängen Handtaschen, auf dem Boden liegen bisweilen Noten oder kleinere Instrumentenkästen. Aber trotz anscheinender Gelassenheit sind alle konzentriert. In der Regel wird jede Probe unterbrochen durch eine zwanzigminütige Pause. Einige Dirigenten verbringen diese zum Teil am Pult, um Fragen zu beantworten, andere eilen sofort nach hinten in ihr Zimmer, um sich nach der Anstrengung frisch zu machen. Oder sie halten sich in der Kantine auf, die im Eingangsbereich der Bühnentür liegt. Von den Orchestermusikern bleiben manche auf ihren Plätzen, tragen mit Bleistift Anmerkungen in ihre Noten ein, üben lautlos mit den Fingern, diskutieren mit Kollegen oder zeigen ein Instrument, das sie sich anschaffen möchten.

In heutiger Zeit sind fast alle Instrumente Eigentum des jeweiligen Musikers, außer manch größere, beispielsweise einige Kontrabässe und Schlagwerke. In den Anfängen war das anders: Da gehörten der Institution viele Instrumente. Dies hatte nicht nur finanzielle Gründe. Damals wurde argumentiert, daß ein einheitlicher Klang besser durch Kauf bei ein und dem-

selben Instrumentenbauer erzielt werden könne. Das sei vor allem bei Blasinstrumenten wichtig. Aber die Sitte verlor sich, einerseits weil sich immer mehr Musiker im Laufe der Jahre sehr wertvolle Instrumente leisten konnten (Stradivaris, Guarneris, Guadagninis, Balestrieris, Ruggeris und Goffriller),²⁶ andererseits weil sich bei vielen Instrumenten (vor allem bei denen der Streicher) selbst bei Herkunft von einem einzigen Instrumentenbauer unterschiedliche Klangnuancen sowieso nicht vermeiden lassen.

Das Alltagsleben spielt sich zum Teil hinter der Bühne ab. Dort stehen den einzelnen Musikergruppen sowie dem Chefdirigenten, den Gastdirigenten und geladenen Solisten Zimmer zur Verfügung, in denen sie sich aufhalten und umkleiden können. Die größten Zimmer haben die Streicher und die Bläser. Auf den Tischen, die zum Schutz der Instrumente mit Samttüchern bezogen sind, sieht man auch andere Dinge als Instrumente: Lektürestoff, Skat- oder Schachspiele und bisweilen etwas Trink- oder Eßbares. Jeder Philharmoniker hat seinen abschließbaren eigenen Schrank, in dem er die schwarzen Schuhe, den Frack und die schwarzen Anzüge für die Matinee Vorstellungen aufbewahren kann, zudem sein Instrument, wenn es nicht zu groß ist. Im übrigen gab es bis 1965 für den Kauf der Berufskleidung monatlich das sogenannte „Frackgeld“. Jeder Frack ist bei Reisen versichert. Wichtig für die Musiker ist auch ein Gemeinschaftsraum im obersten Stockwerk der Philharmonie,²⁷ schließlich die Verwaltung in der ersten Etage und im rotziegligen „Kollhoff-Bau“ am Potsdamer Platz.

Manchmal findet in den großen Musikerzimmern ein Umtrunk statt, z.B. anlässlich von Auszeichnungen einzelner Musiker, auch zu Geburtstagen oder zu Silvester,²⁸ schließlich wenn jemand Nachwuchs bekommen hat oder in den Ruhestand verabschiedet wird. Verantwortlich für die Organisation solcher Feiern sind die ehrenamtlichen Vorstände der „Gemeinschaft der Berliner Philharmoniker“ (bis 2001 hießen sie „Kameradschaftsführer“, weil sie der „Kameradschaft der Philharmoniker“ vorstanden).²⁹ Sie halten auch Reden bei Beerdigungen oder Weihnachtsfeiern. Zu Weihnachten sind die pensionierten Philharmoniker mit ihren Frauen eingeladen, sowie Ehrengäste aus Kunst und Politik.

Bei solchen Feiern war sehr häufig der ehemalige Bundespräsident Richard von Weizsäcker anwesend, der seit seiner Kindheit mit den Berliner Philharmonikern vertraut und seit 2002 Mitglied des Stiftungsrates der Berliner Philharmoniker ist. Viele Reden hat er in der Philharmonie gehalten, u.a. eine sehr bewegende anlässlich des Staatsakts zur Deutschen Einheit am 3. Oktober 1990, bei dem mit Kurt Sanderling als Dirigent Werke von Bach, Haydn und Brahms gespielt wurden.³⁰ Auch Vicco von Bülow, der Meister des feinen Humors und langjährige Freund des Orchesters, ist gelegentlich bei den Mu-

sichern zu sehen. „Loriot“ - wie er mit Künstlernamen heißt - hat bei einigen Programmen mitgewirkt, u.a. beim Bundeskanzlerfest am 6. Oktober 1979, als er auf der Bühne in einem Sketch einen Klaviertransporteur verkörperte, der in Verfolgung eines nervös gewordenen Insekts versehentlich das Dirigentenpult betrat und durch seine ausladenden Armbewegungen dem Orchester ahnungslos immer just in dem Moment den Einsatz gab, wie es die Noten auf dem Pult verlangten.³¹ Im Jahre 1993 veröffentlichte er ein Hörbuch, in dem er Wagners *Ring des Nibelungen* am Beispiel der Aufnahme der Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan (entstanden 1967-1970) eindrucksvoll kommentierte.

Ehrungen

Die Auszeichnungen für Verdienste um das Orchester sind vielfältig. Allein die „Gemeinschaft der Berliner Philharmoniker“ vergibt drei verschiedene: die Ehrenmitgliedschaft des Orchesters (u.a. waren Kultursenator Joachim Tiburtius und Konzertagent Erich Berry Ehrenmitglieder); den goldenen Ehrenring, ein Symbol der Treue zum Orchester (den Ring erhielten beispielsweise Wilhelm Furtwängler und Karl Böhm); und schließlich seit den 1970er Jahren die goldene Hans-von-Bülow-Medaille, benannt nach Hans Guido Freiherr von Bülow, einem dem ersten großen Hausdirigenten (über von Bülow siehe S. 63). Zu den Trägern der Medaille gehören Gastdirigenten wie Seiji Ozawa und Bernard Haitink, Solisten wie Rudolf Serkin, Claudio Arrau und Yehudi Menuhin, Sänger wie Dietrich Fischer-Dieskau, und auch der langjährige Intendant Wolfgang Stresemann sowie der Musikwissenschaftler Hans Heinz



Abb. 1.5 Auszeichnungen, die das Orchester an verdienstvolle Personen verleiht. Links der goldene Ehrenring, rechts die Hans-von-Bülow-Medaille mit dem Logo des Orchesters (drei gleichseitige, ineinander verschachtelte Fünfecke).

Stuckenschmidt. Die Medaille und der Ehrenring werden zudem allen Orchestermitgliedern nach mindestens dreißig Jahren bei den Philharmonikern verliehen, oft bei der Verabschiedung in den Ruhestand. Der menschlich bisweilen so distanziert wirkende Karajan fand bei solchen Gelegenheiten immer warme Dankesworte, ja war manchmal den Tränen nahe.³²

Zu den Ehrenbekundungen durch außenstehende Institutionen an das gesamte Orchester oder an Solisten und Dirigenten gehören auch städtische Ehrenbürgerschaften, Kunstpreise, Würdigungen durch Universitäten und Orden von Bundes- oder Landesregierungen (z.B. das Bundesverdienstkreuz). Daneben sind Berliner Philharmoniker und ihre „Mitstreiter“ von Akademien in ihre Kreise aufgenommen worden, oder es wurden ihnen von privaten Firmen oder Vereinen Preise verliehen, z.B. der Würth-Preis, der Ernst-von-Siemens-Preis, der Grand Prix du Disque, der Edison Preis, der Grammy Award, der Preis der deutschen Schallplattenkritik, der Herbert-von-Karajan-Musikpreis oder Preise im Andenken an einen Komponisten . . . Musiker wie Abbado und Rattle besitzen so viele Urkunden, Orden, Ehrenringe, Medaillen und andere Auszeichnungen, daß sie sich kaum noch an das Wann und Wo einiger Ehrungen erinnern. Zu den ausgezeichneten Einspielungen Rattles mit dem Orchester gehört Gustav Mahlers *Zehnte Sinfonie*, ein unvollendet gebliebenes Werk, das von dem englischen Musikforscher Deryck Cooke rekonstruiert und von Berthold Goldschmidt, Colin Matthews und David Matthews ergänzt wurde. Die Aufnahme wurde mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik und dem Grammy im September 2001 ausgezeichnet.

Aufzeichnungen von Musik

Wie bereits anfangs erwähnt, produzierten die Musiker bis vor nicht allzu langer Zeit Ton- oder Bildaufnahmen auf privater Basis, d.h. jeder einzelne erhielt ein Honorar dafür, daß er in seiner Freizeit mit dem Orchester arbeitete.³³ Inzwischen ist es nicht mehr so: ob die Musiker vor Publikum oder für Aufnahmen spielen, sie tun es als Mitglieder der *Stiftung Berliner Philharmoniker*.³⁴

Schon immer hatten die Medienvertreter aus den Reihen des Orchesters eine wichtige Rolle, weil sie den Kontakt zu Tonträgerfirmen, Rundfunk- oder Fernsehanstalten sowie Film-, Video- und DVD-Produzenten vermitteln. Da die Präsenz der Musiker über den Konzertsaal hinaus nicht unerheblich ist, ist der Einsatz zeitaufwendig und wird daher auch vergütet.

Nicht alle Aufzeichnungen finden im Gebäude der Philharmonie statt. Manchmal werden Studios angemietet. Filme sind auch in der Berliner Siemens-Villa und im Charlottenburger Schloß gedreht worden. Früher ents-



Abb. 1.6 Luciano Pavarotti bei Tonträgeraufnahmen mit dem Orchester, links mit dem Dirigenten James Levine, rechts bei Lockerungsübungen.

tanden viele Schallplatten in der wegen ihrer guten Akustik bekannten Jesus-Christus-Kirche am Thielplatz im grünen südwestlichen Stadtviertel Berlin-Dahlem (sie wird manchmal auch heute noch genutzt). Als Karajan dort mit dem Orchester arbeitete, mußten immer alle Fenster geschlossen werden, um Zugluft und Fluglärm zu vermeiden.

Bei Aufnahmen können die Musiker so manche Eigenart der eingeladenen Solisten kennenlernen. Der Violinsolist Shlomo Mintz beispielsweise hat immer seinen Geigenbauer zur perfekten Klangausrichtung seines Instruments dabei. Luciano Pavarotti macht oft lustig anzusehende Lockerungsübungen von Zunge und Gesichtsmuskeln vor seinem Einsatz. Und der österreichische Chansonsänger und -komponist Udo Jürgens fühlte sich im Juni 1979 trotz eigener großer Popularität geehrt, als er bei der Aufzeichnung seiner Acht-Minuten-Komposition *Wort* mit den Berliner Philharmonikern um Autogramme gebeten wurde.³⁵

Wie Jürgens gewann in dieser Zeit das Orchester eine Goldene Schallplatte. Das heißt, die Deutsche Grammophon verschenkte 119 davon an die Musiker für die Aufnahme der 5. Beethoven-Sinfonie mit Karajan. Später allerdings verteilte die Firma nur noch kleinere Präsente.

Vor dem Fall der Berliner Mauer kam manchmal ein Chor aus dem damaligen Ostberlin zu Aufnahmen nach Berlin (West). Dabei mag der eine oder andere Sänger erwogen haben, die Flucht zu ergreifen. Aber wahrscheinlich wollte keiner die Sondergenehmigungen der anderen gefährden, die für Auftritte dieser Art galten. Im übrigen durften, so die Bestimmungen, nur die verheirateten Chormitglieder in den Westen.



Abb. 1.7 Manchmal arbeitet das Orchester mit Vertretern der leichten Muse zusammen. Links Udo Jürgens bei der Aufnahme eines Chansons mit den Berliner Philharmonikern und rechts „Loriot“ bei der Probe für einen gemeinsamen Sketch (als Bühnenarbeiter verkleidet sollte er bei einer Feier die *Coriolan*-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven dirigieren).

Die Intendanz

Die Berliner Philharmoniker haben zwar eine Verfassung, die zur Selbstverantwortung aufruft. Aber viele Jahre lang stand ihnen doch für die Organisation ihrer Auftritte ein Intendant zur Seite. Ihn gab es von 1935 bis 2002, abgesehen von einigen Jahren nach dem Kriege (von 1945 bis 1951). Vorher, in den ersten 53 Jahren seit Gründung, organisierten sie sich im Wesentlichen selber, unterstützt von einer Konzertagentur, und dies war auch von Oktober 2002 bis Juli 2006 wieder so, weil der Intendant F.X. Ohnesorg plötzlich das Orchester verlassen hatte. Erst danach fanden sie in der Person Pamela Rosenbergs eine neue Intendantin.

Daß 65 Jahre lang ein Intendant existierte, geht auf die Zeit des Nationalsozialismus zurück. Als im Jahre 1933 das Orchester dem Propagandaministerium unterstellt wurde und die Musiker für die nächsten Jahre Angestellte des Reichs waren, erwogen die neuen Machthaber, eine politisch genehme Person einzubringen.³⁶ Dieser Plan wurde 1935 Wirklichkeit, nachdem die

jüdische Konzertagentur Hermann und Louise Wolff nicht mehr existierte, die viele Dinge geregelt hatte. In gewisser Weise war eine Intendanz auch bequem. Sie kümmerte sich um Gastauftritte, Gastdirigenten und Solisten sowie um viele verwaltungstechnische Angelegenheiten.

Hier nun die Intendanten und die Jahre ihres Engagements seit 1935. In der Liste sind auch die Chefdirigenten und einige besondere Ereignisse erwähnt.

Jahr	Intendant	Chefdirigent	besondere Ereignisse
1935	Hans von Benda	Wilhelm Furtwängler	
1936	"	"	
1937	"	"	
1938	"	"	„Kameradschaft der Berl. Philh.“ gegr.
1939	Gerhart von Westerman	"	
1940	"	"	Vier Auslandstourneen
1941	"	"	
1942	"	"	Erste Flugzeugreise des Orchesters
1943	"	"	Tourneen in acht Länder
1944	"	"	Bomben zerstören die Philharmonie
1945	"	Leo Borchard vorübergehend Kün. Leiter	Furtwängler in der Schweiz
	kein Intendant	Borchard stirbt bei Unfall	"
1946	"	Celibidache wird Furtw.s „Lizenzträger“	"
1947	"	Furtw. dirigiert wieder einige Konzerte	Celi. leitet die meisten Konzerte
1948	"	"	"
1949	"	"	"
1950	"	Furtw. dirigiert wieder die meisten Konz.	Celibidache noch Gastdirigent
1951	Eduard Lucas	"	"
1952	Gerhart von Westerman	Vertrag auf Lebenszeit für Furtw.	Orch. wird Institution des Landes Berlin
1953	"	"	Cel. noch Gastdirigent
1954	"	"	Tod Furtwänglers im November
1955	"	Herbert von Karajan	
1956	"	"	
1957	"	"	Feiern zum 75. Geb. des Orchesters
1958	"	"	
1959	Wolfgang Stresemann	"	
1960	"	"	
1961	"	"	
1962	"	"	
1963	"	"	Fertigstellung großer Konzertsaal
1964	"	"	
1965	"	"	
1966	"	"	
1967	"	"	
1968	"	"	
1969	"	"	
1970	"	"	Erste Skizzen für Kammermusiksaal
1971	"	"	
1972	"	"	
1973	"	"	
1974	"	"	
1975	"	"	
1976	"	"	
1977	"	"	Verleihung der Goldenen Schallplatte
1978	Peter Girth	"	
1979	"	"	
1980	"	"	25. Jahrestag der Ernennung Karajans

Jahr	Intendant	Chefdirigent	besondere Ereignisse
1981	"	"	
1982	"	"	
1983	"	"	Feiern zum 100. Geb. des Orchesters
1984	Wolfgang Stresemann	"	Auseinandersetzungen wegen Sabine Meyer
1985	"	"	
1986	Hans Georg Schäfer	"	
1987	"	"	Einweihung des Kammermusiksaals
1988	"	"	
1989	Ulrich Eckhardt	"	Tod Karajans am 16. Juli
1990	Ulrich Meyer-Schoellkopf	Claudio Abbado	
1991	"	"	Intensivierte Reisetätigkeit des Orchesters
1992	"	"	
1993	"	"	
1994	"	"	
1995	"	"	
1996	Elmar Weingarten	"	
1997	"	"	
1998	"	"	
1999	"	"	
2000	"	"	
2001	Franz Xaver Ohnesorg	"	
2002	"	Simon Rattle	Umwandlung der Institution in Stiftung
2003	—	"	Das Orchester ist ohne Intendant
2004	—	"	"
2005	—	"	"
2006	Pamela Rosenberg	"	"

Einer der verdienstvollsten Intendanten, so sagen viele Musiker, war Wolfgang Stresemann, Sohn des legendären Reichskanzlers und Reichsaußenministers Gustav Stresemann (1878-1929). Er verstand es immer wieder, auf diplomatische Weise Karajans Eigensinn mit der demokratischen Organisationsform des Orchesters zu versöhnen. Auch hat er das von seinem Vorgänger Gerhart von Westerman eingerichtete Programm mit zeitgenössischer Musik auf fünf Konzerte erweitert und in „Musik des 20. Jahrhunderts“ umbenannt, wobei die klassische Moderne verstärkt einbezogen wurde. Nachdem er 19 Jahre die Geschicke des Orchesters gelenkt hatte, verließ er zunächst im Jahre 1978 im Alter von 74 Jahren die Philharmoniker. Aber sechs Jahre später wandte sich das Orchester wieder an ihn, nachdem man wegen der Auseinandersetzungen um Sabine Meyer einen Intendantenwechsel beschlossen hatte (siehe S. 131). Stresemann blieb aber nur zwei Jahre.

Mit den letzten beiden Chefdirigenten - Abbado wurde 1989 und Rattle 1999 gewählt - kam jeweils ein neuer Intendant; aber nicht etwa, weil die neuen Chefs es verlangten, sondern weil niemand für den Übergang zur Verfügung stand. In der Saison 1989/90 war es Ulrich Eckhardt (der als Leiter der Berliner Festspiele von 1973 bis 2000 allerdings nur ein Jahr bleiben konnte), gefolgt von Ulrich Meyer-Schoellkopf, der seine Arbeit mit Abbados Vertragsabschluß aufnahm. In Vorbereitung auf Rattles Engagement verpflichtete man im April 2001 Franz Xaver Ohnesorg. Er hatte in Köln und New York erfolgreich künstlerische Planung und Vermarktungsarbeit geleistet. Leider sorgte Ohnesorg - so wie während der „Affäre Meyer“ Peter Girth - durch

sein vorzeitiges Ausscheiden aus dem Vertrag für Aufregung. Nachdem die Deutsche Bank als Hauptsponsor für die Institution angeworben und im Juni 2002 auf einer Pressekonferenz ein vorläufiges Abkommen unterzeichnet war, dauerte es nur noch vier Monate, bis er seine Absicht kundtat, schon bald nicht mehr zur Verfügung zu stehen.³⁷

Chefdirigenten seit Gründung des Orchesters

Weitere führende Persönlichkeiten sind natürlich die Chefdirigenten. In den mehr als 120 Jahren seit Gründung gab es nur wenige. Einige blieben ein paar Jahre, so Hans von Bülow von 1887 bis 1893 (er starb 1894). Andere verbrachten viele Jahrzehnte mit dem Orchester (Arthur Nikisch - 27 Jahre: 1895-1922; Wilhelm Furtwängler - 31 Jahre: 1922-45 und 1947-54; Herbert von Karajan - fast 35 Jahre: 1955-89). Einen unbefristeten Vertrag haben allerdings nur zwei Dirigenten bekommen, Furtwängler in seinem 66. Lebensjahr, zwei Jahre vor seinem Tode, nachdem er bereits etwa drei Jahrzehnte Konzerte des Orchesters dirigiert hatte, und Herbert von Karajan, der gleich mit seinem Vertrag - zwar etwas vage, aber immerhin - „mehr oder weniger auf Lebenszeit“ angestellt wurde.³⁸

Furtwängler ist einigen pensionierten Philharmonikern noch gut in Erinnerung. Nachdem er von 1922 bis 1945 führender Dirigent gewesen war, verlangte die politische Situation nach dem Kriege seinen vorübergehenden Rückzug.³⁹ Von 1947 bis zu seinem Tode 1954 dirigierte er dann wieder in Berlin, ab 1952 wurde er mit der Leitung des Orchesters auf Lebenszeit betraut.

In der Zwischenzeit stand zunächst Leo Borchard dem Orchester vor. Er hatte schon vor dem Krieg, vor allem in der Zeit von 1934-36, oft am Pult der Philharmoniker gestanden und ergriff im allgemeinen Chaos vom Mai 1945 die Initiative der Zusammenführung der verstreuten Musiker. Leider fand er im Sommer 1945 an der englisch-amerikanischen Sektorengrenze am Bundesplatz in Berlin durch die Kugel eines Militärpostens auf dem Beifahrersitz eines Autos, mit dem ihn ein befreundeter britischer Oberst nach einer geselligen Feier nach Hause bringen wollte, den Tod. Er wurde ein Opfer der nächtlichen Ausgangssperre.⁴⁰

Ihm folgte der 33-jährige Rumäne Sergiu Celibidache. Furtwängler schätzte diesen damals fast unbekanntem Mann mit den stechenden Augen sehr (Celibidache hatte bis dahin an den Hochschulen in Paris und Berlin studiert). Auch die Musiker waren von seiner fachlichen Reife begeistert (er dirigierte alle Werke auswendig), aber es gab einige heftige Auseinandersetzungen um alltägliche Dinge, bei denen er undiplomatisch vorging.



Abb. 1.8 Sergiu Celibidache - zwischen den beiden Amtsperioden Wilhelm Furtwänglers (1922-45 und 1952-54) Chefdirigent der Berliner Philharmoniker - beim ersten Wiedersehen mit den Musikern, nach 38 Jahren, im März 1992.

U.a. war die Altersstruktur des Orchesters ein Thema. Der sehr eigenwillige Dirigent bemängelte, daß das durchschnittliche Alter höher als in anderen Orchestern war - was daran lag, daß die Berliner Philharmoniker während des Krieges nicht eingezogen waren.⁴¹

Inzwischen ist das Orchester in seiner Altersstruktur anderen Orchestern vergleichbar. In den letzten 15 Jahren wurden etwa 80 Stellen, die altersbedingt oder aus gesundheitlichen Gründen frei wurden, neu besetzt. Aber manchmal, z.B. für Konzertreisen, werden auch pensionierte Musiker aus hilfsweise engagiert. So ist der ehemalige Stimmführer der Zweiten Geigen, Hanns-Joachim Westphal, noch im Alter von 71 Jahren mit dem Orchester nach New York gereist, in seinem 50. Jahr als Philharmoniker. Das war im September 2001, kurz nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center, als den aktiven Orchestermitgliedern anheimgestellt wurde, ob sie den Flug über den Atlantik wagen wollten.⁴²

Nach Furtwänglers Rückkehr ans Pult der Berliner Philharmoniker, die 1952 durch einen neuen Vertrag besiegelt wurde und durch seinen Tod mitten in den Vorbereitungen zur ersten Amerikatournee der Berliner Philharmoniker im Jahre 1954 endete, fragte man Herbert von Karajan, den damals bekanntesten deutschen Dirigenten, ob er nicht nach Berlin kommen wolle. Karajan galt als Vertreter der *Neuen Sachlichkeit* und stand im schroffen Gegensatz zum *Ausdrucksmusiker* Furtwängler. Schon bald sollte sich zeigen,

daß er die Begabung und das Geschick hatte, das Orchester zu höchstem Ruhm zu führen.

„Karajan ist zum Symbol eines Berufsstandes geworden.“
(M.O.C. Döpfner)¹

2

Die Ära Herbert von Karajan

Chefdirigenten, sagt man, sind der Mittelpunkt eines Orchesters. Viele ältere Philharmoniker und Konzertbesucher haben die Jahre mit Herbert von Karajan immer noch als glanzvollste Zeit des Orchesters in Erinnerung. Er war nicht nur ein bewundernswertes musikalisches Talent mit einem großen Repertoire, sondern besaß auch sehr viel Charisma und hatte die Gabe, Aufführungen erfolgreich in Szene zu setzen. Das kontinuierliche, lange Zusammensein mit ihm besiegelte die weltweite Reputation der Berliner Philharmoniker.

Ein Mann mit vielen Qualitäten

Als Karajan von den Musikern im Dezember 1954 mitten in den Vorbereitungen zu einer geplanten USA-Reise gebeten wurde, die Leitung des Orchesters zu übernehmen, war dies der Beginn einer fast 35-jährigen gemeinsamen Arbeit mit ihm als Chefdirigent.² Bald tauchten sein Name und mit ihm der des Berliner Philharmonischen Orchesters verstärkt in den Medien auf.

Auch aus nicht-musikalischen Gründen gelangte er in die Presse: durch seine Eigenschaften als ausgezeichnete Manager, durch seine Freizeitaktivitäten, zum Beispiel als Pilot von Privatjets und Hubschraubern oder als exzellenter Skifahrer, und schließlich durch seine Erfolge bei den Damen der Gesellschaft (er heiratete dreimal und wurde oft mit Filmstars abgelichtet).³ Zudem war er ein begehrtes Objekt von Pressephotographen durch sein Erscheinen bei Treffen der High Society.

Der Maestro ist überall zu Hause

Die Qualität der von ihm dirigierte Werke und die Medienpräsenz brachten es mit sich, daß seine Konzerte immer ausverkauft waren. Hunderte von Karajan-Fans standen schon nachts nach Karten an.

Das Orchester enttäuschte er allerdings zunächst nach Unterzeichnung eines Vorvertrags im Jahre 1955, denn er zögerte nicht, neben seinen Verpflichtungen in Berlin sehr zeitraubenden Engagements an anderen Häusern nachzugehen, vor allem in Österreich, aber auch in Italien, England und der Schweiz. In Österreich füllte er die verantwortungsvollen Posten als Künstlerischer Leiter dreier wichtiger Institutionen aus: der Wiener Staatsoper, des Wiener Singvereins und der Salzburger Festspiele. Mit den Wiener Philharmonikern trat er oft auf, führte aufwendige Tournées durch. Außerdem leitete er regelmäßig das Opernorchester der Mailänder Scala, nahm Schallplatten mit dem Londoner Philharmonia Orchestra auf und dirigierte das Schweizerische Festspielorchester in Luzern.

Österreich war im Grunde Karajans eigentlicher Lebensmittelpunkt. Allein in Wien war seine Anwesenheit sieben Monate im Jahr vertraglich festgelegt, und weitere zwei Monate kamen für die Salzburger Festspiele hinzu. Es blieb also für Berlin weniger Zeit. Symptomatisch für diese Situation war, daß er in Berlin keine Wohnung hatte, sondern nur im Hotel in einer Suite lebte, die für ihn reserviert war (erst im Savoy, dann im Kempinski am Kurfürstendamm). In Salzburg, Sankt Moritz und Saint-Tropez dagegen besaß er Häuser.



Abb. 2.1 Als Herbert von Karajan 1955 zum Chefdirigenten berufen wurde, intensivierte sich bald die an sich schon rege Reisetätigkeit des Orchesters. Man unternahm nun auch Tournées in weit entfernte Länder wie die USA oder Japan (im Bild 1966 Ankunft auf einem japanischen Militärflughafen; im Hintergrund im Profil der Cellist Rudolf Weinsheimer).

Karajans Sekretär André von Mattoni meint, daß Berlin anfangs für den Maestro im Gegensatz zu Wien „die reine Erholung“ gewesen sei. In der Tat kam der Dirigent zunächst nur für sechs Abonnement-Konzerte und zu Silvester jedes Jahr nach Berlin, und natürlich, um mit dem Orchester auf Konzertreise zu gehen. In den kurzen Wochen seiner Anwesenheit probte er zwar intensiv und nahm auch Schallplatten auf, aber insgesamt hatten die Musiker doch nur sporadisch die Möglichkeit, mit ihm wichtige Dinge zu besprechen. Auch die Berliner Konzertbesucher bedauerten die seltene Anwesenheit des Chefdirigenten ihrer Philharmoniker.

Proben, proben, proben

Die Situation wurde ab der Saison 1964/65 anders, als Karajan sich von der Wiener Staatsoper lossagte. Nun konnte er sich intensiver um das Orchester in Berlin kümmern. Den Unterschied zu vorher spürten die Philharmoniker deutlich.

Im übrigen führte Karajan wie kaum ein Chefdirigent ein striktes Regime. Seine Ausstrahlung war so groß, daß die Musiker im Probensaal seine Ankunft erahnten, selbst wenn sie ihn noch nicht gesehen hatten. Von jedem - sich inbegriffen - verlangte er „immer nur das Beste, ohne Pardon“. Dies galt auch in späteren Jahren, sogar für die Zeit, wenn er unter gesundheitlichen Problemen litt.

Seine bewundernswerte Selbstdisziplin und Zuverlässigkeit, die genaue Verfolgung seiner Pläne und das große Einfühlungsvermögen, seine Hingabe sowie das Verständnis für jedes Instrument begründeten den Respekt aller Orchestermusiker. Zuhörer in aller Welt sprachen von der Verzauberung durch den „besonders schönen“ Klang. Kurz, Karajan stand für Klassik in höchster Qualität. Seine Musikphilosophie wurde über Jahre zur Basis des Orchesters.

Rhythmisch unerbittlich

Vor allem hatte er das perfekte Gespür für feinste rhythmische Nuancierungen. Auf dieses ausgeprägte Gefühl war er so stolz, daß er mehrfach behauptete, er könne um das Gebäude der Philharmonie gehen und bei einer vorher angegebenen Zeit auf der Stoppuhr wieder zurücksein. Einige Philharmoniker hielten das für unmöglich und kritisierten ihn als Genauigkeitsapostel. Anderen schien es wirklich so, als verfüge er über ein inneres Metronom. Mit den Schlagzeugern Fred Müller und Gernot Schulz ging er immer wieder bestimmte Passagen durch, beispielsweise beim *Boléro* von Ravel, um höchste

Präzision in dieser Hinsicht zu erreichen. Auf jeden Fall waren Tempi und Intonation als Pulsschlag für Ausdruck und Form der Musik sein großes Anliegen.

Karajans Gestik beim Dirigieren

In seiner Art zu dirigieren hat Karajan verschiedene Phasen durchlaufen. Von der des jugendlichen Elans berichten Pressemeldungen. Wie er drei Tage nach seinem 30. Geburtstag, am 8. April 1938, „mit kleinen Bewegungen aus dem Handgelenk“ eindrucksvoll bei seinem ersten Auftritt in der Philharmonie das Orchester eroberte. Und wie jeder Konzertbesucher die elementare Leidenschaft seines musikalischen Erlebens und seine ungeheure Energie spürte. Karajan äußerte, ihn habe vor allem die spielerische Disziplin, die Anpassungsfähigkeit und die Intelligenz der Musiker begeistert, auch deren Humor; er habe geahnt, daß eine perfekte Symbiose möglich sei.⁴

Danach folgte die Phase in seiner Karriere, in der er als herausragende Persönlichkeit und klassischer Schöngeist jedem seiner Auftritte Show-Charakter gab. Er dirigierte mit suggestiv schwingenden Gesten und einem oft so hingebungsvollen Gesichtsausdruck, daß seine Bewunderer allein schon dadurch außerordentlich gerührt waren. Die Kritik schrieb, die von ihm dirigierten Werke würden „atmen“.

In der Spätphase fand er zu einer sublimierteren Art des Auftretens. Es reichte manchmal das Zucken einer Augenbraue oder ein Kopfnicken, um auf fast ätherische Weise den Partituren ihre Schönheit zu entlocken und bis zuletzt - trotz Rückenleiden und anderer Gebrechen - für die Musikwelt Großartiges zu leisten. Mit jeder Faser seines Körpers war er auch da noch präsent und veredelte die Werke durch sein überlegenes Verständnis. Man sprach vom „Samt- und Seidenklang“ des Orchesters.

Ohne Partitur

Tatsächlich gab es kein Orchestermittglied, das ihn in der Blüte seiner Jahre für seine fachlichen Qualitäten nicht verehrte. Sein phänomenales Gedächtnis für alles Musikalische war legendär. Bei Proben zitierte er manchmal von Bülows Spruch: „Ein Musiker soll seinen Kopf nicht in der Partitur haben, sondern seine Partitur im Kopf.“ Er selber kannte jede Kleinigkeit im Notentext auswendig, selbst wenn das Programm aus verschiedenen Werken zusammengesetzt war. Immer dirigierte er bei den Aufführungen ohne Partitur - was vor allem bei Kompositionen wie *Sacre du printemps* von Strawinsky äußerst

schwierig ist, die meisten Passagen mit geschlossenen Augen. Diese Eigenart hatte ihm bei einer *Meistersinger*-Aufführung an der Berliner Staatsoper, bei der er im Juni 1939 die Staatskapelle dirigierte, den Zorn Adolf Hitlers zugezogen. Der einen Moment lang indisponierte erste Sänger hatte ganze Passagen übersprungen und das Orchester hatte „nachspringen“ müssen, was zu Unruhe führte. Der Diktator verkündete damals, ein Opernhaus nie wieder zu betreten, wenn Karajan ohne Partitur dirigiere.

Während der Osterfestspiele in Salzburg führte Karajan zudem meist Regie (nur 1975 und 1987 duldete er Inszenierungen anderer Regisseure neben den eigenen: die von Franco Zeffirelli und Michael Hampe). Er probte so lange, bis selbst die Position der beteiligten Statisten und die Nüancen des Lichts auf der Bühne genau so verwirklicht waren, wie er es geplant hatte. Seinen Ohren und Augen entging nichts. Er war in jeder Hinsicht ein Perfektionist.

Die Privatperson

Über Karajan als Privatperson sind die Philharmoniker auch heute noch verschiedener Meinung. Einige schätzten sein Interesse an ihren privaten Belangen. Beispielsweise erkundigte er sich häufig nach den Hobbys seiner Musiker oder vermittelte in komplizierten medizinischen Angelegenheiten hervorragende Ärzte, vor allem bei Arbeitsunfällen oder wenn Berufskrankheiten vorlagen (bei älteren Musikern z.B. orthopädische Schäden oder Hörprobleme). Andere hatten keinen Zugang zu ihm, konnten sich mit seinen Launen und seinem oft diktatorischen Vorgehen nicht abfinden, empfanden ihn als egozentrisch, als „in-sich-selbst-verliebt“, wie sie es nannten. Sie wunderten sich auch über einige Kleinigkeiten, beispielsweise daß er in vorgerücktem Alter bei Proben fast nie eine Nahseh-Brille aufsetzte, obwohl dies in einigen Situationen nützlich gewesen wäre. Hier folgte er dem italienischen Komponisten Spontini, der Wagner den Rat gab, beim Dirigieren niemals eine Brille zu tragen, wie kurzsichtig er auch sei.

Manche kritisierten, daß Karajan kaum andere Meinungen bei der Interpretation von schwierigen Stellen duldete. Wenn jemand es für notwendig erachtete, seine ihm konträren Ansichten vorzubringen, konnte der Maestro sehr schlagfertig sein. „Es ist . . . schwer, wenn nicht unmöglich, mit Karajan ein Gespräch über Musik zu führen“, meinte auch der damalige Intendant Wolfgang Stresemann.⁵ Allerdings besaß der Maestro die Fähigkeit, das Orchester in dieser Zeit wie kaum ein anderer Dirigent zu motivieren. Auch war er sehr geschickt in der Führung der Musiker vor den Aufführungen, wenn es darum ging, ihnen die Nervosität zu nehmen und Rücksicht auf die Psyche der einzelnen zu nehmen.

Ein distanzierter Mensch

Insgesamt jedoch hatte er den Ruf, den meisten Menschen gegenüber Abstand zu wahren. Seine seltenen Versuche, dem entgegenzuwirken, blieben erfolglos. So auch, als er Karl Böhms übliche Hinwendung zum Publikum nach einem Konzert einmal nachahmen wollte. Böhm gelang es, die Begeisterungsbekundungen dadurch zu steigern, daß er sich mit weit geöffneten Armen den Zuhörern zuwandte, als wolle er sie umarmen. Als Karajan die herzliche Geste zu imitieren versuchte, mißlang dies total. Bei ihm, dem eher unzugänglich wirkenden Menschen, empfand man so etwas als allzu konstruiert. Ganz abgesehen davon genoß er auch so den höchsten Applaus.

Vielleicht trug diese Distanz sogar zu seinem Ruhm bei. Seine Auftritte wirkten vornehm, wie die eines Genies, das sich ganz auf seine Arbeit konzentriert. Manchmal brauchte er völlige Unnahbarkeit, beispielsweise bei Filmaufnahmen. Dann ließ er sich eine Art Weltraumkapsel aufstellen, in der er sich in den Pausen aufhielt. Sie war rund, mannshoch und hatte kleine Fenster. Einige Musiker vermuteten, daß er dort seine Yogaübungen absolvierte. „Man findet durch Yoga sein inneres Gleichgewicht wieder, versuchen Sie es“, konnte man von ihm öfters hören.

Daß er sich vor allem in fortgeschrittenen Jahren in den Probenpausen zurückzog, ist verständlich, denn bisweilen ist das lärmende Durcheinander in Pausen schwer zu ertragen. Stühle und Notenständer wurden gerückt, schwierige Musikpassagen probiert, Unterhaltungen geführt. Besonders für Musikerohren können solche Geräusche unangenehm sein.

Seine Begeisterung für Technik

Ein besonderes Talent Karajans war es, die modernen Techniken von Schallplatte, Film und Fernsehen und später von Videokassette und CD zu nutzen. Gerade dadurch wurde das „Wunder Karajan“, als das ihn der Journalist Edwin van der Nüll schon im Oktober 1938 bezeichnet hatte, auch bei einem breiten Publikum weltweit bekannt. Die Bedeutung manch technischer Neuerung ist von ihm sofort nach ihrer Erfindung erkannt worden. Im Jahre 1962 beispielsweise waren er und das Orchester Pioniere bei der Einführung der Klassik-Stereo-Produktionen mit der Aufnahme aller neun Beethoven-Sinfonien auf mehreren Platten, die dann in einer Kassette auf den Markt kamen.

Auch seine Sekretäre bzw. Agenten und Vertrauten (André von Mattoni, Uli Märkle, Ronald Wilford und Michel Glotz) waren bei der Popularisierung der sogenannten ernsten Musik besonders talentiert. Pro Saison ent-

standen durchschnittlich in Berlin 24 Platten mit Karajan, was natürlich zu einem starken Zusammenwachsen mit den Musikern beitrug. Die Aufnahmen erschienen vor allem bei der Deutschen Grammophon, aber auch bei EMI-Electrola,⁶ selten bei DECCA. Im Jahre 1982 gründete Karajan seine eigene Filmfirma Télémondial (vorher hatte er mit Unitel zusammengearbeitet). Sein Katalog von Ton-, Film- und Fernsehproduktionen schlägt selbst im Vergleich zu dem jüngerer Dirigenten, die mit modernen Aufnahmetechniken großgeworden sind, bis heute Rekorde (etwa 800 Tonträgeraufnahmen und 90 Videoaufzeichnungen).

Vielleicht lag Karajans Begeisterung für alles Technische daran, daß er die ersten drei Semester seiner Studienzeit an der Technischen Hochschule Wien im Fach Technik eingeschrieben war und erst danach zur Musik als Hauptfach wechselte. Bei Tonträgeraufnahmen war „der Chef“ mit Geräten bewaffnet. Mit dem Kopfhörer verfolgte er die Einspielung, per Telefon korrespondierte er mit dem Technikerteam, und außerdem führte er natürlich den Dirigentenstab. Auch hatte er eine Stoppuhr, um bei einzufügenden Korrekturen genau anzugeben, wann die Musiker einsetzen sollten. Als die CDs auf den Markt kamen, ließ er auf einer Pressekonferenz während der Salzburger Osterfestspiele 1981 einen Mitarbeiter das Gerät auf den Kopf stellen und erklärte an der Seite der Direktoren von Philips und PolyGram sowie des Sony-Präsidenten Akio Morita, mit dem er befreundet war, daß derartige Bewegungen im Unterschied zu denen bei Schallplattenapparaten den Klang nicht verändern. Karajan und die Philharmoniker nahmen zum Einstieg in das Zeitalter der Digitalaufnahmen die *Alpensinfonie* von Richard Strauss auf. „Was vorher war, ist Gasbeleuchtung“, sagte Karajan bei dieser Gelegenheit. In Berlin wurden auch *Die Zauberflöte Parsifal* als zwei der ersten Opern auf CD bespielt. Für Karajan war der Umgang mit Technik offensichtlich Vergnügen.

Wenn Filmaufnahmen bei Konzerten gemacht wurden, mußten Szenen, bei denen beispielsweise starkes Husten im Saal zu hören war, aufwendig mit Statisten nachgefilmt werden. Der Maestro persönlich verbrachte ganze Nächte am Schneidetisch. Daraus resultierte, daß er solche Arbeit genau einschätzen konnte, weshalb er auch immer wieder die Leistung von guten Technikern vor den Musikern würdigte. Der Aufnahmeleiter Ernst Wild und die Cutterin Gela M. Runne gehörten zu seinen Favoriten.

Mit vielen Einspielungen gewannen er und das Orchester Preise, was natürlich noch mehr Nicht-Experten und auch Sponsoren auf die Berliner Philharmoniker aufmerksam machte. Karajan verstand es, zahlreiche führende Persönlichkeiten der Wirtschaft für eine Finanzierung aufwendiger Produktionen zu gewinnen, vor allem in Japan. Um solche Dinge zu arrangieren, traf er sich während der häufigen Konzertreisen mit Geldgebern. Dabei

verbreitete er um sich das Flair eines Mannes, der in Eile und von immenser Effizienz ist.

Natürlich reagierte Karajan ganz bewußt auch auf gewisse Erfahrungen des Orchesters. Im Jahre 1979 war das ganz deutlich, als die Musiker die *9. Sinfonie* von Gustav Mahler mit Leonard Bernstein als Gastdirigenten einstudiert hatten (siehe S. 73 ff). Kurz darauf bereitete er eine Aufnahme des gleichen Stückes vor. Allerdings ließ er im letzten Satz die auf ein Fortissimo folgenden Pianissimopassagen merklich lauter spielen als Bernstein, so als wolle er seine Interpretation gegen die vorherige absetzen.⁷ Eine Erklärung erhielten die Philharmoniker nie.

Das Verhältnis zu Dirigentenkollegen

Karajan sah in Bernstein seinen größten Konkurrenten. Er verfolgte minutiös alle Schritte seines amerikanischen Kollegen. Das beruhte indes auf Gegenseitigkeit. Jeder wollte auf internationaler Ebene den anderen übertreffen. Meist vermieden die beiden aus verschiedenen Gründen eine Zusammenkunft, aber insgeheim bewunderten sie einander.⁸

Bevor Karajan die leitende Position bei den Berliner Philharmonikern angetreten hatte, war auch die Konkurrenz zu Furtwängler für ihn von großer Bedeutung gewesen. Natürlich achtete er ihn damals hoch und war wohl enttäuscht, daß dieser wenig Sympathie für ihn bekundete. Aber zu einem kollegialen Gespräch ist es nie gekommen. Als er dann nach Furtwänglers Tod dessen Nachfolger wurde, wollte er sich von ihm unterscheiden. Einige Philharmoniker berichten, wie er sagte: „Mal endlich Schluß mit dem alten Zopf“, wenn überkommene Angewohnheiten seinen Anordnungen im Wege standen. Beispielsweise beim Einsatz zu Beginn eines Musikstücks: Furtwängler hatte meist vor dem eigentlichen Einsatz für Bruchteile von Sekunden mit seinen Armen unruhig in der Luft vibriert. Die Bassisten, bei denen sich der Klang immer am langsamsten aufbaut, lösten die Spannung, indem sie ohne erkennlichen Einsatz zu spielen begannen. Diese Sitte war nicht leicht auszumerzen, und das störte Karajan (sowie einige Gastdirigenten, z.B. Rafael Kubelik). Immer wieder versuchte Karajan klarzumachen, daß allein er den Einsatz zu geben habe und nicht eine Instrumentengruppe. In der Tat war seine Gestik an einer so wichtigen Stelle unmißverständlicher als die Furtwänglers. Um mit dem „alten Zopf“ Schluß zu machen, überreagierten einige Philharmoniker kurzzeitig, indem sie Zehntel von Sekunden zu spät einsetzten.



Abb. 2.2 Karajan bei einer Probe. Seine Unterschrift, so die Graphologen, ist die eines Menschen mit starker Willenskraft.

Karajan und die Photographen

Sehr kritisch beurteilt wurden von Karajan auch die Photographen, denn er hatte mit einigen böse Erfahrungen gemacht. Manche lauerten ihm im Dunkeln auf, blendeten den Lichtempfindlichen mit ihrem Blitzlicht und veröffentlichten dann noch schlechte Bilder. Deshalb machte er es sich zur Angewohnheit, daß ihm jedes Bild vorgelegt werden mußte, bevor er es zur Publikation freigab.⁹ Wenn jemand ohne sein Wissen ein Bild von ihm drucken ließ, konnte er zeitweilig in Ungnade fallen. Genau so erging es einigen Musikern und Sängern, die unsensibel genug gewesen waren, ihn zu verletzen. Dann wurde aus Vertrauen plötzlich Haß, ja es gab laut Intendant W. Stresemann sogar eine „schwarze Liste“.¹⁰ Eine der Methoden Karajans, um Meinungsunterschiede mit Musikern zu beseitigen, war die Zuteilung von weniger Solopassagen, vor allem bei wichtigen Konzerten oder Tonträgeraufnahmen. Unter Photographen hieß es, er sei eine Mimose.

Unstimmigkeiten in den letzten Jahren

In den 1980er Jahren gab es in Berlin zunehmend Unstimmigkeiten zwischen Karajan und den Musikern. Diese resultierten vor allem daraus, daß er sich nicht mit Demokratisierungsprozessen abfinden konnte. Gewerkschaften waren seinem elitären Charakter ein Dorn im Auge, weil durch sie auch inkompetente Personen Mitbestimmungsrechte bekommen konnten und Gelder oder Titel bisweilen falsch verteilt wurden.¹¹

Dies sei an einem Beispiel verdeutlicht. Im allgemeinen Trend der Berliner Behörden in den 1970er Jahren, Privilegien an viele zu verteilen (die Beamten erhielten automatisch alle zwei Jahre eine Erhöhung ihrer Bezüge, und es wurde sogar einmal angeregt, Studenten ein Gehalt zu zahlen), war auch vorgeschlagen worden, jedem Philharmoniker den Titel ‚Professor‘ zu verleihen. Daraufhin verbündete sich Karajan mit dem Kultursenator Berlins, Adolf Arndt. Dieser trat vor die Musiker und sagte: „Wenn alle etwas bekommen, dann ist es, als ob keiner etwas bekommt. Meine Herren, der Titel ‚Berliner Philharmoniker‘ ist besser als der des Professors.“ Die Mehrheit im Orchester stimmte dem zu. Einige Philharmoniker hatten sowieso schon eine Professur an einer Musikhochschule.

Ein großes Zerwürfnis mit Karajan brachte der „Fall Sabine Meyer“. Die Philharmoniker lernten die damals 22-jährige Klarinettistin im Jahre 1981 kennen, als sie als Aushilfe für einen erkrankten Solo-Klarinettisten ins Orchester kam. Gleichzeitig stand die Nachfolge von Ulf Rodenhäuser an, um die sie sich bewarb. Das Orchester entschied sich jedoch gegen ihre Aufnahme für ein Probejahr.¹² Trotzdem erreichte Karajan mit Hilfe des Intendanten Peter Girth, daß ihr die Verwaltung am 16. Januar 1983 einen Vertrag für ein Probejahr ab September 1983 aushändigte. Dies ging gegen die demokratischen Statuten des Orchesters.¹³

Die Einzelheiten des daraus resultierenden öffentlichen Streits sind inzwischen belanglos, da Sabine Meyer sowieso nur knappe acht Monate, von September 1983 bis zum 12. Mai 1984, bei den Berliner Philharmonikern angestellt war. Sie stieg noch während des Probejahres aus ihrem Vertrag aus, wie sie sagte, „um weitere Auseinandersetzungen mit unabsehbaren Spannungen“ zu verhindern. Was blieb, war ein gestörtes Vertrauensverhältnis des Orchesters zu seinem - nun schon auf die Achtzig zuschreitenden - Künstlerischen Leiter. Die Philharmoniker hatten während er über Monate dauernden Diskussionen einen großen Affront in seinen Stornierungen mehrerer bereits angesetzter gemeinsamer Auftritte und in seinem Beharren auf einmal gefaßten Entscheidungen gesehen.¹⁴ Karajan war seinerseits zutiefst verletzt durch die ganze Angelegenheit. Man entfremdete sich zunehmend.¹⁵

Da der Streit in der Presse hohe Wogen geschlagen und dem Ruf beider Parteien geschadet hatte, war man bedacht, sich seltener zu sehen. Eine echte Versöhnung, die den Maestro hätte umstimmen können, gab es trotz offizieller Versöhnungsversuche nicht.¹⁶ Gleichsam symbolisch für das schlechte Verhältnis zeichnete das Orchester im Oktober 1987 eine Schallplatte mit Mozartwerken zugunsten von aids-kranken Kindern *ohne* Dirigenten auf. Der inzwischen ungeduldiger gewordene Karajan wandte sich verstärkt den Wiener Philharmonikern zu und umgab sich mit jungen Instrumentalisten und großen Sängern. Mit viel Charme widmete er sich vor allem Künstlerinnen wie der bulgarischen Sopranistin Anna Tomowa-Sintow oder der Amerikanerin Jessye Norman. Sie waren zusammen mit seiner Frau Eliette, seinen Kindern und seiner Karajan-Stiftung die Freude seines Alters.

Der Maestro fördert junge Talente

Während seines ganzen Lebens war es ein Herzensanliegen Karajans, junge Talente zu entdecken. Wenn ihm das gelang, war er wie ausgewechselt, strahlte Wärme und berührende Offenheit aus. Außerordentlich technisch und musikalisch geschult mußten sie sein, nicht nur talentiert, wie er immer wieder betonte.

Seiji Ozawa gehörte zu den Schützlingen, die er bereitwillig von seinem Erfahrungsschatz profitieren ließ. Auch Gundula Janowitz und Leontyne Price hat er dank seines aktiven Einsatzes und dank seiner Autorität den Weg auf manche berühmte Bühne geöffnet. Beispielhaft war zudem seine Initiative bei der Gründung der "Orchester-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters". Diese wurde im Jahre 1972 aus Spendengeldern für Nachwuchsinstrumentalisten mit abgeschlossenem Hochschulstudium oder einer ähnlichen Qualifikation geschaffen. Hauptsponsor war die Dresdner Bank.¹⁷ Sitz ist auch heute noch Berlin. Die etwa dreißig Stipendiaten pro Jahr erhalten in der Regel 24 Monate lang Einzelunterricht bei Konzertmeistern, Stimmführern und Solisten der Philharmoniker. Sie dürfen bei Proben und Konzerten bisweilen mitspielen und sind zur Stelle, wenn Vakanzen im Orchester ausgeschrieben sind. Ungefähr 25 Prozent der zirka achtzig Neueingestellten seit 1990 sind ehemalige Akademisten. Falls die Übernahme nicht passiert, haben sie es leichter als andere, in prestigöse Position zu finden (mehr als 50 Prozent der Absolventen nehmen bei großen Orchestern eine Solo- oder Stimmführerposition ein). Das Ziel der Akademie ist es, das zu vermitteln, was die Philharmoniker als ihr eigenes traditionelles Klangideal verstehen. Inzwischen sind aus ihr etwa 500 Spitzenmusiker hervorgegangen.

Ebenso wie Karajans Einsatz für diese Akademie ist auch seine Förderung der hochbegabten Geigerin Anne-Sophie Mutter in die Geschichte eingegangen. Seine erste Begegnung mit ihr fand 1976 bei den Luzerner Festwochen statt, als sie erst 13 Jahre alt war und mit einem anderen Orchester in Luzern auftrat. Die Berliner Philharmoniker waren auch dort, und es folgte eine Einladung zu einem Vorspiel. Dieses endete allerdings für das junge Talent mit dem deprimierenden Urteil, sie sei noch nicht reif genug, sie solle in einem Jahr wiederkommen. Beim zweiten Vorspiel 1977 entwickelte sich dann zwischen Karajan und ihr gleich so etwas wie Seelenverwandtschaft. Anne-Sophie durfte bei den Pfingstfestspielen in Salzburg mit den Berlinern auf der Bühne stehen. Auch erreichte Karajan, daß ihr ein Sponsor eine Stradivari-Geige zur Verfügung stellte.

Ab Februar 1978 war Anne-Sophie Mutter in Berlin häufig Gast beim Orchester. Selbst die skeptischen Musiker wunderten sich, wie ein Teenager die Nervenbelastung großer Konzerte mit solcher Leichtigkeit bestehen konnte. Sie schwärmen noch heute: „Man konnte von ihr verlangen, was man wollte - Mozart, Vivaldi, Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Tschaikowski - sie ging die Stücke locker an, gestaltete alle Feinheiten meisterhaft und bewältigte fließend die Übergänge von einem Teil des Werks in den anderen.“ Alle waren sich einig: Es war ein Genuß, ihr zu lauschen und den jugendlichen Schwung und die Wärme, die sie ausstrahlte, zu spüren. Einige sagten, sie spiele „wie eine Göttin“.¹⁸

Karajan machte sie bald zu seiner Favoritin, schätzte vor allem ihre Technik bei den Kadenzen, d.h. bei den Bravourpassagen, die das ganze Können eines Violinisten verlangen, beispielsweise bei den Joseph-Joachim-Kadenzen. Der Maestro handelte mit Anne-Sophie für Berlin einen Exklusivvertrag aus, wodurch sie in Berlin nur mit den Philharmonikern spielen durfte. Ihr Terminkalender war bald auf Jahre im voraus festgelegt. Manchmal hätte man gar nicht sagen können, ob das Orchester sie auf ihre Tourneen oder sie die Musiker auf deren Reisen begleitete (z.B. nach Tokio 1981).

Als es 1984 Uneinigkeiten zwischen Karajan und den Philharmonikern gab und die Berliner bei den Salzburger und Luzerner Festspielen nicht auftraten, hielt sie zum Maestro und spielte in Luzern ohne Gage, „um die Mehrkosten mindern zu helfen, die durch die Abwesenheit der Berliner Philharmoniker entstanden“. Bei der Einweihung des Kammermusiksaals am 28. Oktober 1987 konnte man sie als Solistin in Vivaldis *Vier Jahreszeiten* hören. Es sollte bis zum neuen Jahrtausend das letzte Mal sein, daß sie in der Berliner Philharmonie zu sehen war. Als sie dort im Februar 2002 wieder konzertierte, geschah das zunächst ohne Orchester, nur im Trio mit dem Cellisten Lynn Harrell und dem Pianisten Lambert Orkis. Das hat es selten gegeben, ein aus-



Abb. 2.3 Herbert von Karajan förderte die Geigerin Anne-Sophie Mutter (r.). Hier bei den Osterfestspielen Salzburg mit seiner Frau Eliette im Jahre 1980.

gebuchter Großer Konzertsaal nur mit Kammermusik. Im Jahr 2003 trat sie dann mit dem Orchester in dem Beethoven-Violinkonzert wieder auf, mit dem sie 1980 erstmals bei den Osterfestspielen in Salzburg mit den Philharmonikern viel Erfolg geerntet hatte, diesmal an der Seite ihres zweiten Ehemanns, des Dirigenten (und Komponisten) André Previn.

Das letzte Wunderkind, das Karajan - im Jahre 1988 - protegierte, war der russische Pianist Jewgenij Kissin (geb. 1971). Karajan kannte den jungen Mann durch Live-Mitschnitte von dessen Konzerten aus dem Jahre 1984, lernte ihn bei den Salzburger Festspielen 1988 persönlich kennen und lud den damals erst 17-Jährigen spontan für das Silvesterkonzert 1988 nach Berlin und zu Ostern 1989 nach Salzburg ein.¹⁹ Für Kissin war es der Beginn einer steilen Karriere. Für Karajan sollte das Silvesterkonzert 1988, das vom ZDF übertragen wurde, der Abschlüßauftritt mit dem Orchester in der Berliner Philharmonie sein.

Die ‚Herbert von Karajan Stiftung‘

Viele Projekte steuerte der Maestro an, wovon allerdings einige nie verwirklicht wurden. So kursierte einmal das Gerücht, er habe Mäzene gefunden, die den Philharmonikern ständig wertvolle Instrumente zur Verfügung stellen würden. Daraus ist nichts geworden, dafür aber aus der 1968 in Berlin gegründeten „Herbert von Karajan Stiftung“ mit Startkapital aus seinem Privatvermögen.

Die Stiftung dient, so heißt es in der Gründungsurkunde, vor allem der „Förderung junger Künstler, wissenschaftlicher Untersuchungen und internationaler Gesinnung auf dem Gebiet der Musik“. Mehrere Projekte waren - oder sind immer noch - Teil dieser Stiftung. Zum einen, von 1969 bis 1985, die alle zwei Jahre stattfindenden internationalen Dirigentenwettbewerbe in Berlin. Unter anderen war 1969 der spätere Leiter der Moskauer Philharmonie, Dimitri Kitaenko, Preisträger dieses Wettbewerbs, dann 1971 der Lette Mariss Jansons und sechs Jahre später Valery Gergiev, seit 1988 künstlerischer Leiter am Mariinkij-Theater in Sankt Petersburg. In den letzten vier Lebensjahren Karajans setzte der Maestro diesen Teil der Stiftung etwas anders fort. Er beriet geeignet erscheinende Musiker persönlich beim Dirigieren, beispielsweise während der Gastreisen nach Leningrad, New York und Japan, und unterstützte einige durch ein Stipendium. Nach seinem Tod 1989 wurden vor allem über die Professoren an den Musikhochschulen junge förderungswürdige Stipendiaten ermittelt. Erneute Wettbewerbe für Dirigenten, organisiert von der Gemeinschaft der Musikhochschulen Deutschlands mit Preisgeld aus der Stiftung, fanden 1999 in Weimar und 2004 in Lübeck statt.

Das zweite Projekt der Stiftung existierte von September 1970 bis Anfang der 1980er Jahre - ebenfalls in zweijährigem Turnus: die internationale Begegnungen für jeweils zehn Jugendorchester, die in Berlin veranstaltet wurden. Am Ende wurde ein Jugendorchester aus den besten Mitgliedern der teilnehmenden Ensembles zusammengestellt. Mit ihm gab der Maestro vor laufenden Fernsehkameras ein Abschlußkonzert.

Als drittes Projekt, das heute noch existiert, sind wissenschaftliche Untersuchungen über Musik und Medizin zu nennen. Da Karajans Vater Chefarzt einer Salzburger Klinik war, lagen für den musikalischen Sohn Fragen über die Wirkungsweise des Musizierens und Musikhörens auf Körper und Seele auf der Hand. Vor allem das von Ärzten und Psychologen bis dahin noch wenig erforschte Gebiet der Musiktherapie wurde seit 1969 - zunächst in Zusammenarbeit mit der Universität Salzburg - gefördert.²⁰ Andere finanzierte Projekte betrafen den *Zusammenhang zwischen Intelligenz und Musikalität* oder *Musik und Schlaf* oder *Die psychologische Wirkung der Popmusik auf Jugend-*

liche. Diskussionsforen waren lange Zeit die akademischen Symposien, die am Ende der Osterfestspiele in Salzburg stattfanden, organisiert von Karajans Arzt Dr. Carl Walther Simon. Sie standen beispielsweise unter dem Motto *Die Zeit in der Musik* (1983), wobei Karajan wesentlich an den Veranstaltungen teilnahm. Später, beim ersten Weltkongreß für Musiktherapie im Jahre 1996, wurde das erste europäische Institut für Musiktherapie gegründet, und zwar an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Es trägt den Namen Karajans.²¹

Die Kündigung im April 1989

Als sich im Jahre 1988 Karajans Gesundheitszustand merklich verschlechterte, weil er an den Folgen mehrerer Infektionen und Operationen sowie an denen eines früheren Schlaganfalls litt,²² verstärkte sich die schwelende Krise zwischen ihm und dem Orchester und vor allem zwischen ihm und den Berliner Politikern.

Die rot-grüne Koalition besaß das Ungeschick, dem durch Auszeichnungen, Orden und Preise Vielgeehrten - u.a. war er 1973 zum Ehrenbürger Berlins ernannt worden - öffentlich vorzuwerfen, im Amt vergreist zu sein und seine Aufgaben nicht mehr voll zu erfüllen (z.B. bei Probespielen von Musikern für wichtige Positionen nicht regelmäßig dabeizusein, Konzertreisen immer weniger durchzuführen oder gar monatelang nicht in Berlin anwesend zu sein). Karajan forderte daraufhin, daß man ihm seine Pflichten und Rechte klar definieren solle. In seinem Vertrag sei das nur unzureichend geschehen. Die Antwort blieb aus.

Der gedemütigte Maestro reagierte heftig. Am 24. April 1989, knapp einen Monat nach seinem letzten Salzburger Auftritt mit den Musikern (es war Verdis *Requiem* am 27. März 1989), erklärte er schriftlich seinen Rücktritt als Künstlerischer Leiter des Orchesters. Den Brief übergab er der Senatorin Anke Martiny, die in Vorahnung nach Salzburg geeilt war, um den Dirigenten zu besänftigen. Im Grunde hätte Karajan schon ab der Vollendung seines 65. Geburtstages - und nicht erst knapp nach seinem 81. - das Recht gehabt, jederzeit auf eigenen Wunsch in den Ruhestand zu treten. Aber erst die peinlichen Beleidigungen des nur wenig Verständnis zeigenden Senats hatten das Faß zum Überlaufen gebracht.



Abb. 2.4 Karajan-Büste (von Kurt Arentz²³) im Foyer der Österreichischen Botschaft in Berlin. Daneben die Autorin dieses Buchs.

Juli 1989: Tod des Maestros

Die meisten Philharmoniker waren über diesen unerwarteten Schritt bestürzt und fühlten sich nach so langen Jahren der gemeinsamen Arbeit wie verwaist. Karajan hielt sich von April bis Juni 1989 vor allem in seiner Heimat Österreich auf, wie man sagt mit Wehmut, denn eine so langjährige Bindung löst man nicht ohne Schmerz.

Einen Tag vor seiner Kündigung hat er noch eine Vorstellung in Wien dirigiert. Das war im Musikvereinssaal während einer Sonntagsmatinee mit den Wiener Philharmonikern. Es war sein letzter Auftritt in Europa. Knapp drei Monate später, am 16. Juli 1989, starb er in seinem Haus in Salzburg-Anif (siehe S. 103). Der in Mailand geborene Claudio Abbado, Generalmusikdirektor der Stadt Wien, sollte bald Karajans Nachfolger in Berlin werden.

„Seine Aufführungen haben fast immer die Aura des Urereignisses.“ (C. Försch)¹

3

Claudio Abbado als Künstlerischer Leiter: 1990 - 2002

Claudio Abbado war nur für einen wesentlich kürzeren Zeitraum als Karajan Chefdirigent der Berliner Philharmoniker (12 statt 35 Jahre). Aber auch er begeisterte viele im Publikum so, daß ihnen eine Steigerung des Musikgenusses nicht möglich schien.

Seine Berufung zum Künstlerischen Leiter fiel nach Karajans Tod fast mit dem Fall der Berliner Mauer zusammen. Sie erfolgte genau einen Monat und einen Tag vor den tiefgreifenden Veränderungen des 9. November 1989, nämlich an einem sonnigen Sonntag am 8. Oktober 1989, als die DDR ihren 40. und letzten Jahrestag feierte. Bald sollte sich die allgemeine Aufbruchstimmung in der vormals isolierten Stadt auch günstig auf einen kulturellen Neubeginn auswirken. Berlin war so nicht nur Brennpunkt einer politischen Epochenwende.

Zeit für Veränderungen

Der Berliner Senat unterstützte Projekte, die sich aus der historischen Situation ergaben. Musikalische Einrichtungen im Westen Berlins waren nun für die jahrzehntelang ausgesperrten Bewohner des kommunistischen Ostens zugänglich. Auch die Mehrheit des Stammpublikums war von der Euphorie angesteckt und schaute voller Erwartung auf sein klassisches Vorzeigetheater.

Allerdings ging es mit den Neuerungen nicht ganz so schnell, wie einige es angesichts der Umwälzungen - und auch angesichts der zeitweilig unerfreulichen Situation in den Jahren vor Karajans Abschied - erhofft hatten. Zwar organisierte das Orchester spontan für Sonntag, den 12. November 1989, eine Gratis-Matinee in der Philharmonie für die Besucher aus dem Ostteil

der Stadt, aber für diese Aufführung stand Claudio Abbado noch nicht zur Verfügung. Sie fand mit Daniel Barenboim als Dirigent und Pianist statt, der gerade mit dem Orchester Schallplatten mit Werken von Mozart aufnahm.²

Die Vertragsverhandlungen Abbados mit dem Senat zogen sich bis September 1990 hin.³ Die Musiker erhielten zwar wichtige Impulse von Gastdirigenten, aber es fehlte eine feste Hand aus dem eigenen Hause, eine einheitliche Linie, eine ordnungsbringende, inspirierende Persönlichkeit, die sie beflügeln und die Routine des eingefahrenen Alltags vertreiben konnte. Hinzu kam, daß etliche Musikerstellen vakant waren und das Gebäude der Philharmonie beschädigt war - es hatte sich ein Teil der Decke gelöst -, so daß man bis 1992 oft in andere Konzerthäuser auswich (siehe S. 3).



Abb. 3.1 Nach Karajans Tod im Jahre 1989 wurde Claudio Abbado als Künstlerischer Leiter berufen. Hier nach Unterzeichnung des Vertrages im Südfoyer der Philharmonie mit der Kultursenatorin Anke Martiny und dem Vorstand und Geiger Hellmut Stern. Im Hintergrund die Statue Wilhelm Furtwänglers.

Frühere Auftritte Abbados

Die Berliner Philharmoniker und Abbado kannten sich schon mehr als zwanzig Jahre. Er war siebzehnmals eingeladen gewesen, zum erstenmal am 20. Dezember 1966, d.h. sechs Jahre nach seinem Dirigentendebüt in Mailand, und hatte mit ihnen insgesamt sechsunddreißig Konzerte gegeben.

Über seinen Lebensweg erfuhren viele Philharmoniker Einzelheiten erst während der Wahlzeremonie. Daß er bei dem berühmten Hans Swarowsky studiert und ein Jahr bei Leonard Bernstein und den New Yorker Philharmonikern assistiert hatte. Auch, daß ihn Maestro Karajan anlässlich eines Live-Konzerts des Radio Symphonie Orchesters beim amerikanischen Sender RIAS im Jahre 1964 entdeckt und für August 1965 zu den Salzburger Festspielen als Dirigent der Wiener Philharmoniker eingeladen hatte.⁴ Sehr wirksam für seine Popularität war darüberhinaus sein Auftritt bei den Münchener Olympischen Spielen mit dem Orchester der Mailänder Scala gewesen, dessen musikalischer Leiter er 1972 war. Zudem standen wichtige Positionen in Wien, Chicago und London in seinem Curriculum.

Ein neues Repertoire

Während Karajans Repertoire vor allem das 18. bis frühe 20. Jahrhundert umfaßte, mit nur gelegentlichen Ausflügen zu modernen Werken (beispielsweise zu Berg, Schönberg, Penderecki, Ligeti, Orff und von Einem), begann unter Abbado in verstärktem Maße die Ära der Hinwendung zu zeitgenössischen Komponisten wie Nono, Henze, Stockhausen und Rihm.

Er und der Intendant Ulrich Eckhardt gingen bei der Programmgestaltung behutsam vor. Man brachte neuere Musik zusammen mit Klassikern zur Aufführung und schuf meist eine Verbindung durch ein gemeinsames literarisches oder historisches Thema. Die Musikkritik war begeistert. Die konservativeren Abonnenten weniger. Man konnte bei Konzerten mit einem modernen Werk beobachten, wie sich einige aus dem Saal stahlen, wenn die ungewohnten Klänge ertönten, oder, wenn der moderne Teil zu Beginn angesetzt war, daß Zuschauer erst in der Pause kamen. Aber mit viel Geschick gelang es doch, die musikalische Avantgarde allmählich populärer zu machen, indem beispielsweise der Zugang zu einigen Generalproben erlaubt wurde oder Jazzmusiker wie Wynton Marsalis mit den Philharmonikern auftraten.

Eine andere Neuerung war, daß viele Musikstücke aus Randgebieten des klassischen Repertoires gespielt wurden, verschüttete Originalversionen bekannter Klassiker oder vergessene Kompositionen aus frühen Epochen der Musikgeschichte. Abbado ist gut mit musikgeschichtlichen Hintergründen

vertraut. Wenn es geht, besetzt er beispielsweise Monteverdi oder andere Komponisten des Frühbarock mit Originalinstrumenten, wobei er u. a. statt der sonst üblichen Cembali historische Lauten einsetzt, oder er wählt die kleinere Besetzung, so wie sie an Höfen oder in den Salons früher üblich war. Insgesamt wurden eingefahrene Hörgewohnheiten in Frage gestellt. Dies gelang auch durch Einladung einiger Solistenfreunde nach Berlin, beispielsweise des italienischen Klaviervirtuosen Maurizio Pollini oder des österreichischen Pianisten Alfred Brendel.

Seine Interpretation von Musik

Natürlich bot das Programm darüber hinaus die vielgespielten Klassiker, die bei jedem Wechsel von einem zum anderen Chefdirigenten eine Herausforderung sind. Da galt es für Abbado, gegen eingefahrene Interpretationen anzukämpfen, dem „schönen Karajanschen Klang“ etwas Eigenes entgegenzusetzen, beispielsweise bei der unter Karajan sehr flott genommenen zweiten Beethoven-Sinfonie. Bei seinem Vorgänger stand der volle Gesamtklang im Vordergrund. Abbado dagegen nahm die Dynamik zurück, setzte weichere Akzente und ließ Pausen - gleichsam als „inneres Atmen“ - zur Geltung kommen. Insgesamt wurden viele Details überdacht, so daß die Musik andere Konturen bekam.

Es gab auch klassische Werke, die Abbado sehr „spritzig“ vorführte. Dann war er ein wirklich lebhafter Mensch, der manche Tempi ausgesprochen schnell spielen ließ. „Typisch Italiener“, hieß es dann im Publikum.⁵ Insgesamt neigte seine Dirigierweise weniger zum Pathos, seine Interpretationen waren, so der Cellist Alexander Wedow, „durchsichtiger“. Bei Mozart forderte er bei einigen Passagen „senza vibrato“, und auch die erwähnte kleinere Besetzung des Orchesters sorgte dafür, daß der Klang nicht so voluminös erschien.⁶ Unter Karajan waren eher mehr als zu wenige Musiker eingesetzt worden.

Abbados Vorliebe für das kammermusikalische Spielen liegt wahrscheinlich daran, daß er auch in größeren Orchestern nur Kammermusiker vor sich sieht. „Jeder bei den Berliner Philharmonikern ist eine Persönlichkeit, jeder von ihnen ein guter Kammermusiker,“ erläuterte er in einem Interview zu diesem Buch. „Mag sein, daß das etwas mit der demokratischen Tradition des Orchesters zu tun hat. Wie in Kammerorchestern hören sie besser aufeinander als andere. Und diese Haltung überträgt sich auch auf die Gastsolisten. Sie fühlen sich als Teil eines Ganzen, nicht als die isolierten Spitzenkräfte. Vielleicht ist dies das Geheimnis ihres Erfolgs.“

Ein sanfter, aber willensstarker Charakter

Mit dem im Vergleich zu Karajan etwas größeren und stämmigeren „Neuen“ bekam das Orchester einen äußerst verträglichen Maestro, dem Druck und Hektik ein Greuel waren. Allen stand er aufgeschlossen gegenüber, war immer freundlich und entgegenkommend. Einige Philharmoniker verstanden sich sehr gut mit ihm, denn sie mochten seine entspannte Art. Sie sprachen von Introversion und verträumter Zurückhaltung. Allerdings gab es anfangs einzelne Musiker, die sein nettes, bisweilen zugeknöpftes Wesen ausnützten, indem sie bei Proben weniger konzentriert arbeiteten und Unruhe verbreiteten. Dies war nicht hilfreich für den straffen Fortgang der Arbeit. Großzügige, auf Harmonie bedachte Menschen haben es nicht leicht in Führungspositionen.⁷

Auf Konflikte ließ sich Abbado allerdings erst gar nicht ein. Für ihn stand allein die Musik im Vordergrund, so daß charakterbedingte Querelen zwischen ihm und einzelnen Orchestermitgliedern unwesentlich wurden. Dies erreichte er dadurch, daß er die Musiker sanft und entschlossen zugleich an der langen Leine führte, d.h. wenn jemand unter den Philharmonikern eine andere Meinung als er hatte, wurde er höflich mit einem „Es wäre schön“ oder „Es wäre besser, wenn ...“ gebeten, seinen Einwand zu überdenken, denn nichts lag Abbado ferner, als Menschen zu brüskieren oder ihnen Unrecht zu tun. Aber im Vertrauen auf seine gute Intuition und mit geschickter Diplomatie und einem lebenswürdigen Lächeln auf den Lippen erreichte er meist doch zum Schluß, daß man ihm folgte, es sei denn - wenn es um Musik ging -, die anderen Ansätzen erwiesen sich als besser.

Im übrigen nahmen ihm persönliche Referenten und andere Mitarbeiter viele Dinge ab, die konfliktträchtig sein konnten. Dazu gehörten bürokratische Entscheidungen und Presseangelegenheiten, aber auch Aufgaben, die einige Dirigenten nebenbei bewältigten. So hat Abbado bei Opern nicht auch gleichzeitig Regie geführt, und bei Aufnahmen vertraute er weitgehend den Tontechnikern.

Auf jeden Fall gelang es ihm nach kurzer Zeit, unruhige Gemüter zu besänftigen und gleichzeitig die allen Orchestermitgliedern eigene Begeisterung an der Musik spürbar anzufachen. Das Orchester wurde nach und nach geschmeidiger und flexibler als in der letzten Zeit mit Karajan.

Der Blick nach innen

Abbados nachdenkliche Manier, sein häufiges In-sich-Hineinlauschen führten dazu, daß er wenig in den Proben erklärte, stattdessen Passagen wieder und wieder mit ruhiger Noblesse spielen ließ, so daß feinste Klangnuancierungen

allmählich verinnerlicht wurden. Bisweilen vertiefte er sich lange in die Partitur und notierte dort Dinge, die sich aus den Proben ergaben (Karajan vermerkte nie etwas in Partituren, studierte sie auch nicht im Beisein von anderen). Insgesamt tastete sich Abbado behutsam an ein Werk heran, brauchte, wie er selber sagte, immer viel Zeit, um es ganz zu begreifen.

Dabei schien er der Resonanz einer Komposition in seinem Inneren nachzuspüren, um Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die beim Publikum ein „Aha“-Erlebnis auslösen konnten. Wenn dann alles durchdacht war, hatte er eine so gefestigte Ansicht über die Phrasierung, den Zusammenklang, die Dynamik und Dramaturgie, daß er seine Meinung sehr suggestiv vermitteln konnte. In dieser Hinsicht, so sagen Musiker, die damals schon etliche Jahrzehnte im Orchester waren, glich er Furtwängler, der sich ebenfalls ohne viele Worte durchgesetzt hatte.

Auf meine Frage an Abbado, welche Momente er in seinem Beruf am meisten schätze, antwortete er ohne Zögern: „Die Stille nach dem Schlußakkord.“⁸ Überhaupt sei die Stille etwas sehr Interessantes, nicht nur die Stille am Ende eines Konzerts oder die Stille zwischen einigen Akkorden, sondern auch die Stille in der Natur - daher liebe er die Berge so sehr - oder die Stille zwischen Menschen. Er könne durch lautlose Momente das Geschehen um sich herum am besten erkennen. Bei seinen Orchestermusikern würde er deren psychische Verfassung durch kleinste Regungen ihrer Gefühle und unausgesprochene Gedanken verstehen. Die Schwingungen im Raum seien wichtig.

Abbados eigene Gestik ist in dieser Hinsicht aufschlußreich. Bei einem allzu lauten Klang schreckt er während der Proben manchmal zurück, so als könne ihn dieser verletzen. Dann schnellt seine flache Hand oder sein Zeigefinger automatisch vor die gespitzten Lippen, um anzudeuten, daß die Musiker leiser spielen sollen. In anderen Situationen legt er die Handflächen wie im Gebet aneinander, als ob für ihn Musik eine Art kultische Bedeutung habe.

Bei Aufführungen wie magisch verwandelt

Eine Eigenschaft Abbados ist besonders auffällig: seine große Ausstrahlung bei Aufführungen. Dann ist er von einer Aura umgeben, die viel Dynamik und Entschlossenheit erkennen läßt und einen vital-eindringlichen Klang hervorzaubert. Dabei setzt er in einem überaus hellwachen und durchdringenden Zustand Kräfte frei, die jenseits des Verstandes liegen und alle in Bann schlagen. Jeder Philharmoniker wächst dann quasi über sich hinaus und liefert ganz automatisch Höchstleistungen.

Dies erreicht Abbado nicht allein durch ununterbrochenen Blickkontakt, eine verlangende Gestik und eine große Konzentrationsfähigkeit. Vielmehr hat er in solchen Momenten die seltene Gabe, eine überwältigende Spannung aller Anwesenden herbeizuführen. Er bündelt dabei intensiv sein Charisma mit der Leistung des Orchesters und irgendwie auch mit den Schwingungen des Publikums. Einige Philharmoniker sahen sich in der ersten Zeit nach den meisten Konzerten vielsagend an, als ob sie sich gegenseitig bestätigen wollten, daß es richtig gewesen war, ihn zum Nachfolger Karajans gewählt zu haben. Auch wußten die Musiker dann, weshalb er in den Proben die Details immer und immer wieder hatte üben lassen. Hier lag der eigentliche Schlüssel zu seinem Erfolg.



Abb. 3.2 Autogrammjäger nach einer öffentlichen Probe mit Claudio Abbado.

Ein progressiver Mensch

Bei Proben bestand der Unterschied zu Karajan u.a. darin, daß Abbado jeden Orchestermusiker als völlig gleichwertigen Kollegen ansah. Jeder, so betonte er, sei in besonderem Maße für eine stimmige Interpretation der Musik

zuständig. Jeder müsse so spielen, als ob die Musik nur für sein Instrument - mit Orchesterbegleitung - geschrieben worden sei.

Abbados Einstellung entspringt seiner politischen Grundhaltung. Ihm liegt progressives Denken sehr am Herzen, wie etlichen der 68er-Generation und ihrer Anhänger in Europa. Die Einstellung teilte er lange Jahre mit seinem kommunistisch orientierten, 1990 gestorbenen Komponistenfreund Luigi Nono. Gerade vielen Berlinern war dies sympathisch. Neben der Mitbestimmung schreibt Abbado Toleranz ganz groß. Er will Menschen verschiedenster Herkunft und Altersstufen, Ethnien und Religionen durch die Musik verstärkt zusammenbringen.

Damals ergaben sich in der Praxis aus dieser Haltung einige lockere Umgangsformen unter den Philharmonikern. Beispielsweise unterstützte Abbado gemeinsame außerprofessionelle Initiativen. Er hielt es nicht für unter seiner Würde, auch schon mal bei der hauseigenen Fußballmannschaft zuzuschauen, und er interessierte sich für die Tennis- und Tischtennisturniere seiner Musiker. Auch sein Angebot, daß alle Philharmoniker, inklusive die jüngeren, ihn, den damals Siebenundfünfzigjährigen, mit Vornamen anreden durften, entsprang seinem kameradschaftlichen Verhalten.

Auf letzteres Thema sei hier näher eingegangen. Es war während einer Tournee in Italien, daß der Maestro den Musikern nach einem Konzert in einem Restaurant anbot, ihn mit Claudio anzureden. Ähnliches wäre bei Karajan undenkbar gewesen; auch keiner der Gastdirigenten hatte so etwas an die Philharmoniker herangetragen. Zwar ist die Anrede eines Vorgesetzten mit Vornamen inzwischen vielfach gang und gäbe, aber damals waren die meisten Orchestermmitglieder zumindest anfangs verlegen, insbesondere weil einige davon ausgingen, daß automatisch das Duzen dazugehörte. Ein „Du“ in der deutschen Sprache kann leicht zu einem Freibrief für weniger Respekt werden, ganz im Unterschied zu dieser Anrede in einigen anderen Ländern wie Italien. Auf jeden Fall hat jeder Philharmoniker die Situation auf seine Art gelöst. Einige (meist jüngere) duzten Abbado, andere vermieden eine Anrede, wiederum andere redeten ihn zwar mit Vornamen an, gebrauchten aber weiterhin das „Sie“. Inzwischen ist auch bei der Anrede des gegenwärtigen Chefdirigenten Simon Rattle vor allem letzteres üblich.⁹

Programme mit thematischem Rahmen

Ein großes Projekt Abbados war es, mit verschiedenen Berliner Kulturinstitutionen zusammenzuarbeiten, mit Sprechtheatern, Kinos, Galerien und Literaturhäusern. Ab 1992 veranstaltete er Zyklen mit thematischem Schwerpunkt, die dies realisierten. Im Mai 1992 lautete das Motto: *Prometheus*, in den fol-

genden Jahren *Hölderlin*; *Faust*; *Mythen der griechischen Antike*; *Shakespeare*; *Berg/Büchner*; *Der Wanderer*; *Tristan und Isolde*; *Musik ist Spaß auf Erden* und *Parsifal*. Das Grundthema wurde durch Konzerte, Theater- und Tanzvorführungen, Filme, Lesungen, Vorträge und Ausstellungen gestaltet.

In dem Buch *Musik über Berlin*, das zunächst auf italienisch erschien, beschreibt Abbado die Idee, die er vorher ansatzweise in Mailand und Wien verfolgt hatte.¹⁰ Er wolle ein kulturelles Netz durch die Verbindung vieler Gebiete der Kunst mit der Musik knüpfen. Dadurch könne er zeigen, wie in Europa im Laufe der Jahrhunderte Grundwerte, die eine bessere Welt schaffen sollen, über Generationen weitervermittelt werden. Nicht nur durch Töne, sondern auch durch Worte, Tanz und Bilder sei dies immer wieder neu erreicht worden. Seine Zyklen sind ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte wichtiger Themen der zivilisierten Welt und damit ein Erinnerung an die Tradition und an die kulturelle Identität der Europäer.¹¹

In einem Interview erläuterte mir Abbado, daß er mit den Philharmoniker-Intendanten Ulrich Meyer-Schoellkopf und später Elmar Weingarten in einer Vorbereitungsphase versucht habe herauszufinden, wo das jeweilige Thema in der Geschichte Spuren hinterlassen habe. „Bei dem Antike-Thema fanden wir etwa eintausend Titel, davon viele mehrfach musikalisch bearbeitet.“ Solch interdisziplinäre Initiativen, die Museen, Galerien, Theaterbühnen und Kinos mobilisieren, seien lohnenswert, selbst wenn das finanziell zunächst nicht meßbar sei. Der moderne Mensch lerne hauptsächlich durch Assoziationen.

Ein klassisch gebildeter Maestro

Die umfassende Bildung Abbados auf literarisch-künstlerischen Gebieten ist im übrigen legendär. „Bücher brauche ich für mein inneres Gleichgewicht“, hat er einmal gesagt. Er liest viel, hat Kontakt zu Autoren und schreibt oder initiiert selber Bücher. Sein Kinderbuch *La casa dei suoni (Das klingende Haus)*¹² fand große Anerkennung.

Bei musikalischen Werken, die wie Verdis *Don Carlos* mit literarischen Themen eng verknüpft sind, liegt die Vorlage - hier Schillers Drama - bei ihm während der Proben gleich neben der Partitur. Außerdem kann er vielen Musikern Hinweise zur literarischen Einbindung eines Stücks geben, und zwar in deren Muttersprache, denn er spricht nicht nur sehr gut Englisch, sondern beherrscht auch die deutsche, französische, spanische und natürlich italienische Sprache.

Viel unterwegs

Nachdem das Orchester mit Karajan in den Jahren vor dessen Tod seltener auf Tournee gewesen war, begann nach Abbados Vertragsunterzeichnung erneut eine Zeit, in welcher der Künstlerische Leiter die Reisen begleitete.¹³ Natürlich stand Abbados Heimat Italien einige Male auf dem Programm, aber es ging auch in weit entfernte Länder wie Japan und die USA. Einige Reisen führten in besonders viele Konzertsäle, so im Februar 1993, als zuerst Paris und dann vier italienische Städte angesteuert wurden. Für manche Familien von Philharmonikern war es nicht leicht, ihre Väter oder Mütter so oft und manchmal so lange unterwegs zu sehen. Über die rege Reisetätigkeit des Orchesters, beispielsweise von Mai 1991 bis Oktober 1993, als es auf 18 Reisen in 36 Städte ging, siehe die Graphik in den Anmerkungen.

In seiner Heimat Italien trug Abbado im übrigen dazu bei - ähnlich wie vorher Karajan in Österreich -, daß sich ein Ort während bestimmter Zeiten des Jahres zu einem angesehenen Festspielzentrum entwickelte. Dieser Ort ist das in der östlichen Po-Ebene gelegene Universitätsstädtchen Ferrara, für das Abbado sich - wie Karajan vor allem zu Ostern und Pfingsten für Salzburg - besonders aktiv einsetzte. Dort finden von ihm mit angeregt zahlreiche kulturelle Veranstaltungen statt, mit einem musikalischen Part, der von der Agentur „Ferrara Musica“ organisiert wird. Die Eintrittspreise sind inzwischen so hoch wie die in Salzburg.

Eine dezente Privatsphäre

Daß Abbados Tochter Alessandra der Agentur Ferrara Musica angehörte, wußte lange Zeit kaum einer, denn der Maestro war schon immer im Hinblick auf sein Privatleben sehr diskret - im Unterschied zu Karajan, der die Journalisten nur gelegentlich mied. Wie erschrocken zog er sich zurück, wenn Fremde ihn nach Details fragten, war reserviert, wenn es um seine persönlichen Angelegenheiten ging. Als die Öffentlichkeit bei seinem Amtsantritt wissen wollte, ob er nach Berlin umzuziehen gedenke, war seine Antwort: „Ich habe meine innere Wohnung“. Tatsächlich wohnte er aber nicht wie Karajan nur im Hotel, sondern hatte, so Ulrich Eckhardt, ein „privates Refugium in urbaner Dachlandschaft“.¹⁴

Photos mit Abbado und seinem Sohn Daniele aus erster Ehe, der Regisseur ist, und Abbado und Sohn Sebastian aus zweiter Ehe (er ist Archäologe) wurden sehr viel seltener publiziert als solche mit Karajan und seinen Kindern. Auch wissen einige Philharmoniker nicht, daß sein Großvater mütterlicherseits,

der in Sizilien Professor für alte Sprachen war, in Leipzig studiert hatte, oder daß sein Großvater väterlicherseits bisweilen als Dirigent aufgetreten war.

Zahlreiche Auszeichnungen

Im Laufe der Jahre hat Abbado zahlreiche Preise bekommen (z.B. das Große Verdienstkreuz der Bundesrepublik, drei Ehrendokortitel, die Ehrenbürgerschaft mehrerer Städte, den Ernst-von-Siemens-Musikpreis, den Edison Prize, mehrere Grammys . . .), etliche davon aufgrund der Musikaufzeichnungen mit den Berliner Philharmonikern. Insgesamt entstanden etwa hundert Tonträgeraufnahmen mit dem Orchester. Beispielsweise nahm er in Berlin den gesamten Brahms-Zyklus auf, der einigen in der Interpretation unübertroffen scheint, außerdem viele Werke von Mozart und Mahler, schließlich auch Musik von Tschairowski, Prokofiew, Mussorgski, Dvořák, Hindemith und Rossini. Trotzdem ist er nie in dem Maße ein Medien-Star geworden wie Karajan.

Einige Auszeichnungen, z.B. den Würth-Preis der Jeunesses Musicales Deutschlands oder die Goldmedaille der internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft, erhielt er aufgrund seines großen Engagements für Jugendorchester. Schon 1976 war er wesentlich an der Gründung des European Community Youth Orchestra (ECYO) beteiligt, dessen Musikdirektor er lange Jahre war. Auch das Gustav-Mahler-Jugendorchester, das viele Nachwuchstalente aus dem Osten über den Eisernen Vorhang hinweg in den Westen gebracht hat, wurde 1986 u.a. von ihm ins Leben gerufen.¹⁵ Zudem ermutigte er die aus den Jugendorchestern herausgewachsenen Künstler, in das Chamber Orchestra of Europe oder das Mahler Chamber Orchestra einzutreten, die ebenfalls mit seiner Hilfe entstanden.

In Berlin brachte er seit 1992 unter dem Motto „Berliner Begegnungen“ jährlich zu Beginn der Festwochen junge Talente mit erfahrenen Instrumentalisten zusammen. Bei diesen Treffen gab er mit großer Leidenschaft und viel Freude sein Können an Jung und Alt weiter. Auch Wettbewerbe für Komposition, visuelle Kunst und Literatur für Künstler jünger als 40 Jahre sind von ihm in Salzburg angeregt worden. Die Preise wurden von der Familie Nonino (bekannt als Grappa-Hersteller) und - für den Bereich Bildende Kunst - von Eliette von Karajan („Prix Eliette“) gestiftet.

Abbado verläßt Berlin

Als Abbado im Februar 1998 verkündete, seinen Vertrag als Künstlerischer Leiter des Orchesters für die Zeit nach der Saison 2001/2002 nicht erneuern

zu wollen, waren alle erstaunt. Es mag sein, daß kritische Pressestimmen zu diesem Schritt beitrugen,¹⁶ aber vielleicht hat er diesen Plan auch schon lange gehegt. Später erfuhr die Öffentlichkeit, daß Abbado an Magenkrebs erkrankt sei. Ihm gelang es allerdings, seine Kräfte schon nach kurzer Zeit so wiederherzustellen, daß er sogar die Strapazen einer bereits geplanten Japan-Tournee durchhielt. Und auch in Palermo leitete er im Jahr 2002 das Europa-Konzert der Berliner Philharmoniker mit großem Erfolg. Sein Verhältnis zum Orchester wurde in dieser Zeit inniger. Als ich ihn im Februar 2002 nach einer Probe in der Philharmonie aufsuchte, sprach er davon, daß gerade die Musik es sei, die ihn wiederhergestellt habe: „Über Musik kann man alles gewinnen, eine gute Atmosphäre im Orchester wie auch persönliche Gesundheit. Sie ist die beste Entspannung. Mit ihr kann man die Wonnen und Stürme des Lebens besser bewältigen.“ Er zog sein Programm mit Beharrlichkeit durch und suchte die Kommunikation. Selbst in den Probenpausen konnte man beobachten, wie er - statt sich zurückzuziehen - die Musiker beriet und sich nur wenige Minuten Ruhe gönnte. Sein Lächeln war nun abgeklärter als in früheren Jahren.



Abb. 3.3 Bei Aufführungen schien Claudio Abbado manchmal zu schweben. Hier nach einem Konzert mit Werken Gustav Mahlers.

Der thematische Musikrahmen der vorletzten Saison Abbados in Berlin war auch gleichzeitig das Lebensmotto des Maestros: *Musik ist Spaß auf Erden*. Als Optimist auch in den schwierigsten Lagen wählte Abbado dieses Thema in leichter Abwandlung einer Schlußzeile aus Verdis *Falstaff*, wo es leitmotivisch heißt: „Tutto nel mondo è burla.” - „Alles ist Spaß auf Erden.”

„Nicht da ist man daheim, wo man seinen Wohnsitz hat, sondern wo man verstanden wird.“ (Christian Morgenstern)

4

Das Orchester auf Reisen

„Die Musiker sind unterwegs,“ heißt es nicht selten, wenn Berlinbesucher nach den Philharmonikern fragen. Mit ihren Chefdirigenten trat das Orchester öfter in anderen Städten und Ländern auf als in Berlin, ganz zur Freude von Musikliebhabern in aller Welt.¹ So können sie *live* zeigen, was sie dem Publikum durch Aufzeichnungen verheißen haben. Wie in vielen Fällen stärkt das Reisen Weltoffenheit und Gemeinschaftsgeist - und in diesem Fall auch die Leistungsmotivation vieler Orchestermitglieder.



Abb. 4.1 Auslands- und Überseereisen der Berliner Philharmoniker von 1882 bis 2005.

Reisen in der ersten Zeit nach der Gründung

Konzertreisen stehen seit dem Gründungsjahr 1882 auf dem Programm. Anfangs waren sie eine finanzielle Notwendigkeit, um ganzjährig die damals an sich schon bescheidenen Gehälter der Musiker zahlen zu können. Allein im ersten Jahr ging es in 24 deutsche Städte. Ab 1885 fuhr man jährlich für vier Monate in das holländische Nordseebad Scheveningen - und dies 26 Jahre lang. Seit 1890 gastiert das Orchester auch an anderen europäischen Orten, meist im Herbst und Frühjahr.

Tourneen in weit entfernte Städte waren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts mit großen Strapazen verbunden. Häufiger wurden sie erst nach der Erschließung des zivilen Luftverkehrs durchgeführt, d.h. seit Ende der 1940er Jahre, in großem Stil seit dem Einsatz der Düsenflugzeuge im Linienverkehr in den 1960er Jahren. Auch heute sind auswärtige Konzerte noch anstrengend, zumal meist ein dichtes Programm zu bewältigen ist.

Wer und was reist mit

In den Jahren, als die Flugzeuge im allgemeinen kleiner waren, mußten Plätze in mehreren Maschinen gebucht werden. Neben den 120 (bis 130) festangestellten Philharmonikern und ihrem Dirigenten fahren in der Regel Aushilfsmusiker mit. Auch Mitarbeiter des Managements gehören zur Begleitung (z.B. der Pressereferent und der Intendant). Zudem sind Orchesterwarte dabei, die den Transport der Instrumente und das Aufstellen der Pulte und Noten vor Beginn einer Probe oder eines Konzerts organisieren.² Viele Tourneen werden von einem Reiseleiter, einem Arzt und einem Versicherungsfachmann begleitet (letzterer wacht über die teuren Instrumente), außerdem - je nach Bedeutung und Dauer der Reise - von Journalisten, Politikern und Familienangehörigen. Schließlich findet sich an den Zielorten auch manch ein Bewunderer aus der Heimat ein, um „sein“ Orchester einmal anderswo zu erleben.

Das Reisegepäck ist erheblich. Neben Hunderten von Koffern und Taschen besteht es aus Wagenladungen von Holz- und Metallkästen. Allein die Fräcke für die Konzerte am Abend und die dunklen Anzüge für die Matineen samt Hemden und Schuhen sind in 65 länglichen Holzkisten untergebracht.³ Hinzu kommen Kisten für die Noten. Am meisten Platz nehmen die verpackten Instrumente ein. Sechs große Kisten braucht man allein für die Geigen und Bratschen, denn in jeder haben nur etwa neun bis zehn Geigen Platz. Riesig sind natürlich auch die Verpackungen für die Harfen, Pauken, Celli und Kontrabässe. Je nach Reiseziel und -route fliegt die Fracht (etwa 140 Kisten) in dem temperierten Teil des Frachtraums der Flugzeuge mit, manchmal auch

in einer gesonderten Frachtmaschine, oder sie wird in Fernlastern oder Zügen transportiert.

Einige Musiker nehmen ihre Instrumente mit in die Kabine des Flugzeugs, so die Besitzer sehr wertvoller Geigen. Die Temperaturen im Frachtraum könnten schwere bis irreparable Risse oder ein extremes Verziehen der Saiten bewirken, und natürlich besteht auch die Gefahr, daß Instrumente auf irgendeine Weise abhanden kommen. Bei Cellisten oder Kontrabassisten ist der Wunsch nach ständiger Kontrolle des Instruments nur möglich, wenn sie einen Extraplatz für ihr „Prunkstück“ buchen. Ein weiterer Grund für einige Musiker, ihre Instrumente bei sich in der Kabine zu haben, sind Kammerkonzerte vor Beginn des eigentlichen Gastspiels.⁴

Die übrigen Orchestermitglieder sehen mit Spannung dem Zeitpunkt entgegen, an dem die Kisten in den fremden Konzertsälen ausgepackt werden. Hat ihr Instrument auch keinen Schaden genommen?

Die Reiseziele heute: Allgemeines

Die meisten Reiseziele liegen in Europa, Nordamerika und Japan, wo die Berliner Philharmoniker ihre treuesten Bewunderer haben. Einige andere, immer wieder diskutierte Ziele konnten bisher nicht realisiert werden, weil passende Konzertsäle oder die finanzielle Absicherung fehlten.⁵ Pläne müssen drei bis vier Jahre im voraus festgelegt werden und Garantien für die hohen Kosten können in einigen Ländern wegen der Inflation solange vorher nicht gegeben werden.

Gelegentlich gelingt es dennoch, ungewohnte Orte anzusteuern. Nach Ägypten flog das Orchester 1951, in den Libanon 1968, nach Persien 1975, in das kommunistische China 1979; Korea stand 1984 und Israel 1990 erstmals auf dem Programm. Schließlich gab man im Mai 2000 das Debüt in Südamerika (Argentinien und Brasilien). Vor allem werden die Metropolen anvisiert, aber auch kleinere Städte, in denen nicht selten ein noch herzlicherer Empfang bereitet wird. Karajan liebte allerdings solche Ausflüge mit dem gesamten Orchester in die Provinz nicht allzu sehr. Ihm konnte das Auditorium für die großen Auftritte nicht imponant genug sein.

Oft gehen Gastkonzerte einher mit Begegnungen führender Repräsentanten aus Politik, Kultur und Wirtschaft. Vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis 1989 galt dies in besonderem Maße für Musiker aus Berlin.⁶ Von politischer Bedeutung waren damals vor allem Reisen in die Länder der vier Besatzungsmächte. Manch ein in Westberlin stationierter Offizier oder Soldat hatte die Philharmonie besucht und zu Hause davon geschwärmt. So kam es, daß das Orchester viele Tourneen nach Großbritannien, Frankreich und in

die USA unternahm. Und sogar für Rußland versuchte es wiederholt, als musikalischer Botschafter aus dem Westen eine Einreiseerlaubnis zu bekommen.

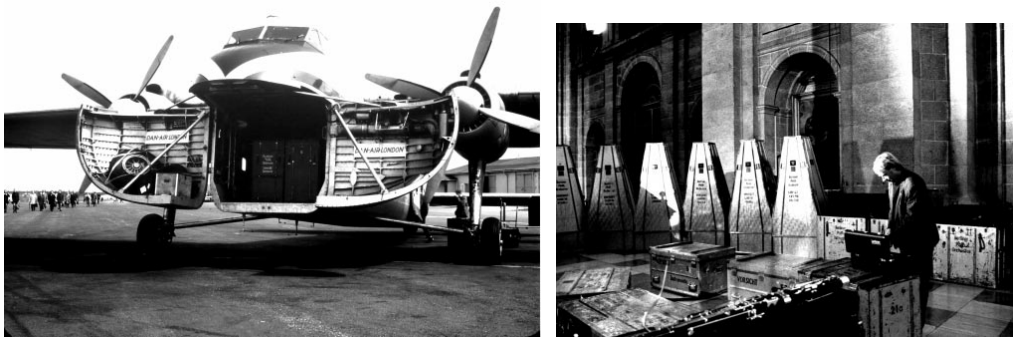


Abb. 4.2 Die Tourneen eines großen Orchesters sind aufwendig. Links ein Flugzeug mit den Kisten der Berliner Philharmoniker, rechts die noch unausgepackten Instrumente im Escorial.

Europa

Großbritannien

In London war das Orchester schon 1927 mit Furtwängler gewesen. Nach dem Kriege, im November 1948, hatte man dorthin auch die erste Auslandsreise unternommen. Das war während der Berlinblockade, so daß die Musiker nur per Flugzeug reisen konnten, in einfachen Militärmaschinen. Da West-Berlin zu der Zeit für nur wenige Stunden elektrisch beleuchtet war, empfanden die Philharmoniker das nächtlich helle und zudem viel weniger zerstörte London wie ein Großstadt aus einer anderen Welt.

In den Jahren 1949 und 1955 traten sie bei den Edinburgher Festspielen auf. Die Reise im August 1955 mit den Gastdirigenten Ormandy, Sawalisch, Hindemith und Keilberth verlief anfangs sehr problematisch. Der Kontrabassist Friedrich Witt erinnert sich mit Schrecken daran, wie die beiden Orchesterwarte, die in der alten Hochdecker-Frachtmaschine *Queen Elizabeth* mit den Instrumente reisten, berichtet hatten, daß genau über dem Ärmelkanal zuerst der eine Motor aussetzte und dann auch der zweite zu stottern anfang; wie daraufhin der Pilot erwog, alle Kisten mit den Instrumenten abzuwerfen; und wie sie es nur mit Mühe schafften, daß die wertvollen Bässe, Harfen, Trompeten und anderen Instrumente schließlich doch nicht als Ballast entsorgt wurden, sondern auf der nächsten Militärbasis heil landeten.

Anfang Juni 1962 führte eine der eindrucksvollsten Versöhnungsreisen nach Coventry, um den Wiederaufbau der im zweiten Weltkrieg zerstörten Kathedrale einzuweihen. Benjamin Britten hatte wenige Monate vorher sein *War Requiem* komponiert, das an zwei Abenden unter Leitung von Sir John Barbirolli und Eugen Jochum aufgeführt wurde. Vor allem Jugendliche waren in die bis zum letzten Platz gefüllte Kirche eingeladen. Der Gedanke der christlichen Botschaft der Vergebung wurde in zahlreichen Reden betont, es wurde an Frieden und Menschlichkeit appelliert. In der Tat bahnten sich zwischen vielen Musikern und englischen Familien, bei denen sie beherbergt waren, freundschaftliche Beziehungen an. Als Geschenk für die Kathedrale hatte man einen wunderschönen Wandteppich mitgebracht.

Viele Konzertreisen haben seither englische Städte wie Oxford, Manchester oder Birmingham zum Ziel gehabt. Bei den seit 1991 oft besuchten „Prom-Concerts“⁷ in London herrscht immer eine inspirierende Stimmung, wenn sich ein fachkundiges Publikum in der ausverkauften Royal Albert Hall einfindet.

Frankreich

Der Kontakt zu Frankreich ist noch älter als der zu England. Er geht auf das Jahr 1897 zurück, als Arthur Nikisch im Mai mit den Philharmonikern nach Paris reiste. Nach dem Kriege stand Frankreich allerdings erst später als England auf dem Tourneepfad. 1950 ging es nach Paris, in den Jahren danach auch in die französische Provinz. Einmal passierte es, daß eine Kammermusikgruppe in Südfrankreich verunglückte, mit zwei Todesfällen und einem Schwerverletzten.

Anfang der 1970er Jahre war das Orchester weniger oft in Frankreich. Das lag daran, daß Karajan - der im November 1968 die Nachfolge von Charles Munch beim Orchestre de Paris übernommen hatte - schon im Mai 1970 von diesem Vertrag zurücktrat, weil er in Berlin sehr engagiert arbeitete und eine geforderte Erhöhung seiner Präsenz in Paris für nicht machbar hielt. Die Franzosen konnten ihm das zunächst nicht recht verzeihen. Erst als ein neuer französischer Impresario verpflichtet wurde, waren die Konflikte vergessen.

Im letzten Jahrzehnt vor der Jahrtausendwende gastierte das Orchester wiederholte Male mit Daniel Barenboim und Claudio Abbado in Paris. Die Presse war voll des Lobes, unter anderem am 10. Februar 1993 in *Le Monde*. Es sei „euphorisierend“, wie die „Geigen ihre Klangfarbe von der Tiefe bis in die Höhe nie verlieren, vom *pianissimo* bis zum fünffachen *fortissimo*“. Insgesamt scheine das Orchester „eine Quelle unerschöpflicher Energie“ entdeckt zu haben.

Von den vielen Fahrten nach Frankreich fand eine im Rahmen der sogenannten „Europa-Konzerte“ nach Versailles statt - nicht zu verwechseln mit den „Europa-Tourneen“, die in mehrere Länder führen. Europa-Konzerte werden seit 1991 jedes Jahr am 1. Mai aufgeführt, und zwar an einer architektonisch oder kulturhistorisch bedeutenden Aufführungsstätte Europas (einige gehören zum Weltkulturerbe).⁸ Die Philharmoniker haben den 1. Mai für diese Veranstaltungreihe gewählt, weil das Orchester am 1. Mai 1882 gegründet wurde und man daher den Jahrestag feiert. Außerdem ist in vielen Ländern der 1. Mai ein Feiertag (gefeiert wird der „Tag der Arbeit“), so daß die Menschen Muße für ein Konzert haben. Die Veranstaltungen werden durch Rundfunk und Fernsehen in mehr als dreißig Länder übertragen. Sie haben das Signum „Europa-Konzerte“, weil sie das Gefühl der europäischen Zusammengehörigkeit fördern sollen.

Beim Europa-Konzert in Versailles im Jahr 1997 konnten erst durch Intervention des französischen Staatspräsidenten Jacques Chirac die Schloßverwaltung und Denkmalbehörde dazu gebracht werden, das kostbare kleine Theater der Opéra Royal zur Verfügung zu stellen. Es ist ganz aus Holz erbaut und daher leicht brandgefährdet. Der Saal mit seinem ovalen Grundriß und der Innendekoration aus Blau, Rosa und Gold ist ein Meisterwerk der Theaterarchitektur.⁹

Manchmal werden Fahrten nach Frankreich so organisiert, daß Stationen in Brüssel im Palais des Beaux-Arts und/oder in Amsterdam im Concertgebouw vorgesehen sind.

Rußland und andere Staaten des Ostens

Vor dem Fall der Berliner Mauer brauchte das Orchester für Konzertreisen nach Rußland und in andere Ostblockstaaten Sondergenehmigungen. Aber die Verantwortlichen in Westberlin legten zum Abbau von Ressentiments gegen die benachbarten kommunistischen Regierungen gerade auf diese Kontakte großen Wert - trotz der Umstände und Verweigerungen von Visa für einige Musiker. Um den Ostberliner Flughafen Schönefeld zu vermeiden, von dem andere nach Moskau oder Leningrad starteten, flog das Orchester von Berlin-Tempelhof oder Berlin-Tegel über Städte wie Prag, Paris oder London nach Rußland und kam auf der Rückreise auch so zurück. Dabei wurde von Westberlin aus immer mit ausländischen Fluggesellschaften geflogen, denn auf den Strecken über die DDR waren Flugzeuge westdeutscher Gesellschaften nicht zugelassen.

Die Philharmoniker schätzten damals Fahrten in den Ostblock u.a. wegen der seltenen Möglichkeit, die dortigen Aufführungsstätten kennenzulernen.

Beispielsweise das imposante Kirow-Theater in Leningrad, in dem die Berliner im Mai 1969 auftraten (später wieder im Dezember 1991 oder anlässlich eines Europa-Konzerts im Mai 1996). Das kupfergedeckte Gebäude in der Nähe des Konservatoriums ist schon von außen majestätisch. Innen erinnern Kristall-Lüster, vergoldeter Stuck, kostbare Spiegel, Samtsitze, fünf Logenränge und reichhaltiges Dekor an Eleganz und Luxus der Zarenzeit. Nachdem Zar Alexander II. das Haus seiner Gattin Maria - daher lange Zeit „Mariinskij“-Theater- im Jahre 1860 geschenkt hatte, galt es als schönstes Theater Rußlands. Von 1935 bis 1992 trug es den Namen Sergej Kirows, des 1935 ermordeten ersten kommunistischen Parteisekretärs der Stadt.

Im Tschaikowski-Saal des Moskauer Konservatoriums gehören in der Regel viele Musikexperten zum Publikum. Im Mai 1969 konnten die Berliner Philharmoniker dort Dmitri Schostakowitsch treffen, der einer Aufführung seiner zehnten Sinfonie beiwohnte, an der die Musiker hart gearbeitet hatten. Zum Schluß betrat der sonst scheue Komponist das Podium, umarmte Karajan und meinte zu Tränen gerührt: „So herrlich habe ich diese Komposition noch nie gehört!“ Der Eiserne Vorhang schien sich für einen Augenblick geöffnet zu haben.

Geschickt gelang es den Gastgebern in einigen Ostblockländern, die Härten ihres politischen Regimes zu verbergen. In den Jahren 1966, 1969, 1976 und 1991 konzertierte man in Prag. Im April 1997 war man in Sarajewo, um für die Kriegsflüchtlinge aus dem jugoslawischen Krisengebiet zu sammeln. Als die Musiker 1978 erstmals in der DDR in Dresden und Leipzig auftraten, kamen sich die Orchestermitglieder mit einem westdeutschen oder Westberliner Ausweis an der Grenze wie Angehörige eines feindlichen Staates vor. Drei Jahre später gaben sie ein weiteres Konzert in der DDR, diesmal nur in Leipzig zur Eröffnung des Neuen Gewandhauses.¹⁰ Und schließlich fand ein halbes Jahr vor dem Fall der Berliner Mauer unter James Levine das Nachkriegs-Debüt in Ostberlin statt (siehe S. 5).

Griechenland

Neben Reisen zu den europäischen Besatzungsmächten Westberlins waren nach dem Kriege auch Tourneen in Länder von Bedeutung, die sehr unter dem Hitlerregime gelitten hatten. Die Griechen reagierten in den Jahren nach 1945 noch sehr kühl auf deutsche Besucher.¹¹ Erst allmählich gelang es, ihre legendäre Gastfreundschaft Deutschen gegenüber wiederzubeleben.

Ein wichtiges Ereignis in dieser Hinsicht war in den 1960er Jahren für die Berliner Philharmoniker das Musikfestival in Athen, bei dem sie wiederholte Male am Fuße der Akropolis im Freilichttheater Herodes-Atticus spielten, das

mehr als 5 000 Personen faßt. Es wurde gemunkelt, daß Karajans Herkunft dazu beigetragen habe, die erste Einladung zu erhalten (seine Vorfahren waren Griechen aus Mazedonien).



Abb. 4.3 Die Berliner Philharmoniker im antiken Herodes-Atticus-Amphitheater in Athen. Eine wunderbare Akustik und der Blick auf die Akropolis tragen dazu bei, daß jede Aufführung ein Erlebnis ist. Hier fand auch das Europa-Konzert 2004 statt.

Einmal, im Spätsommer 1965, verband das Orchester die Athen-Reise mit einem Auftritten in der Umgebung. Man spielte im circa 70 km entfernten Amphitheater von Epidauros.¹² Der antike Prachtbau aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., mit Platz für 14 000 Zuschauer, war erst Mitte der fünfziger Jahre wieder voll funktionsfähig gemacht worden. Die Berliner Philharmoniker gehörten zu den ersten nicht-griechischen Musikern, die ihre Kunst dort darbieten durften. Karajan war anfangs allerdings von der Einladung nicht beeindruckt, wohl weil er im allgemeinen eine Heidenangst davor hatte, unter freiem Himmel zu dirigieren. Die Musik hätte sich möglicherweise verlieren können, und Geräusche wie das Gezirpe von Grillen gefielen ihm auch nicht.

Aber an dem Abend in Epidauros störte nichts. Die Marmorbänke des Theaters waren dicht besetzt, die Akustik und Stimmung perfekt. „Selbst Verdi hätte diese Sonntagabendaufführung seines *Requiem*s vielleicht zu den größten Erlebnissen in seinem Leben gezählt,“ schrieb die Londoner *Times* vom 17. September 1965.¹³ Der Himmel war wie schwarzer Samt, es wehte kein Lüftchen. Und als sich der Mond gegen Ende der Vorstellung am Himmel

zeigte, waren alle von der weihevollen Atmosphäre des Abends wie verzaubert. Noch heute schwärmen Philharmoniker, wie sie damals spürten, daß die Wurzeln der westlichen Zivilisation in dieser Gegend liegen.

Österreich, Spanien, Schweiz

Konzerte wie in Epidauros, bei vorwiegend natürlicher Beleuchtung, sind für Musiker allerdings die Ausnahme.¹⁴ Normalerweise - aber das ist wahrscheinlich für kaum einen Musikstudenten bei seiner Berufswahl ein Thema - wird bei Kunstlicht gearbeitet. Die meisten Konzert- und auch Probensäle haben keine Fenster, so daß die Philharmoniker tagsüber in der Regel froh sind, wieder ans Tageslicht zu kommen.

Eine löbliche Ausnahme ist der Goldene Saal des Vereins der Wiener Musikfreunde. Dieser ist auch ästhetisch sehr ansprechend durch seine kostbaren Deckenpaneele und die 32 vergoldeten Karyatiden, welche die Galerie tragen. Vor allem aber ist die Akustik dort ausgezeichnet.¹⁵



Abb. 4.4 Der Wiener Musikvereinssaal ist eine der wenigen Konzerthallen mit Fenstern. Links Claudio Abbado im Gespräch mit dem Solo-Oboisten Albrecht Mayer, rechts der Geiger Stephan Schulze.

Natürlich ist eine gute Akustik in Konzertsälen noch wichtiger als die Beleuchtung. Diesbezüglich können die Musiker auf Reisen die größten Überraschungen erleben. Deshalb legen sie Wert auf die Anspielprobe, bei der der Dirigent manchmal zu den hinteren Sitzreihen geht, während die Musiker ohne ihn geeignete Ausschnitte bestimmter Werke spielen. Im Idealfall ist der Klang überall präzise, voll und warm, nicht hallig auch im Fortissimo, dabei transparent und nie verschwommen. Eugen Jochum schritt den fremden Saal

ab und hörte dabei nicht auf zu dirigieren, obwohl eigentlich gar keiner mehr hinschaute. Das gab Anlaß zum Schmunzeln.

Es gibt Konzerthallen, die die Musik quasi schlucken, so daß das Orchester laut spielen muß, um vom Publikum auch auf den hinteren Plätzen gehört zu werden. Andere sind „überakustisch“, d.h. sie geben die Töne sehr hart wieder, was ein weiches Spiel am Abend erforderlich macht. Letzteres ist vor allem in einigen Kirchen der Fall. In Spanien beispielsweise trat das Orchester 1992 in der Kathedrale von Sevilla auf sowie in der Klosterkirche des Escorial, 60 km nordwestlich von Madrid. Vor allem in der kleineren Klosterkirche hallte die Musik während des Europa-Konzerts am 1. Mai stellenweise sehr laut. Glücklicherweise merkten die Rundfunk- und Fernsehzuschauer durch moderne Aufnahmetechnik von der Überakustik nichts. Vor Ort wurden die Konzertbesucher durch die hervorragende Interpretation der Musik - mit Plácido Domingo als Sänger - sowie durch die etwa dreißig Meter hohe wundervolle Altarwand entschädigt.¹⁶

Bei überakustischen Sälen erreichen die Manager oder auch der Dirigent meist, daß zum Dämpfen der Töne vorhandene Vorhänge zugezogen oder Wandschirme aufgestellt werden. Aber das löst das Problem im allgemeinen nur unzureichend, vor allem wenn durchweg laute Stücke auf dem Programm stehen. Einige Passagen klingen dann fast unzumutbar, beispielsweise wenn Blech- und Holzbläser unterstützt von den Schlagzeugern mit geballter Kraft ihre Instrumente einsetzen müssen. In Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* passierte es sogar, daß ein Philharmoniker, der mit einem Holzhammer kräftig auf einen Holzbock zu schlagen hatte, diesen versehentlich zertrümmerte. Wenn dann noch die Belüftung des Raums unzureichend ist, so daß die Musiker bei Konzertende in Schweiß gebadet sind, dann erscheint ihnen die Philharmonie in Berlin wie ein Paradies.

Lange Jahre war das so in Luzern im alten „Kunsthaus“. Dort treten die Berliner Philharmoniker seit 1958 jährlich anlässlich der Internationalen Musikfestwochen auf (nur 1960 und 1984 waren sie nicht dabei). Einmal half ein Geiger Karajan nach einem Alban-Berg-Konzert hinter der Bühne eine steile Treppe hinunter und fragte den Maestro, wie er die Aufführung gefunden habe. „Lärm genug!“, war das vernichtende Urteil über die Akustik. Karajan und einige zuständige Politiker plädierten immer wieder für einen Neubau.¹⁷ Aber die Mehrheit, insbesondere aus den Reihen der Arbeiterpartei, lehnte diesen wiederholt ab. Schließlich, im Jahre 1998, wurde das alte Haus durch ein von Jean Nouvel entworfenes, fantasievolles „Kultur- und Kongreßzentrum“ mit einer sehr guten Akustik ersetzt.

Nach Luzern gelangt das Orchester meist im Anschluß an die Salzburger Festspiele Ende August, d.h. es fliegt von Salzburg bis Zürich, von wo es mit

Bussen in den anderthalb Stunden entfernten Ort gebracht wird. Die Besucher aus dem Norden lieben die zauberhafte Berggegend am Vierwaldstätter See, vor allem die herrlich gelegenen Restaurants mit Seeblick, und auch die Möglichkeit von Dampferfahrten und Klettertouren.

In der Schweiz gab es natürlich schon immer auch Säle oder Kirchen mit ganz ausgezeichneter Akustik. So in Bern¹⁸ oder Genf oder in kleineren Städten wie Sankt Moritz. In Sankt Moritz trat Karajan nur mit einigen Orchestermitgliedern auf. Er hatte für sein dortiges Haus ein Grundstück von der Stadt mit der Auflage geschenkt bekommen, jedes Jahr einen Konzertabend zu geben.¹⁹ Dies tat er von 1964 bis 1973, d.h. vor allem in den Jahren vor Gründung der Pfingstkonzerte der Berliner in Salzburg. Zunächst wurden in einer kleinen Kirche Schallplatten aufgenommen. Am Ende folgte das versprochene Konzert im Königin-Viktoria-Saal oder in Bad Sankt Moritz (die Aufnahmen von fünf der sechs *Brandenburgischen Konzerte* und die 2. und 3. *Orchestersuite* stammen aus Sankt Moritz). Es war eine Mischung aus bezahltem Sommerurlaub und angenehmem Musizieren. Karajan verwöhnte dabei die Philharmoniker. Die Honorare waren gut, die 1. Klasse für An- und Abreise eine Selbstverständlichkeit. Auch besorgte der Maestro für alle - samt Familienangehörigen - Freischeine für die Bergbahnen und lud sie im Namen der Plattenfirma in die feinsten Restaurants ein. Der Geiger Hellmut Stern berichtet, wie sich die Philharmoniker förmlich um die Ehre schlugen, dort kammermusikalisch auftreten zu dürfen.²⁰

Italien

Natürlich stand auch Italien viele Male auf dem Programm. Als Abbado Chefdirigent war, lagen derartige Einladungen durch seine guten gesellschaftlichen Verbindungen zur italienischen Musikwelt auf der Hand. Man fuhr nach Rom in den Konzertsaal der Accadèmia di Santa Cecilia, eine der ältesten Musikinstitutionen Europas, nach Mailand, Brescia, Ravenna, Reggio Emilia, Ferrara, Florenz, Neapel und Palermo mit ihren wunderschönen Logentheatern²¹ (zu Ferrara siehe S. 47). Oder auch nach Turin oder Venedig (der Maestro lud einmal während einer Busreise über die Alpen das gesamte Orchester zu einem unvergeßlichen Essen am Fuße des Montblanc ein). In Venedig hatte man mit Karajan Jahre vorher im Dogenpalast musiziert. Das war aber inzwischen verboten, weil sich die Denkmalpfleger um die Decke des großen Saals sorgten, die durch die Schwingungen möglicherweise hätte Schaden nehmen können.²²

Immer war die italienische Presse voll des Lobes. Im Februar 1993 hieß es, die Streicher würden sich wie „ein einziges Instrument“ anhören (*La Repubblica*), man habe es mit einem „Orchester des Deliriums“ zu tun (*Il Mes-*

sagero). Nicht selten regnete es Blumen beim Schlußapplaus. Auch wurde damals in Italien ein Freundeskreis gegründet, der das Orchester mit Claudio Abbado häufiger ins Land holen wollte.²³ Das war vielen Musikern sehr lieb, denn sie hängten bei einigen Konzertreisen ein paar Tage Ferien am Mittelmeer oder in der Toscana an. Für Abbado ist einer der bevorzugten Orte der Entspannung sein Landhaus in Sardinien.

Am 1. Mai 1995 fand in Florenz im „Salone dei Cinquecenti“ des alten Rathauses ein Europa-Konzert statt. Die Veranstaltung wurde bis nach China, Japan, Korea, Mexiko, in die USA und Südafrika ausgestrahlt. Dabei stand als Solistin die 14-jährige Sarah Chang auf der Bühne, laut Yehudi Menuhin „die wunderbarste, perfekte und vollendetste Geigerin“, die er jemals gehört habe.²⁴ Für die Fernsehzuschauer gab es in der Pause kunsthistorische Kommentare. Sie erfuhren, daß Michelangelo und Leonardo da Vinci die Aufführungsstätte gestaltet hatten und daß die Allegorien an Decke und Wänden u.a. den Freiheitskampf der Bürger von Florenz gegen ihre Feinde schildern. In Beethovens *Fidelio*-Ouvertüre und den skurrilen Tönen von Blachers *Paganini-Variationen* fand die Bildende Kunst eine perfekte musikalische Entsprechung.

Deutschland

Es würde zu weit führen, näher auf alle Reiseziele des Orchesters einzugehen. Zum Schluß des Europa-Abschnitts noch ein paar Worte zu Reisen innerhalb Deutschlands. Diese wurden früher meist mit einem Sonderzug durchgeführt. Lange Jahre war eigens für solche Reisen eine Konzertagentur aus dem Ruhrgebiet zuständig. Erich Berry nahm sich humorvoll und mit viel Geschick und Offenheit der Musiker an. Nach Ankunft in der jeweiligen Stadt lud er sie noch vor dem Konzert zu einem guten Imbiß ein. Diese Sitte ging auf die Zeit unmittelbar nach dem Krieg zurück, als er es für angebracht hielt, die Männer vor den Aufführungen zu stärken. Auch ließ Erich Berry - später sein Sohn Heinz Berry - zu jeder Reise ein kleines Heftchen über die zu erwartenden Termine und Örtlichkeiten drucken, so daß der Weg in die Konzerthäuser - etwa zur Philharmonie am „Gasteig“ in München oder zu der am „Gürzenich“ in Köln - keine Probleme bereitete.²⁵

In Wolfsburg spielt das Orchester vorwiegend im Konzerthaus des VW-Konzerns. Als es im Oktober 1988 bei der Ankunft vom Werkorchester musikalisch mit dem Lied *Das ist die Berliner Luft* empfangen wurde, geschah etwas Kurioses. Der Leiter des Werkorchesters bat den Dirigenten der Berliner, doch einmal *seine* Musiker zu dirigieren. Aber Bernard Haitink, eine eher introvertierte Persönlichkeit, war schon in Gedanken bei der Probe, für die

wenig Zeit blieb und die in einem ihm unbekanntem Saal stattfinden sollte. Er lehnte lachend ab, trotz aufmunternder Zurufe durch die Philharmoniker. Bei der Abreise am Bahnhof war das Werksorchester wieder zur Stelle, diesmal u.a. mit dem Lied *Muß' i denn zum Städtele hinaus*.

In einem kleineren Ort, dem thüringischen Städtchen Meiningen, gab das Orchester am 1. Mai 1994 ein Europa-Konzert. Man hatte Meiningen wegen des 100. Todestages von Hans von Bülow ausgewählt, der, wie bereits erwähnt, einer der ersten großen künstlerischen Leiter des Orchesters war. Er hatte vor dem Engagement in Berlin die Meininger Hofkapelle zu einem viel beachteten Klangkörper geformt. Auch in Berlin gelang es ihm, während seiner nur siebenjährigen Tätigkeit (1887-94) die Grundlagen für jene außergewöhnliche Spielkultur zu legen, die mit dem Namen des Orchesters verbunden ist.²⁶



Abb. 4.5 Im ehemaligen Hoftheater des sächsischen Meiningen fand 1994 das 4. Europa-Konzert statt. Die Außenansicht des Theaters zeugt von der einstigen Bedeutung des Kulturlebens der heute nur 22 000 Einwohner zählenden Stadt. Rechts die Musiker Bernd Gellermann (l.), Wolfgang Herzfeld und Peter Herrmann vor dem Meininger Brahms-Denkmal.

In Deutschland gingen einige Konzertreisen auch in Städte, in denen Karajan lange Jahre eine führende Position innegehabt hatte. In Ulm und Aachen wanderte er bei Besuchen zu vertrauten Plätzen, zeigte seiner Frau Eliette und anderen die Häuser, in denen er gewohnt hatte. „Nachträglich,“ so meinte er einmal, „erscheinen mir die alten Theater, in denen ich gewirkt habe, viel kleiner als damals“

Wer die Welt im Laufe des Lebens gut kennengelernt hat, reagiert wie Karajan bei den Theatern: sie erscheint ihm kleiner. Und die zu bewältigenden Kilometer wirken kürzer. Letzteres liegt bei den Berliner Philharmonikern auch daran, daß der Weg zur Arbeit in ihrer großflächigen Stadt für viele sehr lang ist. Da kommen an einem normalen Alltag bei einigen schon an die hundert Kilometer zusammen. Wenn sie beispielsweise in Berlin-Zehlendorf wohnen, fahren sie morgens 10 bis 25 km hin zur Philharmonie (je nach Lage

der Wohnung in Zehlendorf), mittags zurück, nachmittags zu weiteren Proben oder abends zu Konzerten nochmals hin und zurück. Im Pensionsalter würde die Strecke, die die meisten von ihnen bewältigt haben, mehrere Male um den Globus passen.

USA und Kanada

Viele Kilometer haben die Berliner Philharmoniker auch zurückgelegt, um in den USA zu gastieren. Die meisten USA-Reisen in den letzten fünf Jahrzehnten, acht an der Zahl, wurden zu Karajans Zeiten unternommen, manchmal in Begleitung anderer Dirigenten wie Böhm und Jochum, die halfen, das dichte Programm zu bewältigen. Auf zwei Reisen (1986 und 1991) wurden sie von den Dirigenten Levine/Ozawa bzw. Haitink begleitet, weitere folgten mit Abbado in den Jahren 1993, 1996, 1998 und 2001 und mit Rattle mehrere seit November 2003.

Anfänglich mag ein Grund für die häufige Hinwendung nach Nordamerika Karajans Erfahrung nach Furtwänglers Tod im November 1954 gewesen sein. Wie schon eingangs gesagt (S. 20) begann er seine Karriere in Berlin mit dem Auftrag, die bereits mit Furtwängler geplante USA-Reise von Februar bis April 1955 durchzuführen. Die Konzerte an der Ostküste waren so erfolgreich, daß schon achtzehn Monate später eine weitere Tournee in den mittleren Westen und nach Kalifornien folgte, trotz Störaktionen bei der vorherigen Reise bedingt durch die Erinnerungen einiger Emigranten an die Kriegszeit.²⁷

In den ersten Jahren flog das Orchester von Berlin-Tempelhof aus mit zwei kleineren Jet-Flugzeugen los, wobei Zwischenlandungen in Frankfurt oder Düsseldorf sowie auf Flughäfen in Irland oder auf den Azoren erforderlich waren und die Reisen an die zwanzig Stunden dauerten. Später dann startete man mit größeren Maschinen in Berlin-Tegel. Damit sich die zeitaufwendigen Tourneen lohnten, gab das Orchester meist Konzerte in vielen Städten. Manchmal blieb nicht einmal Zeit für Proben.

In den 28 Jahren von 1961 bis 1989, in denen Berlin von einer Mauer umschlossen und die USA Schutzmacht war, kam die Weite Amerikas gerade Besuchern aus Westberlin gewöhnungsbedürftig vor. Da passierte es schon einmal, daß das Orchester an einem Tag in einem Bundesstaat spielte, in dem Außentemperaturen von minus 25 Grad herrschten - beispielsweise in Lafayette im Bundesstaat Indiana - und gleich am anderen in einem Bundesstaat mit plus 25 Grad - etwa in Columbia in South Carolina. Manchmal klappte es mit den Reiseverbindungen nicht wie geplant. Einmal mußte ein Transportflugzeug nach Boston mit den Instrumenten und Fräcken wegen eines Motorschadens umkehren. Die Ersatzmaschine kam so knapp an, daß

zwar noch die Instrumente, nicht aber die Fräcke ausgeladen werden konnten. Die Philharmoniker traten an dem Abend in Reisekleidung auf. Eine Oboe, deren Holz vor dem Anblasen des Kammertons „a“ noch nicht die Raumtemperatur angenommen hatte, bekam Risse.

Natürlich werden die Besuche mit „Sightseeing“ verbunden, wobei für die meisten die Museen an erster Stelle stehen. Nach Konzerten in Washington besichtigten die Musiker und ihre Begleitung auch das Grab von John F. Kennedy; und in Huntsville/Alabama lernten alle Wernher von Braun kennen, der damals die Mondlandung vorbereitete und den Konzerten beiwohnte. Selten traten die Philharmoniker an der Westküste der USA auf, u.a. 2003 in der neu eröffneten phantasievollen Walt Disney Hall, die im Innern zum Teil der Philharmonie nachempfunden ist. Über dem Plakat mit der Ankündigung prangte schon lange vorher die Banderole „Sold out“.

Im Anschluß an die USA-Reisen ging es manchmal in benachbarte Länder wie Kanada. Dort war das Orchester einige Male in Toronto in der Roy Thomson Hall. Diese faßt mehr als 3000 Konzertbesucher, eine Zahl, die für europäische Säle bis vor einiger Zeit noch ungewöhnlich war. Überhaupt gibt es in Kanada und den USA selbst in kleineren Städten wie Lexington mit nur wenigen hunderttausend Einwohnern riesige Konzertsäle (2000-3000 Plätze sind keine Seltenheit; die Met in New York faßt etwa 4000). Dabei ist die Akustik ausgezeichnet, weil die Hallen wie die großen alten Säle Europas aus Holz gebaut sind, mit viel Luft und schwingenden Elementen für eine gute Akustik, während man in Europa bei Neubauten oft Stahlbeton verwendet.

Die Rückreisen gehen bei Besuchen der Westküste Nordamerikas meist über den Nordpol. Einmal machte man auf der Rückreise in Japan für Konzerte halt.

Japan

Überhaupt waren die Berliner Philharmoniker oft in Japan, öfter sogar als in den USA, nämlich 17-mal seit 1957. Inzwischen wurden dort mehr als hundert Konzerte gegeben. Dabei stehen pro Jahr für alle Länder nur 20 bis 30 Reisekonzerte an.

In Japan fühlte sich Karajan wohl.²⁸ Er war begeistert von der für damalige asiatische Verhältnisse noch außergewöhnlichen Verehrung für die klassische Musik Europas (das Engagieren von Chören mit Spezialisierung auf deutscher Musik beispielsweise war kein Problem), auch von der Höflichkeit und Aufmerksamkeit des Publikums und vom Sinn der Japaner für neue Technologien. Zudem schloß er zahlreiche Freundschaften, unter anderem mit dem Begründer des Sony-Konzerns, Norio Ohga.

In so weit entfernten Ländern ist es notwendig, daß die Musiker in den ersten Tagen in Muße die Zeitverschiebung überwinden. Im Hotel beim Frühstück oder Abendbrot wird dann über Reiseeindrücke geplaudert: über die Taxifahrer, die weiße Handschuhe tragen, über die Schaukästen der Restaurants mit Plastikdarstellungen ihrer Speisen, über die Uniformen der Schulkinder oder über die vielen Spielhöllen mit lautdröhnenden Automaten. Natürlich wurde auch die Erdbebengefahr erörtert und daß die Japaner deswegen ihre Hochhäuser auf Rollen flexibel installieren.²⁹

Einige Berliner Philharmoniker nutzen in Japan die Zeit, um noch vor dem eigentlichen Konzert mit ihren Kammermusikgruppen aufzutreten. Unter anderem taten dies die *Zwölf Cellisten* 1973 in der Waseda-Universität. Die Kammerauftritte werden oft - wie auch viele des gesamten Orchesters - *live* im japanischen Fernsehen übertragen. Die Eintrittspreise sind für alle Platzkategorien sehr hoch. Sie belaufen sich bei Konzerten der Berliner Philharmoniker etwa auf das Vierfache regulärer Konzerte.

Manche Musiker gehen in den Tagen der Eingewöhnungszeit in Japan ihren Hobbys nach. Amateurphotographen beispielsweise besuchen in Tokio regelmäßig das mehrstöckige Spezialkaufhaus für Photomaterialien Yodo-Bashi. Dort kann man u.a. in den frühen Morgenstunden die gesamte Belegschaft beobachten, wie sie auf Kommando gymnastische Übungen durchführt. Andere nutzen die Reisen, um ihrer Schmetterlings- oder Käfersammlung besondere Exemplare hinzuzufügen. Einem Geiger gelang es sogar, in den Wäldern außerhalb Tokios einen bis dahin unbekanntem millimetergroßen Käfer der Gattung der Kurzflügler zu entdecken. Karajan schrieb dem Philharmoniker daraufhin in die erste Biographie über den Maestro eine Widmung, in der er seiner Bewunderung Ausdruck gab und sich für die Erläuterungen über die Metamorphosen des Käfers von der Larve über die Puppe bis zum ausgewachsenen Tier bedankte.³⁰



Abb. 4.6 Eins von acht Straßenschildern an einem Platz in Tokio benannt nach dem ehemaligen Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker. Die Schilder wurden aus Wien eingeflogen.

In den 1970er und 1980er Jahren kannte fast jedes Kind in Japan den Nachnamen des damaligen Chefdirigenten. Dieser war für japanische Ohren einprägsam, klang aber für Europäer meist wie „Kalajan“. Seine Plattenaufnahmen fanden reißenden Absatz (sie erreichen auch gegenwärtig noch Höchstrekorde im Verkauf). Inzwischen ist ein Platz in Tokio nach Karajan benannt worden, und zwar im großen Komplex der Hochhauslandschaft, den der Getränkekonzern Suntory erbauen ließ, mit Konzerthalle, Bürotürmen, Teichen, Farb- und Glockenspielen. Dort stehen Straßenschilder im Wiener Stil mit Karajans Namen.

Einem Berliner Philharmoniker passierte 1986 bei der Eröffnung der Suntory-Hall etwas Außergewöhnliches. Er hatte seine Schuhe mit der Größe 56 abends im Hotel vor die Zimmertür gestellt, um sie morgens an der gleichen Stelle geputzt vorzufinden. Aber nichts dergleichen. Die Schuhe konnten nicht mehr aufgetrieben werden. Auch gelang es nicht, in aller Eile neue zu beschaffen, denn derartige Maße waren damals in Japan anscheinend unbekannt. Er kam also in Socken zum Konzert. Erheitert tröstete man ihn: In dem riesigen Konzertsaal würde das gar keiner aus dem Publikum bemerken.

Nach den Veranstaltungen werden die Philharmoniker in Japan immer um Autogramme gebeten. Einige junge Leute warten stundenlang darauf am Ausgang des Konzertsaals oder in der Hotelhalle. Als die Musiker einmal bis zu den Bussen verfolgt wurden, passierte es, daß ein Mädchen verunglückte. Es hatte versucht, durch das Fenster eines abfahrenden Fahrzeugs in letzter Sekunde einen Zettel zurückzubekommen, den sie einem Orchestermitglied als Schreibvorlage gegeben hatte. Ihre Hand wurde an einem Betonpfeiler schwer verletzt. Der Vorstand der „Kameradschaft der Berliner Philharmoniker“ besuchte sie anderntags im Krankenhaus, brachte ihr Blumen, die Unterschriften aller Musiker sowie die neueste Schallplattenkassette. Bei der Japan-Tournee im November 2004 unter der Leitung von Simon Rattle, als es außer nach Tokio in noch nicht bereiste Städte wie Kanazawa ging, passierte Derartiges glücklicherweise nicht.³¹

China

Viele Jahre vorher, im Oktober 1979, schloß das Orchester an die Konzerte in Japan eine Reise in die Volksrepublik China an. Dies war einer der ersten Versuche von deutscher Seite, Kontakt mit dem durch die sogenannte Kulturrevolution isolierten Land aufzunehmen. Mao Tse-tung war drei Jahre zuvor gestorben, und seine Nachfolger tasteten sich allmählich an den Westen heran, indem sie beispielsweise Tischtennis- oder Musikergruppen einluden.



Abb. 4.7 Viele Orchestermmitglieder nutzen die Tourneen, um auch kammermusikalisch aufzutreten (l. das Bläser-Quintett in Tokio auf dem „Herbert von Karajan-Platz“) und natürlich um Land und Leute kennenzulernen (r. der Bratscher Lutz Steiner auf der chinesischen Mauer).

Wegen der langjährigen Abkapselung hatte die Lufthansa vor dem Flug vorsorglich in Peking angefragt, ob es auf dem Flughafen auch Gangways für die DC 10 gebe. Wenn nicht, würde man eine faltbare Leiter aus Deutschland mitbringen. Die Chinesen beteuerten, daß sie für eine Aussteigemöglichkeit sorgen würden. Tatsächlich wurde nach der Ankunft auch eine Leichtmetall-Gangway an eine Tür geschoben. Aber anscheinend hatte man die Last, die beim Aussteigen entsteht, falsch berechnet. Als der Cellist Alexander Wedow und der Solo-Oboist Lothar Koch auf der oberen Plattform standen, brach diese ab. Die beiden stürzten etwa sechs Meter in die Tiefe. Mit schweren Knochenbrüchen kamen sie zunächst in ein Pekinger Krankenhaus, bevor sie in die Schweiz ausgeflogen wurden.³²

Natürlich waren bei den Konzerten zahlreiche Diplomaten und Geschäftsleute anwesend. An einem Tag gab die deutsche Botschaft einen märchenhaften Empfang. Dabei spielte eine junge Künstlerin mit großer Virtuosität auf einer zweisaitigen Kniegeige die *Zigeunerweisen* von Sarasate. Die Speisen waren opulent, mit kulinarischen Überraschungen, bei denen sich die meisten fragten, woraus sie bestanden. So schuf man auf angenehme Art ein günstiges Verhandlungsklima für einen umfangreichen Wirtschaftsaustausch.³³

Selbstverständlich nutzten die Musiker ihre freie Zeit in China, um das „Land der Mitte“ näher kennenzulernen. Vor allem fielen damals die typischen blauen oder grauen Einheitsanzüge auf, auch die vielen Volksarmisten, die

zahlreichen Radfahrer und die Geschäftigkeit auf den Märkten. Jeder wollte auch einen Blick auf die chinesische Mauer werfen. Für Berliner war zwar in dieser Zeit eine trennende Mauer nichts Ungewöhnliches, aber doch, daß sie so breit und lang war und man auf ihr spazieren gehen konnte.³⁴ Ungewöhnlich war zudem, daß bei den allmorgendlichen Orchesterproben der Saal genauso besetzt war wie am Abend und daß das Publikum dabei fröhlich vor sich hinplapperte. Von Kult um Solisten bemerkten die Musiker nichts. Bei einer Probe war ein Treffen mit den Pekinger Sinfonikern arrangiert. Die Berliner hörten ihnen beim Spiel zu, man übte gemeinsam und trat abends zusammen auf. Beethoven klang bei den Gastgebern auf unerklärliche Weise chinesisch.

Als Erwiderung auf den Besuch wurden 1981 erstmals Musiker aus der Volksrepublik China in die Berliner Philharmonie eingeladen, der Dirigent (Huan Yijun), der Komponist Wu Tsu-Chiang und der Pipaspieler Liu Teh-Hai. Als der Intendant Peter Girth die Gäste nach dem Konzert zu sich nach Hause einlud, erzählte der Dirigent - und ehemalige Pianist-, daß ihm während der Kulturrevolution alle Finger gebrochen worden seien und er lange Zeit unter einer Treppe gefangen gehalten wurde.

„Inzwischen“, so Eleonore Büning in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 10. Januar 2005, „liebt vor allem die junge, dynamische Generation in China ... besonders das, was Mao einst verdammt hatte“.³⁵ Die klassische europäische Musik wird als Instrument moderner Bildung nun sehr geschätzt. Im Rahmen des Pekinger Musikfestivals des Jahres 2005, das unter dem Motto „China und Deutschland“ stand, reisten die Berliner Philharmoniker im Herbst ein zweites Mal nach China, um mit Simon Rattle ein Richard-Strauss-Programm zu präsentieren. Weitere Reisen folgten.

Persien

Ähnlich selten wie in China war das Orchester in Persien (Iran). Aber der Aufenthalt beeindruckte alle sehr. Die Einladung erfolgte vom 7. bis 12. November 1975 für drei Konzerte anlässlich der Eröffnung des großen Konzertsaals in Teheran.

Karajan kannte Resa Pahlevi, den Schah von Persien, und dessen Frau Farah Diba aus Sankt Moritz. Dort lagen die Häuser der Karajans und die des Schahs auf der Suvretta nebeneinander. Die Familien hatten sich des öfteren besucht. Eliette von Karajan und beide Töchter fuhren mit nach Teheran. An einem freien Tag zwischen dem zweiten und dritten Konzert begleiteten sie die Musiker auch auf eine Flugreise in die alte persische Stadt Isfahan, wo man die wunderschöne blaue Moschee und das Weben kostbarer Teppiche bestaunte.

Damals war Persien ein Pulverfaß. Schon bei der Ankunft auf dem Flughafen wurde das Gepäck akribisch durchsucht. Die Instrumente wurden auf den Kopf gestellt, die Musiker mußten sich bei der Sicherheitskontrolle halb ausziehen. Der Palast des Schahs lag auf einer Anhöhe, von der eine sechspurige Straße in Richtung Konzerthaus führte. Diese war streckenweise abgesperrt, damit keine Zwischenfälle passierten.

Im Konzertsaal war der Schah nur einmal kurz in seiner Loge hinter der Balustrade zu sehen. Beim zweiten Konzert passierte es, daß der Applaus noch vor dem eigentlichen Schluß des Musikstücks einsetzte. Die Erklärung war anders, als man gedacht hatte. Laute Posaunen und Trommelwirbel gegen Ende des *Till Eulenspiegel* von Richard Strauss (an der Stelle, als Till zum Richtplatz geführt wird) waren als Zeichen verstanden worden, daß der Schah eingetroffen und Beifall zu spenden sei.

Israel

Ein Land, in dem das Orchester ebenfalls relativ selten musizierte, ist Israel. Zwar wurden schon 1965 - nach der Aufnahme diplomatischer Beziehungen Israels mit der Bundesrepublik - im Orchester Stimmen laut, eine Tournee nach Israel zu unternehmen. Aber dem stand das Israel Philharmonic Orchestra, das als Veranstalter in solchen Dingen zu entscheiden hatte, nicht aufgeschlossen gegenüber. „Wenn schon die Berliner, dann ohne Karajan,“ hatte es geheißen.³⁶ Aus Solidarität mit ihrem Chefdirigenten sagten die Musiker ab. Der Intendant Stresemann fand diplomatische Worte. Er halte das Unternehmen für verfrüht im Hinblick auf die Erlebnisse vieler Juden in Deutschland zur Hitlerzeit.

Statt der Fahrt nach Israel wurden jüdische oder in Israel sehr engagierte Musiker nach Berlin eingeladen. Der jüdische Pianist Daniel Barenboim und das Israel Philharmonic Orchestra mit seinem Chefdirigenten Zubin Mehta führten im September 1965 in der Berliner Philharmonie Hindemiths Sinfonie *Mathis der Maler* auf. Auch fand 1967, als der Sechstagekrieg in Israel Opfer forderte, auf Initiative des Berliner Philharmonikers Hellmut Stern (er besitzt sowohl die deutsche als auch die israelische Staatsbürgerschaft) ein philharmonisches Extra-Konzert mit Beethovens *9. Sinfonie* unter Leitung von Sir John Barbirolli statt. Später kam das Israel Philharmonic Orchestra weitere Male nach Berlin, u.a. im Rahmen der Berliner Festwochen.

Als der inzwischen hochbetagte Karajan (er war über 80 Jahre alt) die Berliner Philharmoniker für das Jahr 1990 erstmals zu den Salzburger Osterfestspielen nicht einlud - nachdem sie 23 Jahre lang ununterbrochen dort zu Ostern aufgetreten waren -, stießen die Initiativen einiger in Richtung

Israel auf offene Ohren. Man vereinbarte, im April 1990 unter der Leitung Daniel Barenboims nach Israel zu fahren. Neben Konzerten in Jerusalem und



Abb. 4.8 In Israel führte das Orchester im Mai 1993 mit Claudio Abbado u.a. Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* auf. Sprecher war Maximilian Schell (rechts).

Haifa waren auch gemeinsame Auftritte mit den israelischen Musikern in Tel Aviv vorgesehen. Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Walter Momper, begleitete die Philharmoniker. Wie immer bei Konzertreisen nutzten die Orchestermitglieder auch diesmal die Zeit, um sich umzuschauen. Ein Ereignis ist vielen in Erinnerung geblieben. In Yad Vashem, in der Nähe von Jerusalem, boten die Reiseleiter den Musikern an, winzige Bäume zu kaufen, um sie als Zeichen der Verbundenheit mit Israel in die karge Erde einzupflanzen. Viele kamen diesem Vorschlag nach. Ein Zertifikat erinnert an diese Geste der deutsch-israelischen Freundschaft.³⁷

Ein zweiter Besuch fand 1993 anlässlich des fünfzigsten Jahrestages des Aufstandes im Warschauer Getto statt. Die Aufführung wurde ein erschütterndes Ereignis, voller Dramatik, geeignet, um unheimliche Erinnerungen wachzurufen. In den Zeitungen hieß es, eine derart tiefe Gefühle weckende Darstellung habe man noch nicht erlebt. Vielleicht lag der Erfolg auch daran, daß der damalige Chefdirigent Claudio Abbado, wie in anderen

Fällen auch, mit seiner Musik eine moralische und soziale Botschaft vermitteln wollte. Durch die Verbindung seiner Familie zu jüdischen Musikern schon während des Zweiten Weltkriegs war ihm gerade diese Reise eine Herzensangelegenheit, mit der er an Aussöhnung appellieren wollte. Inzwischen haben die Organisatoren in Israel ein sehr freundschaftliches Verhältnis zum Orchester. Seit ein paar Jahren ist ein Israeli, Guy Braunstein, einer der Ersten Konzertmeister der Berliner Philharmoniker. Mehr als ein Dutzend weitere Nationen sind im Orchester vertreten.

„Dirigenten kommen und gehen, Orchester bleiben bestehen.“
(Wolfgang Stresemann)¹

5

Gastdirigenten

Sie stehen ganz oben auf der Liste wichtiger Personen für die Berliner Philharmoniker - die Gastdirigenten. Allein 72 Konzerte wurden in Berlin in der Saison 2002/03 von ihnen bestritten (vom Chefdirigenten 31). In den fünfzig Jahren von 1955 bis 2005 haben etwa 400 Gastdirigenten mit dem Orchester auf der Bühne gestanden, davon ungefähr zwei Drittel nur ein bis dreimal, anfangs oft ersatzweise.²

Viele Gastdirigenten studierten Werke ein, die noch nicht mit Karajan, Abbado oder Rattle in Angriff genommen worden waren. Andere lieferten von häufig gespielten Stücken so eigenwillige Interpretationen, daß den regelmäßigen Konzertbesucher interessante Vergleiche geboten wurden. Hier Bemerkungen zu einigen Persönlichkeiten.

Ein Sonderfall: Leonard Bernstein

Von einem ganz Großen, dem New Yorker Leonard Bernstein, soll als erstes berichtet werden. Er hat die Philharmoniker tief beeindruckt, obwohl er nur ein Werk mit ihnen einstudierte, die *9. Sinfonie* von Gustav Mahler. Das geschah im Rahmen der Berliner Festwochen im Herbst 1979. Der damalige Chefdirigent Karajan hatte - wie so oft, wenn Gastdirigenten eingeladen waren - anderweitige Verpflichtungen. Ein Treffen kam nicht zustande.³

Bernstein wurden vier Proben zugesagt (die meisten Gastdirigenten erhalten nur drei Proben). Als er den Saal betrat, waren die Musiker überrascht: „Was für eine zierliche Person! Wie leger ist er doch mit seiner Lederjacke, dem Armreif und dem gestreiften T-Shirt gekleidet!“ In der Hand hielt er eine Zigarettenschachtel. Das hatte man bis dahin noch bei keinem Dirigenten erlebt, denn es ist in den Konzertsälen verboten zu rauchen - auch bei Proben.

Es dauerte nicht lange, bis dem Orchester klar wurde, was seinen Ruf begründete. Sein großes Wissen, sein Charisma und sein kontaktfreudiges Wesen zogen jeden in Bann, sobald Bernstein zu reden anfing und einige Takte anschlug. Anders als die meisten Dirigenten hielt er zunächst einen pointierten Vortrag über Sinn und Gehalt der Komposition und erklärte sie in einfachen Worten, mit tiefem Ernst und großem philosophischen Verständnis. Erst dann ging es ans Musizieren. Und das war auch in der zweiten Probe so.

Die anfänglich zurückhaltende Skepsis einiger Philharmoniker verflüchtigte sich bald durch seine fast schon fanatische Musikbegeisterung (manchmal vollführte er auf dem Podium wahre Luftsprünge). Angesteckt von seinem Optimismus verließen alle nach dem Zusammensein voll Heiterkeit den Saal, glücklich darüber, in Kürze etwas so Wunderbares aufführen zu können.⁴ Erst in der dritten Probe wurde fast nur mit den Instrumenten geübt. Dabei half Bernstein bei schwierigen Passagen, wenn es z.B. galt, leidvolle, seelisch bewegte Stimmungen auszudrücken, das Spannungsverhältnis zwischen inne-

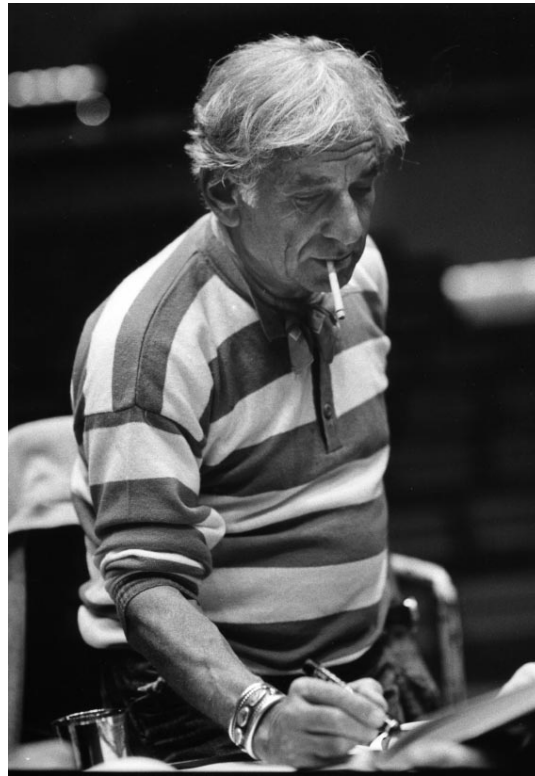


Abb. 5.1 Leonard Bernstein war der einzige Gastdirigent, der bei den Proben im Konzertsaal bisweilen rauchte. Amerikanische Lässigkeit gepaart mit höchstem Konzentrations- und Gestaltungsvermögen - so erlebten ihn 1979 die Berliner Philharmoniker.

rer Erregung und notwendiger Konzentration zu überbrücken. Auch wenn auf dramatisch laute Stellen komplizierte Pianissimi mit langen Bogenstrichen für die Geiger folgten, trug er dazu bei, jede Nervosität zu beseitigen: „Es ist alles nur Freude“, sagte er dann, „alles nur Freude!“ (eins seiner Bücher trägt den Titel *Freude an der Musik*). Mit viel Charme brachte er Schwung ins Haus. Dies war vor allem deshalb erfrischend, weil damals das Nein-Sagen in vielen Kreisen gesellschaftlich die Oberhand hatte. Nach den Aufführungen am 4. und 5. Oktober fühlten sich die Philharmoniker und das Publikum musikalisch wie neugeboren. Einige Musiker waren selig erschöpft. Jeder hatte das Gefühl, an einem großartigen Ereignis beteiligt gewesen zu sein.⁵

Die ehrwürdigen Maestri Böhm, Jochum und Giulini

Im Unterschied zu Bernstein haben etliche Gastdirigenten dem Orchester durch ihre häufige Anwesenheit in Berlin wesentliche Impulse gegeben. Sie stellten immer wieder ihr Talent, ihre pädagogischen Fähigkeiten und ihr großes Repertoire zur Verfügung. Schon vor Karajans Amtsantritt gehörten zur hochgeschätzten Garde der Pultvirtuosen Carl Schuricht, Ernest Ansermet und Otto Klemperer, die von den 1920er bis in die 1960er Jahre mit den Berlinern auftraten. Sir John Barbirolli und - meist bei Konzertreisen - auch George Szell gaben dem Orchester noch 1970 wichtige Anregungen.

Zwei Dirigenten der älteren Generation waren bis in die 1980er Jahre sehr beliebte Gäste: Karl Böhm und Eugen Jochum. Ein weiterer, Carlo Maria Giulini, debütierte erst im Alter von 53 Jahren in der Philharmonie, im Oktober 1967, trat aber noch im September 1992 dort auf. Zu den drei letztgenannten langjährigen Mitgestaltern vieler Programme einige Beobachtungen.

Der immer unaufdringlich wirkende Grazer Karl Böhm (1894-1981) reiste 45 Jahre lang, von 1935 bis 1980, als Gastdirigent in Berlin an. In den Probenpausen wurde viel gelacht, vor allem in den letzten zwanzig Jahren Böhms, weil ein Orchestermitglied es verstand, den etwas kantigen „Musikanten mit Herz“⁶ zu imitieren. Wie einige seines Alters haushaltete Böhm beim Dirigieren mit seinen Kräften, indem er im wesentlichen nur einige Finger bewegte. Und doch konnte er das Gleiche ausdrücken wie andere mit wilden Gesten. Vielleicht hat er diese Dirigierweise Richard Strauss abgeschaut, der sein Mentor war und dessen Werke er mit dem Orchester einstudierte (z.B. die *Sinfonischen Dichtungen*). Richard Strauss' Vater, Franz Strauss, hatte seinem Sohn einmal gesagt: „Es ist unschön, beim Dirigieren . . . Schlangenbewegungen zu machen.“⁷ Der weltweite Ruhm des Dirigenten Böhm wuchs übrigens beson-

ders im Alter, wie es schien fast von selbst. Er trat noch mit 85 Jahren mit den Berliner Philharmonikern auf. Das Orchester gab am 3. Oktober 1981, nachdem Böhm im August 1981 kurz vor seinem 87. Geburtstag gestorben war, zu seinen Ehren ein Konzert *ohne* Dirigenten, mit Sinfonien von Mozart und Schubert.⁸

Ähnlich wichtig für das Orchester war auch Eugen Jochum (1902 - 1987), in der Literatur als Repräsentant der großen „deutschen Kapellmeistertradition“ betitelt.⁹ Fast hätte er nach Furtwänglers Tod dessen Nachfolge angetreten.¹⁰ Bei den Generalproben sagte er oft vor Schluß: „Meine Herren, noch ein paar Kleinigkeiten.“ Und dann wollte er einen ganzen Satz noch einmal spielen, so daß die Musiker von vornherein nicht damit rechnen konnten, rechtzeitig nach Hause zu kommen. Aber es sollte eben alles perfekt sein. Überhaupt war der gebürtige Bayer fast preußisch in seinem Auftreten. Mit zackigem Schneid stand er vorn, rollte sein „rrr“ und gab Anweisungen, oft in altmeisterlicher Art, aber durchdrungen von ungebremster Lebenslust. Man gab ihm wegen seiner großen Gestalt - und später wegen seiner weißen Haarpracht - etliche Beinamen, u.a. den der „Deutschen Eiche“ und des „Weißen Riesen“. Seine Interpretation der Sinfonien Bruckners nach Originalfassungen sind legendär. Einmal passierte es, daß die Solosängerin während einer Mozartarie zu früh einsetzte. Wie üblich stand sie links neben dem Dirigenten. Jochums linke Hand schnellte vor das Gesicht der Dame, so als wolle er ihr den Mund zuhalten. Die Musiker wiederholten den Part, seine Hand zog er langsam zurück, und als die richtige Zeit für den Gesangseinsatz kam, fuhr die Linke wieder in die gleiche Richtung, diesmal mit ausgestrecktem Zeigefinger und laut hörbarem „Jetzt!“ Solche Pannen waren allerdings während der mehr als ein halbes Jahrhundert dauernden Zusammenarbeit selten.



Abb. 5.2 Zu den Gastdirigenten der älteren Generation gehörten lange Jahre Eugen Jochum (l.) und Carlo Maria Giulini.

Von dem asketisch wirkenden Carlo Maria Giulini (geb. 1914) sagte Karajan immer wieder, daß er einer der kultiviertesten und vielseitigsten Dirigenten sei. Wenn der große schlanke Herr den Saal betrat, tat er das sehr würdevoll, steuerte auf den Konzertmeister zu, gab ihm die Hand und begrüßte die Musiker mit einem freundlichen Lächeln. Dann legte er seine lange Strickjacke ab, schlug die Partitur auf und fing ohne viele Worte an zu dirigieren. Auch unterbrach er das Spiel nur selten, und selbst dann erklärte er nur wenig. Stattdessen hatte er die Gabe, jeden so anzusehen, daß dieser genau wußte, wie er zu spielen hatte. Er beeindruckte durch seine weichen, langgezogenen Gesten und eine Mimik, die seine Auffassung spiegelte, daß „Kunst immer geistlich ist“. Überhaupt schien er viel Zeit und ein „engelsgleiches Wesen“ zu haben, wie Norman Lebrecht es ausdrückt. Er machte sich kaum Feinde und war sozialen Ungerechtigkeiten gegenüber sehr empfindlich. Einige Philharmoniker meinen, er sei ein Mensch der Renaissance, Botticelli hätte ihn entworfen haben können.¹¹

Einige Diskutierte Nachfolger Karajans

Wenn es darum geht, einen Chefdirigenten zu wählen, wird sehr deutlich, wer zu den gefragtesten Persönlichkeiten gehört. Die Liste der möglichen Nachfolger Karajans war zwar geheim, aber einige Namen wurden ganz offensichtlich diskutiert.¹² Zu ihnen zählten Bernard Haitink (geb. 1929), Zubin Mehta (geb. 1936), Riccardo Muti (geb. 1941), Carlos Kleiber (1930-2004) und Lorin Maazel (geb. 1930). Claudio Abbado (geb. 1933) kam als „Überraschkandidat“ nach einer Weile dazu (siehe S. 38-50). Karajan selber hatte darüber hinaus einige Kollegen erwähnt: Carlo Maria Giulini (der allerdings aus Altersgründen dankend ablehnte - er war nur sechs Jahre jünger), Seiji Ozawa (der anderweitig - vor allem in den USA und Japan - sehr stark engagiert war), Mariss Jansons und James Levine (die ebenfalls verpflichtet waren), sowie Semyon Bychkov und Simon Rattle (die zu jung waren). Hier ein paar Worte zu den ersten fünf Dirigenten.

Der Holländer Bernard Haitink dirigierte die Philharmoniker erstmals 1964. Seit damals ist er beim Orchester wegen seiner Verlässlichkeit und Ausgewogenheit sehr beliebt, ebenso wegen seines Organisationstalents. Er sprang oft ein, wenn die Chefdirigenten Hilfe brauchten, z.B. 1976, als Karajan wegen einer Operation einige Zeit ausfiel, und mehrmals in den 1980er Jahren, als jener aus Altersgründen nicht mehr so oft auf der Bühne stand, auch im Sommer 2000, als Abbado erkrankt war. Schließlich war Haitink zu Ostern in den 1990er Jahren dreimal mit in Salzburg und einmal auch im Sommer in den USA. Haitinks sachliche Art erscheint Außenstehenden bisweilen als emo-

tionslos, aber die Philharmoniker wissen sein gefühlvolles Engagement insbesondere beim klassischen und romantischen Repertoire zu schätzen. Um nicht viele Worte machen zu müssen, benutzt er als eher introvertierte Persönlichkeit nicht selten Metaphern wie „Das muß so klingen wie im Keller ohne Licht“ oder „Denken Sie an ein Bild von Rembrandt“. Vielleicht lag bei der Wahl des Karajan-Nachfolgers einigen Orchestermitgliedern seine Zurückhaltung in vielen Dingen nicht so recht (siehe auch S. 63).¹³ Zu Ostern 2003 trat er im Wechsel mit Simon Rattle in Salzburg auf.

Auch der aus Bombay stammende Zubin Mehta kam immer gerne, wenn die Berliner Philharmoniker ihn einluden und wenn es seine Zeit erlaubte. Er ist einer der kosmopolitischsten Dirigenten überhaupt. Seine Ausbildung erhielt er in Indien, Österreich und Italien, war künstlerischer Direktor in Montreal, Los Angeles und New York und ist seit 1968 Chefdirigent des Israel Philharmonic Orchestra (seit 1981 auf Lebenszeit). Der Musikkritiker Karl Schumann schreibt, daß Mehta - dessen Vater übrigens Begründer des Bombay Symphony Orchesters war - noch vor Seiji Ozawa signalisiert habe, daß sich „der Ferne Osten im Aufbruch in die Konzertsäle und Opernhäuser der westlichen Welt“ befinde.¹⁴ Mehta sei ein „Pult-Maharadscha“, ein „Grand-seigneur“ von geheimnisvoller exotischer Faszination. Auch sein Humor, seine Kraft und die zum Meditativen neigende Spiritualität werden gerühmt. Mit Karajan verstand er sich prächtig, besser noch mit Abbado, dessen Studienfreund er in Wien gewesen war (beide hatten bei Hans Swarowsky studiert).¹⁵ Auffällig sind die klangliche Eleganz seiner Interpretationen und seine manchmal von affektgeladener Theatralik bestimmte Gestik.

Ebenso gebärdereich wie Mehta kann Riccardo Muti sein, ein Vertrauter der Berliner Philharmoniker seit mehr als dreißig Jahren. Karajan erwog, ihn als „Principal Guest Conductor“ - neben Ozawa und Maazel - an seiner Seite zu haben, aber das englische System wurde in Berlin dann doch nicht eingeführt. Etliche Orchestermitglieder hätten den sehr von der Ratio gesteuerten, vitalen Italiener gern als Nachfolger Karajans gesehen, weil er jenem äußerlich und auch vom Charakter her in gewisser Weise ähnelt. Beispielsweise wirkt er aristokratisch, gleichzeitig auch sportlich. Er kann liebenswürdig-beschwingt und kurz darauf wieder von autoritärer Bestimmtheit sein.¹⁶ Besonders fällt bei ihm sein absolutes Streben nach Gerechtigkeit auf. So schickte er 1982 bei Plattenaufnahmen einige Musiker nach Hause, weil sie weder an den Proben noch an den Aufführungen von Verdis *Quattro pezzi sacri* teilgenommen hatten. Amüsiert beobachten einige das Verhältnis von Abbado zu Muti. Ersterer sah lange Jahre in dem acht Jahre jüngeren Landsmann seinen größten Konkurrenten. Als Abbado 1986 die Mailänder Scala verließ, wurde Muti dort leitender Musikdirektor. Kurz vor der Entscheidung

des Berliner Orchesters über die Nachfolge Karajans gab Muti zu erkennen, daß er nicht zur Verfügung stehe.

Neben den „soliden“ Maestri gibt es die Wunderkinder, die schon in zartem Alter von Konzertbühne zu Konzertbühne weitergereicht wurden und die einige Jahre des Arbeitens in der Provinz übersprungen haben. Lorin Maazel ist so ein Talent und auch der gleichaltrige, in Berlin geborene Carlos Kleiber war es,¹⁷ der allerdings nur einmal vor der Karajan-Nachfolge-Wahl, am 9. März 1989, das Orchester dirigiert hatte. Letzterer sagte ab, bevor man ihm ein Angebot hatte machen können.

Der Amerikaner Maazel dagegen lag bis zuletzt bei der Wahl ganz vorn. Er stammt aus einer über mehrere Generationen erfolgreichen Musikerfamilie und trat mit seiner Geige bereits auf Bühnen auf, als seine Kameraden noch Rechtschreibdiktate übten.¹⁸ Als Neunjähriger gab er sein Debüt als Dirigent, allerdings erst mit 29 Jahren bei den Berliner Philharmonikern (im Januar 1959). In Berlin war er von 1965 an zehn Jahre lang neben Karajan der führende Star der klassischen Musik (bis 1971 als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin und bis 1975 auch als Chefdirigent des Radio-Symphonie-Orchesters). Manche halten Maazel für den genialsten Orchesterchef überhaupt, mit einem photographischen Gedächtnis für Partituren, einem absoluten Gehör und einer eleganten, präzisen Schlagtechnik. Andere finden, daß er zwar bei Proben phantastisch bis in die kleinsten Einzelheiten alles ausleuchtet, daß er dann aber, wenn das Konzert ansteht, über den Dingen zu stehen scheint, so als ob ihn die ganze Sache langweile.¹⁹ Bei Abbado, der schließlich gewählt wurde, gab es einen solchen Einwand nicht.



Abb. 5.3 Bernard Haitink (l.) und Lorin Maazel (hier Maazel mit der Sängerin Sarah Brightman, damals Frau des Musical-Komponisten Andrew Lloyd Webber).

Weitere große Dirigenten

Unter Musikern kursieren viele Geschichten über Dirigenten. Einige versuchen, über den üblichen Künstlertratsch hinaus eine gewisse Ordnung in die Beschreibung der verschiedenen Persönlichkeitsstrukturen zu bringen. So der Solo-Pauker Rainer Seegers: „Es gibt glücklicherweise viele, bei denen sich ihr Leben trotz Manager-Einfluß und Wohlstand, Ruhm und Schmeicheleien nicht allzu sehr verändert hat. Sie wirken weniger rastlos als andere, die ständig zwischen Metropolen wie Berlin, London, Wien, Paris oder New York hin und her reisen. Sie lenken die Aufmerksamkeit mehr auf das jeweilige Werk als auf ihre Person, erregen selten Aufsehen, sind in der Regel uneitel und meist auch zufriedener.“²⁰ Und er fügt hinzu: „Wahrscheinlich zählt bei ihnen vor allem der Wunsch, die Musik nach den Absichten des Komponisten deuten und das soziale Umfeld der Zeit verstehen zu wollen. Viele von ihnen haben eine Leidenschaft fürs Lehren.“

Seegers nennt Altmeister wie Wolfgang Sawallisch und Lovro von Matačić, Nikolaus Harnoncourt, Rafael Frühbeck de Burgos, Klaus Tennstedt und Gerd Albrecht, deren Auftritte einen über Jahrzehnte angehäuften Erfahrungsschatz reflektieren. Ihre Biographien sollen nur in den Anmerkungen zu diesem Buch kurz skizziert werden.²¹ Für alle gilt, daß sie keine Extravaganzen und spektakuläre Aktionen boten wie beispielsweise Hans von Bülow im 19. Jahrhundert: von Bülow dirigierte den Trauermarsch der *Eroica* mit schwarzen Handschuhen (die anderen Sätze in weißen), er ließ die Musiker während einiger Konzerte aufrecht stehen, und er präsentierte bisweilen gleiche Stücke zweimal hintereinander. In gewisser Weise hat auch Furtwängler zu den bescheideneren Dirigenten gehört, denn er hat ebenfalls diejenigen verachtet, die narzißtische Effekthascherei betrieben.²²

Extrem auffällig, so Seegers, sei das Dirigieren ohne Star-Allüren bei Günter Wand und Erich Leinsdorf gewesen. Sie hätten in ihrem Beruf fast schon allzu nüchtern vor allem ein Handwerk gesehen. Wand sei wegen seines Akzents als „Kölscher Junge“ bezeichnet worden, denn er habe sich etwa 30 Jahre lang fast ausschließlich dem Kölner Musikleben gewidmet und sei erst häufiger nach Berlin gekommen, als er schon um die siebzig war. Vor allem die weihevollen sakralen Werke habe er hervorragend interpretiert.²³

Ähnlich spät habe Leinsdorf in Berlin als Gast vor dem Orchester gestanden (was die Folge seiner Auswanderung aus Österreich zur Hitlerzeit war). Von Leinsdorf sei der Ausspruch in Erinnerung „Man kann alles in *eins* dirigieren“, womit dieser seine Angewohnheit rechtfertigte, nur einmal pro Takt mit den Händen hoch und niederzufahren statt Extrabewegungen für jedes Zeitmaß anzugeben. Seegers weist auch darauf hin, daß bei Leinsdorf

die kompliziertesten Werke leicht erschienen. Dabei habe er kaum jemals die Proben überzogen, obwohl er an sich ein kritisch analysierender Perfektionist gewesen sei.²⁴

Zwei besondere Dirigenten: Georg Solti und Seiji Ozawa

Unter den Gastdirigenten sind zwei hervorzuheben, die zeitweilig eine außergewöhnliche Bedeutung für das Orchester hatten. Georg Solti war nach Karajans Tod bei den für die Philharmoniker so wichtigen jährlichen Osterfestspielen in Salzburg zwei Jahre lang ihr Künstlerischer Leiter. Und Seiji Ozawa übernahm als Dirigenschüler und sehr enger Freund Karajans oft dessen Vertretung und kam nach Karajans Tod so manches Mal nach Berlin, bis in die jüngste Zeit. Beide erhielten für ihre langjährige künstlerische und menschliche Verbundenheit mit dem Orchester die Hans-von-Bülow-Medaille.

Von dem ungarisch-englischen Gastdirigenten Solti (1912-1997), der sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern schon 1947 gab, sagen einige Musiker, daß er äußerst hohe Ansprüche an sie und auch an die Organisatoren stellte. Er habe - zumindest in seinen späteren Jahren - nach der Devise gelebt, daß Spitzenleistung keine Kompromisse zulasse und daß Geld keine Rolle spiele. Vom Musikkritiker Jungheinrich wird er als „ausgeprägter Machtmensch“ und „Temperamentsmusiker von brodelnder Unberechenbarkeit“ charakterisiert, der keinen Widerspruch duldet.²⁵ Manchmal kam es deswegen in der Berliner Philharmonie zu turbulenten Szenen. In Bayreuth, wo auch einige Berliner Philharmoniker mitwirkten, passierte es einmal, daß er Blechbläser durch sein Heimatorchester in Chicago ersetzen lassen wollte - was natürlich als absurd abgetan und mit seinem impulsiven Wesen entschuldigt wurde. Auf jeden Fall ist er als einer der Dirigenten mit den meisten Auszeichnungen und Titeln in die Geschichte eingegangen (mit mehr als 30 Grammys, vielen Ehrendoktorurkunden, einer Honorarprofessur sowie 1972 dem englischen Adelstitel „Sir“). Allerdings war es für die Philharmoniker in einigen Situationen - vor allem durch seine zuckende Gestik - schwierig, die Ruhe zu bewahren. Aber ohne Zweifel hielten ihn alle für einen wahrhaft berufenen Dirigenten, besessen von einem eigenwilligen Musikfanatismus und unerhörter Ausdrucksintensität.

Seiji Ozawa, den Karajan nach dessen Debüt in der Philharmonie am 21. September 1966 viele Monate lang unter seine Fittiche nahm, macht den gegenteiligen Eindruck. Durch sein Auftreten ist er - zumindest aus westlicher Sicht - die Personifizierung von Bescheidenheit und lockerem Musizieren. Oft



Abb. 5.4 Links Georg Solti (hier stehend im Gespräch mit dem Solo-Bassisten Friedrich Witt) und rechts Seiji Ozawa.

dirigiert er weit vorgebeugt, wie vom Fluß der Melodie getragen. Wie Mehta mußte er mehr Mühen aufbringen als andere, um anerkannt zu werden, weil er weitab von der Wiege der klassischen Musik aufgewachsen war (geb. 1935 in der Mandschurei). Schon in den 1960er Jahren wurde ihm die Leitung einiger nordamerikanischer Orchester übertragen. Mit den Berliner Philharmonikern war er seit 1970 so manchen Sommer oder zu Pfingsten in Salzburg. Er begleitete sie auf Tourneen in viele Länder, dirigierte sie 1982 während der Hundertjahrfeier des Orchesters in Berlin, realisierte Uraufführungen japanischer Komponisten²⁶ und trat 1993 und 2003 in der Berliner Waldbühne vor 20 000 Zuschauern mit dem Orchester auf. Mit ungeheurer Dynamik und enormem Klangsinn, aber auch mit viel Gespür für Lyrik schien er beim Aufwühlen gewaltiger Klangmassen so richtig in seinem Element zu sein. Die Philharmoniker mögen ihn sehr. Karl Schumann charakterisiert das äußere Erscheinungsbild des agilen Asiaten als „ein nach Art javanischer Tanzpuppen bewegter Körper“.²⁷

Komponisten dirigieren ihre eigenen Werke

Hervorzuheben unter den zahlreichen Gastdirigenten sind auch Komponisten, die ihre Werke mit den Musikern zur Aufführung bringen. Etliche Male erlebte das Orchester die Meister der Avantgarde-Musik, in den Jahren von 1955 bis 2005 u.a. bei Witold Lutoslawski und Karlheinz Stockhausen,²⁸ über Krzysztof Penderecki bis zu Udo Zimmermann und jüngeren wie Matthias Pintscher.²⁹ Einige waren seit den 1990er Jahren „composer in residence“, d.h. sie wurden nach Berlin eingeladen, um Auftragswerke zu schreiben und/oder Anregungen zu musikdramaturgischen Überlegungen und zur

Programmgestaltung zu geben. Die Idee entstand 1989 während des Aufenthaltes des lettisch-jüdischen Komponisten Alfred Schnittke am Berliner Wissenschaftskolleg. Kenner unter den Konzertbesuchern kamen vor allem, um „composer in residence“ wie Wolfgang Rihm oder den Chinesen Tan Dun einmal zu erleben.³⁰

Früher, vor dem 19. Jahrhundert, war es die Regel, daß Dirigenten auch komponierten.³¹ Der Beruf des „Nur“-Dirigenten entstand erst, als die Partituren umfangreicher und die Orchester größer wurden, so daß pädagogische Talente gefragt waren. Bekannt ist, daß Beethoven letztere Fähigkeit nur in geringem Maß besaß. Der Intendant Wolfgang Stresemann hielt es für den Idealfall, wenn Komponisten zum Taktstock griffen. Er schreibt, daß das Klangideal am besten realisiert werde, wenn die Eigenpersönlichkeit eingebracht und sämtliche Vortragseinzelheiten in den Proben erklärt werden können - auch die, die nicht in der Partitur stehen.³² Einige Komponisten allerdings besuchen das Orchester hauptsächlich, um zuzusehen, wie ihre Werke unter anderen zur Aufführung gelangen. Gute Musik, so sagen sie, verträgt vielfältige Interpretationen, und die Aufführungspraxis ändert sich durch Zeitgeschmack und soziales Umfeld im Laufe der Jahre sowieso.³³

Eine spannende Erfahrung für das Orchester, bei der künstlerische und menschliche Verbundenheit entstand, ist seit 1962 die wiederholte Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze.³⁴ Ihm gelingt es immer wieder, das Überschreiten der Grenzen der Tonalität selbst Skeptikern interessant zu machen. Die ersten Proben sind meist ein großes Durcheinander, u.a. weil die Ausdrucksbezeichnungen der Notenschrift für einzelne Stimmen schwierig zu lesen sind. Aber wenn die Musiker das Stück nach einer Weile mit den Ohren des Schöpfers hören, muß am Schluß keiner mehr etwas spielen, was ihm nicht behagt.

Das Publikum reagiert unterschiedlich. In den 60er Jahren galt den einen solche Musik als Vorahnung einer bevorstehenden Revolution, den anderen war sie noch zu reaktionär, weil sie Elemente früherer Kompositionen enthielt (Henze beispielsweise liebt Bach). Schließlich gibt es zu allen Zeiten viele, die Konzerte dieser Art als unerträglich ablehnen.³⁵ Nicht nach ihrem Geschmack sind beispielsweise „exzentrische“ Instrumentationsideen (u.a. Tonbänder oder Computer als Instrument), aber auch Raumklangeffekte durch Platzieren einiger Musiker auf den Emporen, schließlich die Mischung von Klassik mit Rock, orientalischen Klängen, atonaler Musik oder Theaterinstallationen, mit Sprechern, Darstellern, Sängern und dem Einbeziehen von Kostümierung und Dekorationen als Wirkungsfaktoren.

Das schönste „Denkmal für einen Komponisten“ sei es, so Carl Orff (1895-1982), wenn Werke über die Jahre im Spielplan bleiben.³⁶ Dies ist bei vielen



Abb. 5.5 Zwei Komponisten zu Gast bei den Berliner Philharmonikern: links Carl Orff nach einem Konzert seiner *Carmina Burana*, dirigiert von Riccardo Muti; rechts Hans Werner Henze, der mehr als die Hälfte seiner Werke selbst mit dem Orchester einstudierte, darunter vier Ur- und Erstaufführungen.

Arbeiten seines jüngeren Kollegen Pierre Boulez (geb. 1925) der Fall, obwohl - oder gerade weil - bei ihm die konservative philharmonische Gemütlichkeit fehlt. Seine Kompositionen sind wie die anderer lebender Künstler zum großen Teil widerborstig, sie hinterlassen, so die Presse, „eine Spur Gift im Essen“ und „fegen die Spinnweben von den Ohren“. Inzwischen kennen ihn auch Personen, die vorher nie eine Note von ihm gehört haben.³⁷

Manchmal führen Komponisten-Dirigenten mit den Berliner Philharmonikern auch Werke anderer auf. Dabei stellen sich die meisten absolut in den Hintergrund, wahrscheinlich, so meint Otto Strasser, „weil sie als Komponist mehr Respekt vor dem Autor haben als andere“.³⁸ Allerdings führe der Versuch, jede persönliche willkürliche Auslegung zu vermeiden, auch dazu, daß das Musizieren teilweise etwas trocken gelinge.

Der größte Dank eines Komponisten an ein Orchester ist es, wenn er dem Klangkörper als Ganzes und seinem Chefdirigenten ein Werk widmet. Dies geschah u.a. 1994, als György Kurtág auf die Partitur seines Werks mit dem Titel *Stele* die Widmung schrieb: „Für die Berliner Philharmoniker und Claudio Abbado“.

Einige diskutierte Nachfolger Abbados

Als Abbado am 13. Februar 1998 ankündigte, nach der Saison 2001/2002 als Chefdirigent nicht mehr zur Verfügung zu stehen, wurde am 23. Juni 1999 sein Nachfolger gewählt. Einer der Kandidaten für das Amt war Daniel Barenboim (geb. im November 1942). Andrew Clarke von der Londoner *Financial Times* berichtete, daß Barenboim bei einem Zwischenergebnis in der Abstimmung 25 Prozent der Stimmen zugefallen seien, nach Simon Rattle (geb. im Januar 1955) mit 43-prozentigem Stimmanteil. Allerdings wissen nur sehr wenige (u.a. ein Anwalt und die Vorstände), ob diese Zahlen korrekt sind.

Beliebt ist Barenboim nicht nur wegen seiner großen musikalischen Fähigkeiten. Auch durch seinen Charme und seine sanfte Eindringlichkeit hat er viele Freunde gewonnen. Man könnte ihn als „Quereinsteiger unter den Dirigenten“ bezeichnen, denn er hat sich von seinem 7. bis 20. Lebensjahr zunächst als „Wunder auf dem Klavier“ einen Ruf erworben (so wie Christoph Eschenbach; Quereinsteiger sind auch Musiker wie Yehudi Menuhin oder Mstislav Rostropowitsch³⁹). In der Berliner Philharmonie trat Barenboim anfangs - im Juni 1964 - als Pianist auf, fünf Jahre später dann als Dirigent, wobei seine Gestik auffiel: die weit ausgestreckten Arme und der leicht vorgeneigte Oberkörper.

Bemerkenswert an Barenboim ist seine Großzügigkeit. Schon einige Male kamen die Berliner Philharmoniker in den Genuß, seine Vorliebe für die Kunst der feinen Lebensart mit ihm zu teilen, z.B. in Paris und Sevilla, wo er sie festlich bewirten ließ. Mit Karajan, nach dessen Rücktritt im April 1989 er vor allem häufig Gast des Orchesters war, vergleicht man ihn wegen seines phänomenalen Gedächtnisses (die Konzerte dirigiert er ohne Partitur), mit Abbado, den er seit seiner Kindheit kennt,⁴⁰ wegen seiner Versuche, mittels klassischer Musik kulturübergreifende Versöhnung herbeizuführen. Er hat Deutsche und Israelis sowie Araber und Juden durch gemeinsame Aufführungen nähergebracht.⁴¹ Als die Berliner Philharmoniker zum erstenmal in Israel auftraten, war er ihr Dirigent (siehe S. 71), und später dann hat er dort die von einigen verhaßten Komponisten Richard Wagner und Richard Strauss aufs Programm gesetzt. Auch hat er 1999 ein jährliches Treffen von jungen arabischen und jüdischen Musikern ins Leben gerufen, das „West-Östliche-Diwan-Orchester“. 1992 wurde Barenboim Künstlerischer Leiter der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Gleichzeitig ist er seit 1991 (bis 2005/06) musikalischer Direktor des Chicago Symphony Orchestra.

Schließlich ist unter den 1999 heftig diskutierten Kandidaten für das Amt des Chefdirigenten noch ein Altersgenosse Barenboims hervorzuheben: der Lette Mariss Jansons (geb. im Januar 1943). Nach seinem Studium in Le-



Abb. 5.6 Die Gastdirigenten Daniel Barenboim (l.) und Mariss Jansons.

ningrad hat er sich u. a. bei Karajan in Salzburg perfektioniert. Im Jahre 1971 gewann er in Berlin den Dirigentenwettbewerb unter dessen Leitung. Er erhielt 1979 die Chefposition bei den Osloer Philharmonikern und wurde durch Gastaufenthalte bei den Berliner, Londoner, Sankt Petersburger und New Yorker Philharmonikern sowie durch seine Zeit mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra international bekannt. Von ihm wird oft ein Programm verlangt, das auf seiner Zusammenarbeit mit russischen Komponisten basiert. Er ist einer der Dirigenten mit größtem Erfolg.

Gewöhnungsbedürftige Gastdirigenten

Bei Dirigenten, die neu vor das Orchester treten, dauert es je nach Persönlichkeit verschieden lange, bis sich die Musiker an sie gewöhnt haben. Wenn Frauen auf dem Dirigentenpodium stehen, stellt das die verwurzelten Leitbilder besonders in Frage. Seit Gründung traten die Berliner Philharmoniker bis 2005 allerdings nur mit sieben Gastdirigentinnen auf, davon in den achtzig Jahren nach 1935 mit einer einzigen, Sylvia Caduff. Sie sprang am 15. Oktober 1978 für den erkrankten Karajan ein.⁴² Dies war vier Jahre vor dem Engagement des ersten weiblichen Orchestermitglieds.

Toleranz war vor dem Fall der Berliner Mauer auch bei vielen im Westen weniger bekannten russischen, polnischen, tschechischen, bulgarischen und sogar ostdeutschen Maestri angesagt. Sie wurden nach Westberlin insbesondere eingeladen, um Brücken zum Osten über die Musik aufrechtzuerhalten und der Vereisung des politischen Klimas entgegenzuwirken (z.B. Juri Temirkanov, Valery Gergiev und Emil Tschakarov, die erstmals 1970, 1977 und 1979 nach Westberlin kamen). Im Austausch hoffte das Orchester auf eine Ein-

ladung in die Ostblockländer, was manchmal auch gelang, beispielsweise im Oktober 1981, als das wiedererbaute Neue Gewandhaus in Leipzig eröffnet wurde und der in der DDR sehr einflußreiche Kurt Masur eine Einladung in der Reihe „Internationale Orchester“ erwirkte.

Durch die Dirigenten aus dem Osten wurden die Konzertzyklen abwechslungsreicher, weil sie, wie der Musikkritiker Norman Lebrecht es ausdrückt, „einen ganz eigenen Stil“ hatten.⁴³ Aber man mußte sich auch erst an sie gewöhnen, u.a. in nicht-musikalischer Hinsicht. Kaum einer - außer natürlich DDR-Bürger - konnte gut Deutsch, und auch das Englisch war meist weniger entwickelt. Zudem sah man den einen oder anderen schon einmal mit einem Wodkaglas in der Hand, nicht nur nach den Konzerten. Schließlich hatten die Gäste in vielen Fällen nicht die Unbesorgtheit, mit der sich beispielsweise einige amerikanische Dirigenten vor das Orchester stellten.

Letzteres war auch so bei Kurt Masur, als er 1976 erstmals in der Philharmonie auftrat. Einige Musiker meinten damals, er sei sehr „ostdeutsch“. Karl Schumann beschreibt ihn als einen Maestro aus der „von Solidität strotzenden, mitteldeutschen Schule“, in der Musiker durch harte Repetitorarbeit ans Pult gelangten und „akkurat am Regelkodex“ orientiert waren.⁴⁴ Karajan achtete ihn sehr.⁴⁵ Im Jahr 1989 wurden alle durch seinen Einsatz in Leipzig für die Veränderungen in der politischen Landschaft der DDR überrascht. Man nennt ihn seitdem den „Revolutions-Dirigenten“. Inzwischen ist Masur im Westen äußerst erfolgreich.

Gewöhnungsbedürftig für einige Philharmoniker waren auch Gastdirigenten, die sich allzu vornehm gebärdeten (z.B. Christoph von Dohnányi) oder allzu burschikos (z.B. Horst Stein). Zum großen Teil erklärt sich deren Wesen durch ihre Biographie. Dohnányi beispielsweise entstammt einem alten ungarischen Adelsgeschlecht. Sein Großvater Ernst war bereits Dirigent und Komponist. Zu Christophs Lehrern zählt Leonard Bernstein. Aber vielleicht lag die Gewöhnungsbedürftigkeit auch an seiner Vorliebe für die Moderne. Er wagte sich an Stücke wie das 4. *Violinkonzert* von Alfred Schnittke, das er als erster 1984 mit den Berliner Philharmonikern aufführte.

Bei Horst Stein amüsierten sich einige Musiker über seine expressive Gestik und markante Mimik, ebenso über seine derben Witze und rauhen Worte. Selbstironisch meinte er einmal: „Wenn einer so aussieht wie ich, der muß schon gut sein.“ Dabei gibt es Photos von ihm, auf denen er durchaus nicht unattraktiv ist. Aber vor allem ist er sehr gradlinig und zielstrebig bei seiner Arbeit engagiert. Im Oktober 1982 dirigierte er anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Berliner Philharmoniker ein Programm, mit dem der Dirigent Ludwig von Brenner am 17. Oktober 1882 die Serie der populären Konzerte in der Philharmonie in der Bernburger Straße eröffnet hatte.

Dirigenten des 21. Jahrhunderts

Wenn man von Gastdirigenten dieses Jahrhunderts redet, muß man eine Zäsur setzen. Sind es die um die 20 und 30, oder soll man auch die 40-Jährigen oder noch älteren dazurechnen? Wir wollen den Rahmen relativ weit spannen und auch die einbeziehen, die bereits Ende der 1970er Jahre erstmals als junge Talente mit dem Orchester auftraten. Die meisten sind inzwischen längst Routiniers geworden und haben wichtige Arbeit in angesehenen Konzerthäusern geleistet. So Jesús López Cobos lange Jahre beim Cincinnati Symphony Orchestra, James Levine an der New Yorker Metropolitan Opera und an der Münchener Philharmonie, Claus Peter Flor beim Berliner Sinfonie-Orchester und dem Londoner Philharmonia Orchestra, und Kent Nagano beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (zu ihren Biographien siehe die Anmerkungen).⁴⁶

Der Intendant Wolfgang Stresemann beschreibt, wie er jüngere Gastdirigenten auswählte. Vorschläge von Konzertagenten kamen ihm täglich ins Haus. Aber es mußten „überdurchschnittliche Talente“, wenn nicht gar „Genies“ sein, die von guten Lehrern kamen, möglichst Erfahrung als Korrepetitor hatten und im Idealfall bei Dirigentenkursen ausgezeichnet worden waren. Natürlich galt für Stresemann höchstes technisches Niveau, Ausstrahlung, Organisationstalent, Ehrgeiz, Intelligenz und ein beachtliches Repertoire als Selbstverständlichkeit.⁴⁷

Orchestermitglieder beurteilen die jungen Dirigenten nach unterschiedlichen Kriterien. Für den Cellisten Alexander Wedow müssen sie vor allem Suggestivkraft haben: „Der Dirigent erst gibt dem Orchester seine Identität, lockt aus ihm heraus, was in ihm ist, erweckt zum Leben, was das Orchester weiß und kann.“⁴⁸ Und dieser Funke, der das Orchester zum Klingen bringt, so meint er, werde sich beim Konzert auch auf das Publikum übertragen. Er könne das Niveau eines Werkes beträchtlich heben, selbst schwierige Kompositionen leicht erscheinen lassen.

Andere verlangen von einem guten Dirigenten - auch den jüngeren -, daß sie vor allem ein *schlüssiges* Werk präsentieren. Sie müßten den Gehalt einer Komposition genau verstehen und umsetzen können, Stimmungen wie Liebe, Leidenschaft, Freud oder Leid zum Klingen bringen, kurz „eine sehr sensible Antenne ... haben“.

Wiederum anderen ist die typische Handschrift eines Dirigenten am wichtigsten. Der Maestro soll den bereits erarbeiteten Interpretationen eine ebenbürtige neue Einsicht entgegensetzen. Dazu gehört Mut, denn nicht immer gelingt es, die Philharmoniker von der Qualität einer anderen Aufführungspraxis zu überzeugen.

Viele Philharmonikerdirigenten des 21. Jahrhunderts mit diesen Qualitäten wurden erst nach der Zeit geboren, als Karajan das Orchester übernahm. Inzwischen schon zu den älteren gehören Ulf Schirmer (geb. 1958), Esa-Pekka Salonen (geb. 1958) und Christian Thielemann (geb. 1959). Auch Simon Rattle (geb. 1955) ist einer von ihnen, vielleicht der bedeutendste Prototyp des 21. Jahrhunderts, aber darüber später.

Einige kurze Worte zu den namentlich genannten Dirigenten: Ulf Schirmer aus Bremen hat seine Ausbildung in Hamburg bei Ligeti, Dohnányi und Horst Stein erhalten und in Wien bei Lorin Maazel assistiert, bevor er 1993 erstmals (und dann noch 1995) vor den Berliner Philharmonikern stand. Der Finne Esa-Pekka Salonen ist eigentlich Komponist. Da zunächst niemand seine meist provokativen Werke aufführen wollte, griff er selber zum Taktstock. Und Christian Thielemann aus Berlin war 1979 Assistent bei Karajan, als er 21-jährig - schon damals mit großer Ruhe und einem Hang zu romantischem Musizieren - erstmals in der Philharmonie mit den Musikern auftrat.⁴⁹

Geht es auch ohne Dirigenten?

Diese Frage ist insbesondere berechtigt bei einem Orchester, das für seine schnelle Auffassungsgabe bekannt ist. Daß es auch ohne geht, haben die Berliner Philharmoniker sporadisch schon einige Male bewiesen, beispielsweise im Andenken an verstorbene Dirigenten, wenn sie ein Konzert zu deren Ehren gaben - eben *ohne* Dirigenten. Allerdings, und das sei hier angemerkt, meinen einige Zuhörer, daß die jeweiligen Aufführungen aber auch nicht zu den besten gehörten. In den frühen Jahren des Orchesters ging es in seltenen Fällen ebenfalls ohne qualifizierte Führung, und zwar aus finanziellen Gründen. Dann stand pro forma ein reicher Mäzen, der sich einen langgehegten Traum erfüllen wollte, am Dirigentenpult, aber im Grunde erntete er nur die mit anderen erarbeiteten Früchte.

Natürlich ist es im Laufe der Jahre auch passiert, daß unter den regulär eingeladenen Gastdirigenten einige von eher schwacher Kompetenz waren. Der ehemalige Intendant Wolfgang Stresemann gibt zu, daß sich die Verantwortlichen beim Einladen bisweilen irrten, vor allem, wenn berühmten Sängern, Solisten oder auch sehr jungen Musikern Auftritte angetragen wurden. Die Philharmoniker hätten dann, so meint er, glücklicherweise die Defizite bei Konzerten wie selbstverständlich ausgeglichen. Einige erinnern sich noch heute an die Devise, die Günter Wand in seiner „kölschen“ Mundart einmal vorbrachte: „Wenn ein Dirigent sich mal ‚verpinselt‘, muß das ja nicht jeder hören“.⁵⁰

Unverzichtbar, so meint mancher Philharmoniker, ist ein Dirigent bei Uraufführungen moderner Werke. Es gibt in den Partituren zeitgenössischer Kompositionen keine einheitliche Notation, und den einzelnen Instrumentalisten muß dann oft die handwerkliche Intention des Komponisten erklärt werden („Hier soll mit Butterbrotpapier geraschelt werden“ oder „Imitieren Sie das Knirschen gesägten Holzes“ oder „Es muß wie das Klappern einer Schreibmaschine klingen“).⁵¹ Aber auch bei älteren Werken, die sehr komplex sind, würde das Orchester zum Einstudieren ohne Dirigenten mehr Zeit brauchen. Schließlich ist es bei etwa 130 Musikern nicht leicht, die unterschiedlichen Auffassungen zu berücksichtigen. Auch hat der zentral positionierte Dirigent besser als einzelne den Gesamtklang im Ohr, denn der Abstand zwischen den Kollegen auf den äußeren Plätzen kann bis zu zwölf Metern und mehr betragen. In der Regel ist also ein Koordinator unverzichtbar, ganz im Unterschied zu kleineren Kammerorchestern, die fast immer ohne Dirigenten auftreten.

„Salzburg hat durch die Festspiele einen Sonderstatus in der Musikwelt ... Die Berliner Philharmoniker sind instrumentale Hauptdarsteller.“ (Peter Csobádi)

6

Die Berliner Philharmoniker bei den Festspielen in Salzburg

„Salzburg während der Festspiele: ein Kleinod“, meint die Ehefrau eines Berliner Philharmonikers, als wir auf die österreichische Stadt zu sprechen kommen, in der die Berliner Philharmoniker in den letzten fünf Jahrzehnten häufiger und länger gastierten als an jedem anderen Ort. Ein- bis dreimal im Jahr, zusammengezählt bis zu einem Monat, d.h. zu Ostern etwa zweieinhalb Wochen, zwischen Ende Juli und Ende August vier bis neun Tage und von 1973 bis 1988 jeweils ein paar Tage zu Pfingsten. Im Sommer folgten meist Auftritte in Luzern bei den Internationalen Musikfestwochen, neuerdings auch in London bei den *Proms* (siehe S. 54).

Die Geschichte der Festspiele

Es ist der Initiative von Max Reinhardt und einigen seiner Freunde - darunter Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal - zu verdanken, daß Salzburg für Künstler und Kunstliebhaber so wichtig geworden ist. Sie gründeten die Festspiele 1920 als Hommage an Mozarts Geburtsort. Zunächst wurden nur Schauspiele und klassische Orchesterkonzerte gegeben, später auch Opern, Ballette, Kammerkonzerte, Lieder- und Rezitationsabende. Häufig begleiteten Kongresse und Ausstellungen, Sommerkurse und Akademien die Vorführungen. Das religiöse Mysterienspiel *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal (lange Zeit in der Inszenierung von Max Reinhardt) steht jährlich als erstes auf dem Programm. Von 1996 bis 1998 trat darin die Schauspielerin Isabel von Karajan, älteste Tochter des ehemaligen Chefdirigenten des Orchesters, in der Rolle der „Guten Werke“ auf.

Nur das im Sommer stattfindende Festival trägt die Bezeichnung „Salzburger Festspiele“. Dieses wird seit 1957 fast immer von den Berliner Philharmonikern mitgestaltet.¹ Die „Osterfestspiele Salzburg“ mit ein bis zwei Opern, einem Chorkonzert und zwei Orchesterkonzerten wurden 1967 auf Privatinitiative Karajans eingerichtet, anfangs mit den Berliner Philharmonikern als einzigem Orchester. Die Initiative für die „Pfingstkonzerte Salzburg“ ging 1973 ebenfalls von Karajan aus. Er rief sie u.a. ins Leben, um dem Publikum, das zu den Osterfestspielen keine Karten bekommen hatte, einen Konzertbesuch zu einem weiteren Zeitpunkt zu ermöglichen. In den letzten Jahren nahmen nicht mehr alle Berliner Philharmoniker an den Pfingstkonzerten teil, wohl aber Kammermusikgruppen wie die *Berliner Barock Solisten* unter dem ehemaligen Konzertmeister des gesamten Orchesters, Rainer Kussmaul.²

Während der drei Festspielzeiten werden zusammengenommen pro Jahr etwa doppelt so viele Besucher wie Einwohner registriert (220 000 im Jahre 1996). Auch die Jugend der Welt zieht es nach Salzburg, so daß die Stadt mit buntem Leben erfüllt ist.³

Die Festspielhäuser in Salzburg

Der heutige Festspielbezirk wurde auf einem Gelände errichtet, das sich an einen Berg anschmiegt. Neben den Gebäuden steht ein Brunnen mit Roßbändiger-Denkmal vor einer Fassade mit Pferdemotiven. Er erinnert an die einstigen fürsterzbischöflichen Hofstallungen des Festspielbezirks. Insgesamt gibt es drei Bühnen: eine im Großen Festspielhaus (bei der Einweihung am 26. Juli 1960 zählte der Konzertsaal mit seinen 2 179 Plätzen zu den modernsten und größten Europas), eine im Kleinen Festspielhaus und eine in der „Felsenreitschule“ mit je 1 380 und 1 549 Plätzen. Letztere Gebäude sind mit dem Großen Festspielhaus durch einen Innenhof verbunden. Im übrigen wurde das Große Haus kurz vor der Grundsteinlegung der Philharmonie in Berlin fertiggestellt. Hauptinitiator war Karajan, damals Künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele.

Von den drei Bühnen ist die „Felsenreitschule“ am auffälligsten. Sie ist ein halboffenes Freilichttheater mit steinernem Hintergrund - was für bestimmte Aufführungen ein kaum zu überbietender Rahmen ist. Die dreigeschossigen Zuschauerarkaden sind in die steil aufragenden Wände des Mönchsbergs eingelassen.

Ab und zu spielen die Musiker auch in anderen Konzertsälen der Stadt, u.a. im Mozarteum, einer der Universität angeschlossenen Internationalen Stiftung (hier lagert auch das Mozart-Archiv). Die Berliner Philharmoniker sind auch schon in der ehemaligen Residenz der Fürsterzbischöfe aufgetreten,

in der großen Aula der Universität, im zentral gelegenen Dom oder in einigen kleineren Kirchen. Vor dem Dom findet alljährlich abends mit einem Fackeltanz um den hell erleuchteten Residenzbrunnen die Eröffnung der Salzburger Festspiele statt.

Die Vereine der Förderer

Mehrere Vereine der Freunde der Festspiele in Salzburg sorgen dafür, daß die Finanzierung von Musik- und Theaterliebhabern unterstützt wird. Die Mitgliedschaft im Verein der Förderer der Osterfestspiele berechtigt zum Besuch einer Oper, dreier Konzertprogramme und einer "Fördererprobe". Die Probe ist immer sehr beliebt, weil die Maestri dann persönlich das jeweilige Programm erläutern, über die tägliche Arbeit und die Pläne berichten sowie Anekdoten zum Besten geben. Die Karten für viele Aufführungen sind so gefragt, daß nur Vereinsmitglieder welche erhalten.



Abb. 6.1 Im Foyer des Großen Festspielhauses werden oft Ausstellungen gezeigt, hier während der Osterfestspiele 2002 die des Berliner Philharmonikers Henning Perschel (in der Mitte unter einem seiner Gemälde).

Berlin und sein Orchester in Salzburg

Wenn die Berliner Philharmoniker an Festspielen in Edinburgh, Athen, Tanglewood, Saratoga, Florenz, Luzern oder Holland teilnahmen, war das meist nicht an Festtagen wie Ostern oder Pfingsten. Zuhause waren viele enttäuscht, daß „ihre“ Philharmoniker gerade an diesen Feiertagen immer in Österreich weilten. Man müsse das Orchester umtaufen in „Berliner Philharmonisches Orchester, Salzburg“ oder „Salzburger Philharmonisches Orchester Berlin“, hieß es wiederholt in der Presse.

Anfangs war es nicht einfach, vor allem die fast dreiwöchige Abwesenheit zu Ostern zu rechtfertigen. Karajan argumentierte in den 1960er Jahren, daß er das politisch bedrängte Westberlin verstärkt ins Bewußtsein der internationalen Öffentlichkeit bringen wolle. Er sah in den Osterfestspielen, bei denen die Philharmoniker eine Oper einstudieren, eine Chance, ein Pendant zu den Bayreuther Wagner-Festspielen zu schaffen. Zudem könne man den finanziellen Aufwand für den Berliner Senat relativ gering halten. In der Tat gelang es, die Verantwortlichen in Berlin von der Wichtigkeit zu überzeugen. In einem hebt sich Salzburg ganz deutlich von Bayreuth ab. In Bayreuth müssen die Philharmoniker, die dort teilnehmen, Urlaubszeit opfern, und von Berliner Seite werden sie dabei finanziell nicht unterstützt. Es fahren immer nur einige nach Bayreuth.

Als Karajan die Osterfestspiele gründete, ersann er für die Vorbereitungen etwas Besonderes. Er erlaubte einer Plattenfirma (meist der Deutschen Grammophon) die vorherige Aufzeichnung der Oper in Berlin. Dadurch brauchte man in Salzburg weniger Proben und konnte dem Publikum schon bei der Premiere in Salzburg eine Einspielung des Werks anbieten.

Nach Karajans Tod änderte sich das. Der Intendant in Berlin, Ulrich Meyer-Schoellkopf, dachte sich etwas anderes aus. Die zu Ostern in Salzburg zu präsentierende Oper wurde im Herbst vorher in der Philharmonie konzertant - oder halbszenisch - zur Aufführung gebracht. Mit Simon Rattle gab es eine Umkehrung. Die Salzburger Oper wird nach Ostern in Berlin konzertant aufgeführt. So profitiert das Berliner Publikum seit 1991 von den Exkursionen seines Orchesters ins Opernrepertoire.

Ein Konzertorchester spielt Opern

Vor den Osterfestspielen stand bei den Berliner Philharmonikern nur ganz selten Opernmusik auf dem Programm, ganz im Unterschied zu den Wiener Philharmonikern, die als Hausorchester der Wiener Staatsoper sehr häufig Opern aufführen und zusätzlich auch noch Konzerte geben.

Etwa zwei Dutzend Opern wurden im Laufe der Jahre von den Berlinern einstudiert, u.a. Wagners gesamter *Ring des Nibelungen* sowie der *Fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, auch Beethovens *Fidelio*, von Richard Strauss *Frau ohne Schatten*, Verdis *Othello*, *Falstaff* und *Simon Boccanegra* sowie Opern von Puccini, Berg, Mussorgski, Mozart und Britten. Das Große Festspielhaus mit seinen riesigen Dimensionen ist besonders für solche Inszenierungen geeignet. Es hat eine Höhe von 60 Metern und eine Bühnenbreite von 30 Metern (zum Vergleich: die Wiener Staatsopernbühne ist nur 14 Meter breit).

Für einige ältere Berliner Philharmoniker gilt bis heute Wagners *Walküre* als absoluter Salzburg-Höhepunkt. Nach der Premiere waren die Zuschauer vor Begeisterung nicht mehr zu halten. Joachim Kaiser, Redakteur der *Zeit*, schrieb am 24. März 1967, daß alle ihm bekannten Opern- und auch das Bayreuther Festspiel-Orchester übertroffen worden seien. Ja, die Berliner Philharmoniker seien das wohl beste Orchester der Welt.⁴ Jahrzehnte später, im Jahr 1999, wurden die Berliner Philharmoniker in der Tat als bestes deutsches Opernorchester des Jahres geehrt.⁵

Solche Auszeichnungen versöhnen die Philharmoniker damit, daß sie bei Opern in den Orchestergraben abtauchen müssen, was für sie als Konzertorchester ungewöhnlich ist. Allerdings sorgen die Dirigenten meist dafür, daß der verstellbare Orchestergraben nicht allzu sehr gesenkt wird. Von manchen Aufführungen mit tragischer Thematik wie *Boris Godunow*, *Elektra*, *Othello* oder *Wozzeck* berichten einige Philharmoniker, wie Musik und Inszenierung sie so erschütterten, daß sie erst nach Gesprächen im Familien- oder Freundeskreis allmählich ihre Ruhe wiederfanden.

Die Chefdirigenten als Operndirigenten

Operninszenierungen handhabten die Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker unterschiedlich. Karajan war „ein Operndirigent par excellence“, so W. Stresemann, denn er war mit dem Opernrepertoire seit den 1930er Jahren bestens durch seine Engagements in Ulm, Aachen, Wien und Mailand vertraut. Anfangs sei er sogar der Bühne „mehr als dem Konzertpodium verschworen“ gewesen.⁶ Er wirkte auch als Dramaturg und Regisseur, der sich um jedes Detail bis hin zu Dekorationen, Beleuchtung, Kostümierung und die Statisten kümmerte. Auch Abbado hatte schon sehr früh zahlreiche Opern an der Mailänder Scala, der New Yorker Met, der Deutschen Oper Berlin, dem Londoner Royal Opera House und der Wiener Staatsoper dirigiert. Die Dramaturgie und Regie überließ er allerdings anderen. Ihm war es ein Anliegen, bestimmte Anweisungen der Komponisten und Librettisten aufs Genaueste

zu realisieren. Bei *Parsifal* beispielsweise drängte er seinen Assistenten Henrik Schaefer, doch Wagners Idee in die Tat umzusetzen, bei der wichtigen Gralszene vier riesige Glocken erklingen zu lassen, die das tiefe „E“ der mystischen Botschaft entsprechend unwirklich ertönen ließen. Wagner selber hatte es zu Lebzeiten nie erreicht, daß die vorgeschlagenen chinesischen Tam-Tam-Glocken besorgt wurden. Er mußte sich mit übermannshohen Metallfässern zufrieden geben, die nur vage den Idealklang erzeugten. Seither haben sich alle Interpreten mit Kompromissen beholfen, denn eine Kirchenglocke, die man in Europa hätte herstellen können und die im Wagnerschen Sinn geklungen hätte, wäre nach Berechnungen etwa 46 Tonnen schwer gewesen. Bei der Aufführung mit Abbado kamen die extra angefertigten überdimensionalen tibetanischen Schalenglocken aus Leichtmetall den ursprünglichen Klangvorstellungen Wagners sehr nahe. Es war das erste Mal, daß in dieser Szene die Wünsche des Komponisten zumindest annähernd realisiert wurden.

Auch Simon Rattle hat wie Abbado nie Regie geführt. Aber im Unterschied zu Abbado - und auch zu Karajan - ist er von Haus aus eher ein Konzert-Dirigent. Erst in den letzten Jahren standen bei ihm regelmäßig Opern auf dem Programm, die von der Regie meist sehr modern in Szene gesetzt wurden.⁷ Mit den Berliner Philharmonikern präsentierte er in Salzburg zu Ostern 2003 Beethovens *Fidelio* und 2004 Mozarts *Così fan tutte*. Die *Salzburger Nachrichten* sprachen 2003 vom „intensiven Applaus“ für ihn und das Orchester, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ein Jahr später von „formvollendeter Mozart-Kunst“, die „differenziert, beredt und ansprechend“ gewesen und vom Publikum mit großer Begeisterung honoriert worden sei.

Die Karajans in Salzburg

Um die geschichtlichen Wurzeln des besonderen Engagements der Berliner Philharmoniker in Salzburg zu verstehen, wollen wir näher auf Herbert von Karajans Biographie eingehen.

Karajan erhielt in Salzburg seine erste Ausbildung, dirigierte dort am Mozarteum seine ersten Konzerte und baute sich 1967 etwa 8 km südöstlich vom Salzburger Zentrum, vor der Kulisse des „Untersbergs“, ein Haus im romantischen Dörfchen Anif (wo seine Frau Eliette noch wohnt). Es ist also nicht verwunderlich, daß der geborene Salzburger „sein“ Berliner Orchester auf Dauer an „seiner“ Stadt binden wollte.

Daß sich Karajan in Salzburg wohler fühlte als anderswo, merkten die Musiker ganz deutlich. Er war dort lockerer, bisweilen sogar ein wenig väterlich-hemdsärmelig. Dies machte sich vor allem in den Proben bemerkbar, in denen er mehr als sonst scherzte. Es war eine angenehme Arbeitsatmosphäre, denn

er gab sich mit viel Liebe seinen Aufgaben hin. Auf den Fördererproben sagte er bisweilen: „Wir sind alle eine große Familie.“

Zu Ostern fand meist auch ein ausladendes Fest in einem riesigen Zelt für die Philharmoniker und einige Freunde des Orchesters statt. Ein Ochse wurde am Spieß gebraten, und es floß Bier und Wein in Hülle und Fülle. Das beeindruckte die japanischen Freunde Karajans so, daß sie für eine Konzertreise des Orchesters nach Japan den „Ochsenwirt“ mit einluden, damit auch in Tokio ein solches Gelage stilecht gefeiert werden konnte. Die temperamentvolle und charmante Eliette war der Mittelpunkt der „Ochsenfeste“.

Überhaupt war die Südfranzösin mit dem herzlichen Lachen beim Orchester sehr beliebt. Sie stimulierte die sinnliche Seite des sonst so sachlichen Maestros, steigerte seine menschlichen Qualitäten in seinen Beziehungen zu anderen, regte seine Phantasie an. Es war Karajans dritte Frau, die er nach der Scheidung von Anita Gütermann, der Tochter des Fabrikanten der Gütermann-Nähseide, im Oktober 1958 im Wintersportort Mégève geheiratet hatte.⁸ Die Ehe wurde für Karajan durch den baldigen Kindersegen so etwas wie ein Jungbrunnen. Aus den beiden vorangegangenen Ehen hatte er keine



Abb. 6.2 Karajan und seine Frau beim sogenannten „Ochsenfest“ in Salzburg.

Nachkommen (von seiner ersten Frau, der Operettensängerin Elmy Holgerloef, hatte er sich bereits nach nicht ganz dreijähriger Ehe 1941 getrennt). Die beiden Töchter - Isabel, geboren am 25. Juni 1960, und Arabel, geboren am 2. Januar 1964 - sind mit etlichen Musikern des Orchesters befreundet. Die Berliner Philharmoniker sind Paten von Arabel.

Dem Orchester war es nicht unlieb, daß die Karajans lange Jahre eine Vorzeige-Familie waren. Immer wieder wurde in den Zeitschriften deren Privatleben abgelichtet, wodurch dann automatisch auch das Orchester in weitesten Kreisen bekannt wurde. Die Medien stellten den Maestro als österreichisch-charmanten Bonvivant dar, sie als elegante und kluge Frau, beide ganz verliebt in ihre hübschen Kinder. Selbst ein Hund gehörte zur Familie.

So kam es, daß bei den Vorstellungen im Festspielhaus viele Jahre lang alle Augen auf Eliette gerichtet waren, wenn sie ihren Platz im Saal, fast immer unmittelbar vor Konzertbeginn beim Erlöschen des Lichts, aufsuchte. Sie teilte mit ihrem Mann auch sein Hobby der Yoga-Meditation. In den Probenpausen in Salzburg sah man ihn bisweilen hinter der Bühne Kopfstand machen. Oft holte sie ihn ab, hatte für viele ein freundliches Wort und kümmerte sich um junge Musiker wie Anne-Sophie Mutter, die - wie schon erwähnt - dreizehnjährig mit den Berliner Philharmonikern in Salzburg zu Pfingsten 1977 mit Mozarts *G-Dur-Violinkonzert* über Nacht ein Weltstar wurde (siehe S. 32-34).

Viele Talente mit den Berlinern in Salzburg

Neben Anne-Sophie Mutter, die von 1977 bis 1986 mehr als ein halbes Dutzend Mal in Salzburg auftrat, kamen dort viele andere Instrumentalisten wiederholt mit dem Orchester zusammen. Einer von ihnen war der französische Pianist bulgarischer Herkunft Alexis Weissenberg, der u.a. zu Pfingsten 1986 unter Seiji Ozawa dabei war. Damals komponierte er gerade sein Jazzmusical *Nostalgie*. Karajan stufte ihn als einen der besten Pianisten der Nachkriegszeit ein.

Andere „Stars“ kamen weniger häufig. Zu ihnen gehörte der Russe mit dem isländischen Paß Vladimir D. Ashkenazy, der als Pianist und Dirigent zu Pfingsten 1988 in Mozarts *Klavierkonzert Nr. 12* und der *6. Sinfonie* von Schostakowitsch zu hören war. Seine Auftritte zeichneten sich durch souveräne Technik und ein sehr emotionsgeladenes Spiel aus. Auch der russische Geiger Maxim Vengerow trat nur wenige Male auf, nämlich bei den Osterfestspielen 1994 und 2001. Dieser von der Musik wie besessen wirkende Künstler



Abb. 6.3 Nach einer Vorstellung der Berliner Philharmoniker: der Pianist Alexis Weissenberg (r.) mit Helmut Schmidt. Im Hintergrund der damalige Regierende Bürgermeister von Berlin, Dietrich Stobbe.

spielte mit derart ungewöhnlichen Verrenkungen, daß sich viele fragten, wie er dem Instrument so bezaubernde Töne entlocken konnte.

Natürlich lernten die Philharmoniker bei den Opern zu Ostern in Salzburg auch zahlreiche Sänger kennen. Einige konnten wiederholte Male verpflichtet werden, beispielsweise Agnes Baltsa in den Jahren 1975, 1979, 1980, 1986 und 1989.⁹ Bei anderen gelang es seltener, sie nach Salzburg zu holen.¹⁰ In dem Karajan-Film *Maestro, Maestro* berichtet die Mezzosopranistin Christa Ludwig, daß das Orchester ein unvergleichlich sensibler, Schwächen auffangender Begleiter war, der blitzschnell improvisieren konnte, wenn etwas nicht nach Plan lief. Zwar mußten die Sänger unter Karajan bei Opernproben ständig zur Verfügung stehen und oft stundenlang warten, weil ein Probenplan, auf den sie sich hätten einstellen können, nicht existierte. Aber der Maestro half ihnen auch, die Rolle pantomimisch besser zu bewältigen, indem er sich oft selber an ihrer Stelle auf die Bühne stellte und mit angedeuteter Gestik und Stimme demonstrierte, wie er sich den Einsatz wünschte. Manchmal probte

er mit seinem Orchester sogar mögliche Fehler auf der Bühne. Während des Konzerts allerdings wollte er den Leuchtkegel nur dann auf die Sänger gerichtet haben, wenn ihre Stimme zu hören war.¹¹

Auch viele Chöre, die andernorts ebenfalls immer wieder mit dem Orchester auftraten, standen mit den Berliner Philharmonikern in Salzburg auf der Bühne: neben Chören aus Wien und Stockholm die Sängerknaben aus Tölz, weiterhin Chöre aus Salzburg, Bratislava, Sofia, Prag und Berlin (1994 der Berliner Rundfunkchor) sowie Kinderchöre aus Wien, Bozen und Zürich.¹² Zudem bereicherten Balletteinlagen die Aufführungen - die der Volksoper Wien, die des Landestheaters Salzburg und des Ballet Espagnol de Madrid. Hervorzuheben ist ein Bühnenbildner, der bis 1990 (außer 1987) zu Ostern mit beeindruckenden Abstraktionen oder realistischen Fachwerkkonstruktionen viel Lob erntete: Günther Schneider-Siemssen. In der Festschrift zum 35-jährigen Bestehen der Osterfestspiele wird auch stolz an die Mitarbeit von Regisseuren erinnert, die nach Karajans Tod neue ästhetische Inszenierungsmaßstäbe setzten, an Götz Friedrich, Luca Ronconi, Herbert Wernicke, Lew Dodin, Peter Stein und andere.

Als Karajan bereits die 75 überschritten hatte, akzeptierte er auch Gastdirigenten für sein Orchester zu Ostern und Pfingsten in Salzburg. Zu Ostern waren das ab 1984 Eschenbach, Tennstedt, Chailly, Giulini, Masur und Solti, zu Pfingsten Maazel, Ozawa, Ashkenazy und Levine. Von vornherein willkommen waren Gastdirigenten an der Seite der späteren Chefdirigenten Abbado und Rattle.¹³

Treffen mit anderen Orchestern

Oft überlappen sich gerade bei den Salzburger Festspielen die Aufenthalte verschiedener Orchester. Dabei kam es außer beispielsweise mit Musikern amerikanischer Orchester (des Philadelphia oder Cleveland Orchestra sowie des Pittsburgh, Chicago oder Boston Symphony Orchestra) vor allem mit den Wiener Philharmonikern zu regem Erfahrungsaustausch. Letztere hatten seit Beginn der Festspiele eine zentrale Position im Salzburger Musikleben eingenommen. Gesprächsthema war u.a. die zu Ostern von den Berlinern einstudierte Oper. Im Jahre 1986 war man übereingekommen, daß die Wiener diese bei den Sommerfestspielen noch einmal aufführten, damit sich der Aufwand an Kulissen und Kostümen lohnte. Bei den Diskussionen spürte man zumindest in den ersten Jahren oft noch ein leichtes Ressentiment, denn sie empfanden in „ihrem“ Österreich die Auftritte des Orchesters aus dem Norden als eine Art Einnisten in ihr Terrain.¹⁴

Im Jahre 1987 passierte es, daß Leonard Bernstein mit einigen Wiener Philharmonikern den Saal betrat, als die Berliner gerade eine Probe beendet hatten. Der Maestro wurde bestürmt. Der einzige, der schnell den Saal verließ, war Herbert von Karajan. Beide mieden sich anfangs wie zwei eitle Primadonnen. In den Tagen darauf jedoch schienen sie sich besonnen zu haben. Man sah sie eifrig diskutierend zusammenhocken. Die gemeinsame Liebe zur Musik war bisweilen doch stärker als das Konkurrenzdenken, allerdings nur begrenzt. Zu einem Händereichen auf offener Bühne kam es nie.

Einmal, es war zu Ostern im April 1979, passierte etwas Unvorhergesehenes. Das Orchester war gerade bei den Proben zu *Don Carlos*, als die Nachricht eintraf, daß die Einweihung des Berliner Internationalen Congress Centrums ICC in ein paar Tagen anstehe und daß Karajan und die Berliner Philharmoniker unbedingt dabei sein sollten. Ursprünglich hatten die Organisatoren nur die Wiener Philharmoniker eingeladen, sich dann aber in letzter Sekunde doch darauf besonnen, daß Karajan ihnen dies nicht verzeihen würde. Also mußten die Berliner Philharmoniker von Salzburg aus eine Spritztour an die Spree machen, wo nun beide Orchester, die Wiener mit Karl Böhm und die Berliner mit Karajan, nacheinander auftraten.

Weshalb die Musiker gern in Salzburg sind

Zwar haben die Berliner Philharmoniker in Salzburg immer ein umfangreiches Arbeitspensum zu bewältigen, doch reicht die Freizeit, um die wunderbare Landschaft und die Sehenswürdigkeiten der Stadt im Laufe der Jahre gut kennenzulernen: das Geburtshaus Mozarts und dessen Wohnhaus, die spätgotischen und vielen barocken Kirchen und Klöster, den Rosengarten des Schlosses Mirabell, das „Haus der Natur“ oder die - auch mit einer Seilbahn zu erreichende - Festung Hohensalzburg, von der man einen herrlichen Blick auf die Stadt mit dem Fluß Salzach und die angrenzende Bergwelt hat.

Viele Besucher der Festspiele verbinden ihren Aufenthalt mit einem ausgiebigen Urlaub, trotz des häufigen und meist anhaltenden *Schnürlregens*.¹⁵ Vor allem bringt das Osterfestspielpublikum Geld, Internationalität und spielerische Eleganz in die sonst etwas verträumte Gegend. Beliebt sind die zahlreichen Trachtenkapellen und die sogenannte Stubenmusik, eine Art gehobene Folklore. Manch einer staunt über das hohe musikalische Niveau von Kompositionen selbst einfacher Leute aus dem Salzkammergut. Beispielsweise wird bei Festlichkeiten oft der „Mindl-Walzer“ gespielt, den der Herbergswirt des 400 Jahre alten Erbhofes der Familie Mayr-Mindl in Anif komponiert hat. Selbst in kleineren Kirchen sind oft Mozartmessen zu hören, was anderswo ungewöhnlich in Gotteshäusern dieser Größe ist.

Natürlich ist das Salzburger Land stolz darauf, im Laufe der Zeit viele Berühmtheiten beherbergt zu haben, u.a. Carl Zuckmayer, Stefan Zweig, Kurt Jürgens und Helmut Kohl - um nur einige zu nennen. Karajan und Abbado sowie das eine oder andere Orchestermitglieder liebten es, zu Ostern in den Bergen Ski zu fahren. Alle genossen in den einschlägigen Lokalen die Spezialitäten der Küche, vor allem die aus Eischnee komponierten Salzburger Nockerln und die Mozartkugeln, deren Rezepte bekannterweise in Salzburg ihren Ursprung haben.

Einige Philharmoniker wohnten wie Karajan in Anif. Von dort ist es nicht weit nach Hellbrunn zum Schloß mit seinem schönen Park, den aufgrund des integrierten Zoos Musiker mit Kleinkindern auch heute noch besonders schätzen. Dort konnte man lange Zeit ein Löwenpaar bestaunen, das nach seinen Paten Herbert und Eliette hieß. Es geschieht auch, daß auf den Anifer Wiesen Störche stehen oder auf Bäumen oder Straßenzäunen Geier sitzen, und nachts hört man schon einmal die Wölfe heulen. Zur Stimmung tragen zudem die gemütlichen Treffen in einem der vier „Friesacher“-Lokale bei, ebenso im „Husarenwirt“ oder im „Mostwastl“, wo manchmal gekegelt wird. Von den Karajans erwarteten die Anwohner damals allerdings zu viel, beispielsweise eine versprochene Orgel für die Kirche, nachdem die alte „verwurst“ war. Der Maestro spendete zwar 1969 eine neue elektronische Orgel samt der dazugehörigen Stereoanlage, aber im Laufe der Jahre sehnte sich die Gemeinde doch wieder nach der klassischen Pfeifenorgel, die 1980 durch eine Sammelaktion angeschafft wurde. In gewisser Weise erschien den Anwohnern der Landsmann Zeit seines Lebens unnahbar.

Ehrungen Karajans in Salzburg

Viele Geburtstage Karajans am 5. April fielen in die Zeit der Osterfestspiele. Manchmal gab es einen Festakt, aber der Maestro empfand derartige Feierlichkeiten eher als unangenehm. Um die Normalität eines solchen Tages zu betonen, führte er trotz zahlreicher Verpflichtungen die gewohnten Proben vormittags und nachmittags rigoros durch.

Von seinen Geburtstagen sind der 60. und der 80. am 5. April 1968 bzw. 1988 besonders zu vermerken. Bei ersterem übergab ihm das Orchester den Ehrenring der „Kameradschaft“, und er wurde zum Ehrenbürger Salzburgs ernannt. Beim 80. Geburtstag brachten die Berliner Philharmoniker im Großen Festspielhaus mit ihm die *Tosca*-Inszenierung zur Aufführung, und anschließend saß der Maestro mit Frau und Tochter Arabel auf der Bühne und ließ eine ganze Reihe von Reden über sich ergehen. Darüber hinaus wurde Peter Gelbs Film *Karajan in Salzburg* und Peter Csobádis umfangreiche An-

thologie aus Erinnerungen, betitelt *Karajan oder die kontrollierte Ekstase*, überreicht. Die Deutsche Grammophon gab eine Sammlung von 25 CDs mit „100 Meisterwerken“ heraus, die Karajan mit dem Orchester aufgenommen hatte. Jede CD war mit Bildern versehen, die Eliette im Laufe der Jahre in ihrem Atelier gemalt hatte. So verbanden sich die Ergebnisse ihrer Passion mit der ihres Mannes.



Abb. 6.4 Zwei Hüllen von CDs mit Bildern gemalt von Eliette von Karajan.

Karajans Tod in Anif bei Salzburg

Die Umstände von Karajans Tod kaum mehr als ein Jahr später, am 16. Juli 1989, und die anschließende Beerdigung sind uns von einigen Bewohnern Anifs erzählt worden. Wegen verschiedener Gebrechen war der Dirigent des öfteren in den Jahren zuvor von seiner Frau liebevoll umhegt worden, ohne jedoch wirklich lange bettlägrig gewesen zu sein. Die Vorbereitungen für die Sommerfestspiele 1989, an denen er teilnehmen sollte, waren im Juli in vollem Gange.

Am Samstag, den 15. Juli, leitete der Maestro noch eine szenische Probe des *Maskenball*, und am 16. vormittags empfing er in seinem Haus den Sony-Präsidenten Norio Ohga (der übrigens in Berlin Gesang studiert hatte) sowie den Generaldirektor der Sony-Corporation in Amerika, Michael Schulhof. Der Tod kam durch Herzversagen. Eliette war gerade auf ihrer täglichen Fahrradtour. Ein der Familie nahestehender katholischer Priester aus einem anderen

Ort, der zufällig in einem Nachbarhaus bei Verwandten weilte, eilte herbei, aber er konnte nur noch trösten.

Nun stand die Frage an, wie man die Beerdigung in aller Stille vollziehen könnte. Die Photographen und Journalisten würden den kleinen Anifer Friedhof sicher nicht ungeschädigt hinterlassen, auf dem Karajan Jahre zuvor eine Grabstätte direkt neben der Friedhofskapelle gekauft hatte. Einen Presserummel, das war klar, wollte man nicht. Einer hatte die Idee, die wirkliche Beisetzung gleich für den nächsten Tag anzusetzen, aber offiziell einen späteren Tag und einen anderen Ort bekanntzugeben.

So begann der Totengräber am nächsten Tag mit den Ausschachtungsarbeiten. Da er unter der Erdoberfläche auf einen Steinsockel stieß, auf dem einmal ein Denkmal gestanden hatte, konnte die Beerdigung erst um 21 Uhr stattfinden, nachdem der Sockel mit Traktor und Gabelstapler entfernt worden war. Etwa ein Dutzend Personen waren am Abend anwesend: neben der engeren Familie und dem Hausdiener Francesco noch der Anifer Dorfpfarrer und sein Kollege, außerdem der damalige Besitzer des Restaurants „Goldener Hirsch“ in Salzburg, Graf von Walderdorff, und schließlich Karajans Freund aus Japan, Sony-Chef Ohga, und dessen Begleiter, Schulhof.¹⁶ Noch lange nachher wurden Mutmaßungen über die Gründe der etwas eiligen Beisetzung geäußert. Die Täuschung war gelungen.

Das Grab des Maestros vor der Friedhofsmauer wurde anfangs noch von einem einfachen Holzkreuz geziert. So sahen es die Berliner Philharmoniker im August 1989, nachdem sie wie geplant für die Sommerkonzerte in Salzburg angereist waren. Für die Auftritte am 27. und 29. August 1989 änderten sie ihr Programm und spielten unter Riccardo Muti - der ebenfalls in Anif ein Haus besitzt - die *Messa da Requiem* von Verdi (das gleiche Werk hatten sie einige Male mit Karajan aufgeführt, u.a. in Salzburg am 28. August 1978 und 27. August 1980 sowie im März 1989). Weitere Gedenkkonzerte folgten: in Berlin am 10. September 1989 im Großen Saal der Philharmonie unter Carlo Maria Giulini, bei der der langjährige Intendant Wolfgang Stresemann eine bewegende Rede hielt; am 6. Mai 1990 im Kammermusiksaal, veranstaltet von der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie mit dem Nomos-Quartett und der dazu geladenen Sabine Meyer als Solo-Klarinettistin; schließlich bei den Osterfestspielen in den Jahren 1991, 1993 und 1998 und bei den Sommerfestspielen am 16. Juli 1999 im Salzburger Dom anlässlich des 10. Todesjahres ihres ehemaligen Chefdirigenten. Die letzte Aufführung, das *Mozart-Requiem*, dirigiert von Claudio Abbado, wurde auf CD aufgenommen.

Als die Berliner zu den Sommerfestspielen 1990 kamen, hatte Eliette aus Südfrankreich ein schmiedeeisernes Kreuz und einen schlichten weißen Stein mit Herbert von Karajans Namen und seinen Lebensdaten besorgt. Seit 2001

steht an der Straße direkt neben dem Friedhof eine Büste Karajans. In gewisser Weise erinnert auch das große Sony-Werk in Anif-Niederalm an ihn, war er es doch gewesen, der mit dem Begründer von Sony als einer der ersten die Bedeutung der CDs für die Musik erkannt hatte. Manch Bewohner des Salzburger Landes fand bei diesem Werk - und einem zweiten in Thalgau - einen Arbeitsplatz. Zum Teil werden die alten Aufnahmen Karajans hier wieder aufgelegt.

Einige Straßen, Plätze und Säle sind nach Herbert von Karajan benannt, zum Beispiel in Salzburg der Platz seitlich vom Großen Festspielhaus. Auch in Berlin die Straße vor der Philharmonie und der große Saal in der Österreichischen Botschaft erinnern an ihn, ebenso in Ulm, wo er lange gewirkt hat, der Platz vor dem Stadttheater, in Linz eine Hauptstraße, in Anif die Strasse vor Karajans Haus und in Tokio ein Platz im Suntory-Gebäudekomplex (siehe S. 65) - um nur einige zu nennen. Wien ehrt ihn auf diese Weise durch eine Gasse im 20. Bezirk sowie durch den Platz vor der Oper. Besonders aber wird in Wien sein Andenken im „Herbert von Karajan Centrum“ gepflegt, wo auch das Karajan-Archiv untergebracht ist. Das „Centrum“ ist eine Organisation, die unabhängig von der „Herbert von Karajan Stiftung“ agiert.

Jedesmal, wenn die Berliner Philharmoniker nach Salzburg fahren, kann man den einen oder anderen beobachten, wie er in Gedanken versunken auf dem Friedhof steht. Bei Führungen durch die Festspielörtlichkeiten wird sein Name immer wieder genannt. Und in den vielen Souvenirläden Salzburgs sind CDs, Bücher, Drucke oder auch Gemälde mit dem Bild oder dem Namenszug Karajans sehr gefragt.

Aber auch ohne dies würde der Mann, der lange Jahre als einer der größten Dirigenten klassischer Musik gefeiert wurde, nicht in Vergessenheit geraten. Bei dem spontanen Gedenkkonzert in Berlin im Juli 1989 spielten die Philharmoniker ohne Dirigenten den zweiten Satz von Schuberts *Unvollendeter*. Das leere Podium wirkte so trist wie nie zuvor.

Die Festspiele seit 1989

Für die Osterfestspiele und die Pfingstkonzerte, die im Unterschied zu den Sommerfestspielen Privatinitiativen Karajans waren und durch eine GmbH getragen wurden, standen nach dem Tode des Maestros viele Fragen an. Sollten sie überhaupt weiter bestehen, und - wenn ja - würde das Publikum ihnen auch ohne Karajan die Treue halten? Sollten sie in Zukunft wie vorher von den Berliner Philharmonikern bestritten werden, oder sollten die Wiener Philharmoniker, die sich in der Zeit vor Karajans Tod besser mit ihm verstanden hatten, das Erbe antreten? Darüber hinaus war zu regeln, wer - falls die Ber-

liner weiter in der Verantwortung stehen würden - vor dem Amtsantritt des neu zu wählenden Chefdirigenten die Konzerte leiten würde. Auch, ob der Koproduktionsvertrag mit den Organisatoren der Sommerfestspiele fortgesetzt würde, der seit 1986 bestand.¹⁷

Um die Schwierigkeiten möglichst gering zu halten, setzte sich Beate Burchhard, die Geschäftsführerin der Osterfestspiel-GmbH, entschieden für die Fortführung der Osterfestspiele mit den Berlinern ein. Das Orchester hatte allerdings bereits für Ostern 1990 eine Einladung nach Israel angenommen, so daß es im ersten Jahr nicht zur Verfügung stand.¹⁸ Ab 1991 dann - so wurde beschlossen - sollten die Musiker aus Berlin wieder auftreten, zunächst unter Bernard Haitink, damals Musikdirektor der Londoner Covent Garden Oper, sowie unter Daniel Barenboim, der das Orchester gerade in dieser Zeit öfter dirigierte. Für 1992 und 1993 gelang es, Georg Solti interimswise für die Leitung der Osterfestspiele und der Pfingstkonzerte zu gewinnen. Letztere wurden ohne die Berliner Philharmoniker weitergeführt.¹⁹



Abb. 6.5 Eines der Osterkonzerte von 1993 war eine Benefizveranstaltung (betitelt „Nachbar in Not“ für das durch Krieg erschütterte Jugoslawien). Als Moderator links Sir Peter Ustinov, daneben Sir Georg Solti, damals Leiter der Osterfestspiele, sowie Chefdirigent Claudio Abbado.

Die Entscheidung wurde 1993 in einem Festakt besiegelt, wobei der Schirmherrin der Osterfestspiele, Eliette von Karajan, ein riesiger Blumenstrauß vom Vorstand Christhard Gössling überreicht wurde. Im Jahre 1994 übernahm Claudio Abbado die Leitung der Osterfestspiele, 2002 dann Simon Rattle. Seither gastieren für einige Konzerte auch andere Orchester, beispielsweise das Gustav-Mahler-Jugendorchester oder das European Community Youth Orchestra. Zudem werden während der Osterzeit in Salzburg Wettbewerbe für die Kunstgattungen Literatur, Bildende Kunst und Komposition organisiert. Der mit 10 000 Euro dotierte Preis für Bildende Kunst ist nach der Erbin Karajans, Eliette von Karajan, benannt. Auch für die Sommerfestspiele in Salzburg ist einiges anders geworden. Bis 1988 hatte das Berliner Orchester im Sommer nur unter der Leitung Karajans gespielt. Im Sommer 1989 dirigierte Riccardo Muti die Berliner in Salzburg, in den Jahren darauf waren es Barenboim, Haitink und Chefdirigent Claudio Abbado, seit 2003 Simon Rattle. Salzburg ohne die Berliner - das wäre doch undenkbar.

Salzburger Auszeichnungen für die Berliner

Wie wesentlich der Einsatz der Berliner Philharmoniker bei den Festspielen in Salzburg ist, dokumentieren zwei Auszeichnungen, die ihnen die Salzburger zukommen ließen. Anlässlich des 50. Jubiläums der Sommerfestspiele im Jahre 1970 erhielt jedes Orchestermittglied die Max-Reinhardt-Medaille. Die eine Seite zeigt Max Reinhardt, den großen Regisseur, der die Spiele ins Leben rief. Auf der anderen steht in Latein das Motto: „Der Muse heiliges Haus steht denjenigen offen, denen die Kunst ans Herz geht.“ („*Sacra camenae domus concitis carmine patet*“).

Zur Jahrhundertfeier des Orchesters am 28. Dezember 1982 kam der Landeshauptmann von Salzburg, Dr. Wilfried Haslauer, nach Berlin gereist. Er dankte für das 25-jährige Mitwirken in Salzburg, insbesondere auch für die langjährige Teilnahme an den Osterfestspielen und den Pfingstkonzerten, und überreichte dem Orchester eine 27 kg schwere Bronzetafel, die seither im Süd-Foyer der Philharmonie eingelassen ist. Bei der Einweihung las er den Berliner Philharmonikern einen Text vor, der bei Ausgrabungsarbeiten für das Mozartdenkmal in Salzburg in der Altstadt gefunden worden war und der einst einen römischen Tempel geziert hatte: „Hier wohnt das Glück, niemals trete Böses ein.“

„Es gibt für deutschsprachige Instrumentalisten kein höheres Ziel als Berliner Philharmoniker zu werden. Sie sind etwas Ähnliches wie die Wiener Burg für die deutschsprachigen Schauspieler, die Mailänder Scala für die italienischen Sänger und Hollywood für die Leute des Films.“ (Friedrich Herzfeld)

7

Gegenwart und Zukunft mit Chefdirigent Sir Simon Rattle

Das 21. Jahrhundert begann für das Orchester bereits im Juni 1999 mit der Entscheidung für den 44-jährigen Engländer Sir Simon Rattle als Nachfolger Claudio Abbados. Seit damals sind viele Pläne realisiert worden, die die organisatorische und künstlerische Struktur verändert haben und zukunftsweisend sind.

Die ‚Stiftung Berliner Philharmoniker‘

Die Vorstände des Orchesters konnten schon vor der Jahrtausendwende gemeinsam mit Rattle und - ab September 2001 - auch mit dem neuen Intendanten Franz Xaver Ohnesorg Spenden aus der Wirtschaft anwerben, durch die eine finanzielle Kontinuität mit zeitgemäßen Rahmenbedingungen für die kommenden Jahre gesichert wurde.¹ Ab Januar 2002 war, wie bereits auf Seite 2 erwähnt, die Epoche des fast ausschließlich öffentlich geförderten *Berliner Philharmonischen Orchesters* vorbei. Rattles offizieller Amtsantritt erfolgte im September 2002. Sein Vertrag gilt zunächst für die Zeit von zehn Jahren.

Noch mehr Mitbestimmung

Durch die Umwandlung in eine Stiftung ist das Orchester mehr als vorher bei allen organisatorischen Fragen in die Verantwortung genommen. Verstärkt traf dies von Oktober 2003 bis Juli 2006 zu, weil Ohnesorg Berlin frühzeitig



Abb. 7.1 Hauptsponsor der Berliner Philharmoniker aus der Privatwirtschaft ist die Deutsche Bank. Am 19. Juni 2002 unterzeichneten Josef Ackermann, Vorstand der Deutschen Bank, und Sir Simon Rattle, Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, den Sponsorenvertrag.

und unerwartet verlassen hatte. Die Musiker organisierten sich in dieser Zeit ohne Intendant. Ab August 2006 war in der Person Pamela Rosenbergs eine neue Kulturmanagerin für die Intendanz gefunden.

Neben dem Engagement der Verwaltung ist das des Chefdirigenten besonders wichtig. „Simon“, wie ihn die Musiker nennen, macht es allen leicht, weil er ein sehr direkter Mensch von großer Energie und einer ansprechenden Ausstrahlung ist. Aufgewachsen wie die Beatles von 1955 bis in die 1970er Jahre in Liverpool und musikalisch geformt durch ein für Dirigenten klassischer Musik ungewöhnliches Instrument, dem Schlagzeug (begleitet durch Unterricht in Klavier, Geige und Kontrabaß), begegnet er den Philharmonikern „auf Augenhöhe“, so eine Rückschau nach dem ersten Jahr seiner Berliner Amtszeit.² Der Umgangston ist freundlich leger. Er fasse, so der Beitrag, seine Ansichten „pointiert und phantasievoll“ in Worte und Bilder, „das Orchester muß sich nicht aufs Ahnen und Deuten verlegen“.

Dies gilt insbesondere für die Probenarbeit. Seine oft humorvolle Weise zu sagen, wie er etwas haben möchte, strahlt jugendlichen Charme aus. Christian

Stadelmann, Stimmführer der zweiten Geigen, formuliert es folgendermaßen: „Simon Rattle versucht wegzukommen von einer starren Orchesterkonzert-Situation. Musik muß spannend sein, Musik muß Spaß machen, die Wahnsinns- und Magie von Karajan, die gibt es heute auch noch - aber auf eine ganz andere Art.“³ Beim Feilen an manchen Passagen begibt er sich - was bei Karajan undenkbar gewesen wäre und bei Abbado selten vorkam - spontan während des Spiels von seinem Pult zu einzelnen Instrumentengruppen, um Musikern bessere Hinweise geben zu können. Mit allen hat er große Geduld. Insgesamt sehen viele Orchestermitglieder in ihm einen Garanten für gute Stimmung. Es ist ein kollegiales, von Respekt geprägtes, entspanntes Miteinander.

Zukunft@BPhil

Eine der anfallenden ständigen Aufgaben ist die Aktualisierung einer Web-Seite. Diese gibt detaillierte Informationen zu den Programmen, den Musikern, den offenen Stellen, den Reisen, dem Presse-Echo ... Außerdem bietet der Online-Kartenverkauf einen Grad an Service, wie man ihn bei Konzerthäusern auch heute nicht immer so vorfindet (Auswahl der Sitzplätze mit Live-Ansicht des Saals und Kartenbestellung per Mausklick, Vorschläge in gewünschter Anzahl, Diskussion von Meinungen im Bereich „Forum“ etc.). Zurückliegende Spielzeiten seit 1945 werden per Computer in einer Archiv-Datei erfaßt, die vorerst allerdings nur intern genutzt wird. Dort ist beispielsweise über viele Dirigenten oder Solisten schnell in Erfahrung zu bringen, wann und mit welchem Programm sie mit den Berliner Philharmonikern aufgetreten sind.

Auf der Web-Seite fällt eine Neuerung ganz besonders ins Auge: der Begriff „Zukunft@BPhil“. Er beinhaltet das Engagement des Orchesters für den Nachwuchs sowie für soziale Randgruppen und ist ein Schwerpunkt in Sir Simons Zielsetzung. Einzelne Philharmoniker, der Chefdirigent und pädagogische Fachkräfte setzen sich seit 2002 intensiv in einem Bildungsprojekt mit möglichen Zuhörern - und vielleicht auch dem ein oder anderen Musiker von morgen - auseinander. In der Hauptsache führen sie Zehn- bis Achtzehnjährige, aber auch Ältere u.a. aus unterprivilegierten Gesellschaftsschichten, spielerisch an klassische Musik heran, indem sie zum Musizieren, Komponieren, Dirigieren, Tanzen oder Filmedrehen zu musikalischen Themen anregen. Das gesamte Orchester tritt danach mit den Eleven auf, je nach Bedarf in unterschiedlich großer Besetzung. In dem Film *Rhythm is it!* ist die Atmosphäre der Arbeit eindrucksvoll dokumentiert.⁴ In gewisser Weise ist dies die Fortsetzung des Karajanschen Einsatzes im Bildungssektor. Während der Altmeister in der von ihm gegründeten Orchester-Akademie Musikstudenten

mit abgeschlossenem Hochschulstudium ansprach, die er durch Berliner Philharmoniker weiterbilden ließ, geht es nun im wesentlichen um Jüngere.

Für Berlin ist die *Institution Philharmonie* durch „Zukunft@BPhil“ zu einem - im Vergleich zu früher - lebendigeren und aktiveren Bestandteil im Zusammenleben der Stadt geworden, weil das Projekt u.a. eine soziale Komponente aufweist. Es werden viele benachteiligte Jugendliche und auch Erwachsene angesprochen, solche aus armen Familien, auch Körper- bzw. Hörbehinderte in Heimen, ja sogar Strafgefangene, die kaum Chancen hatten, Klassik live zu erleben und bis dahin dafür wenig motiviert waren.⁵ Mit ihnen und anderen jungen und auch älteren Personen wird teilweise in unüblichen Räumen (z.B. in Fabrikhallen) musiziert, es werden Konzerte im Rahmen ungewohnter Veranstaltungsformen angeboten, mit anschließenden Diskussionen, Filmen oder Lesungen. Ziel ist es, Menschen einzubeziehen, die nicht das ganz große Musikverständnis oder gar künstlerische Vermögen besitzen, kurz ihre musikalische Kreativität soll angeregt und gefördert werden.

Als Kommentar zur finanziellen Unterstützung des Projekts durch die Deutsche Bank sagt ihr Vorstandsmitglied Tessen von Heydebreck: „Ein Nimbus kann auch abschrecken.“ Dies zu vermeiden, sei ein wichtiges Teilziel des Education-Programms.⁶ Insgesamt solle der schleichenden Erosion der kulturellen Bildung entgegengewirkt werden. Und Simon Rattle: „Musik ist kein Luxus, sondern ein Grundnahrungsmittel für jeden Menschen“.⁷ In der Tat hat das Orchester schon einmal deutlich erfahren - es war im Zweiten Weltkrieg -, daß Musik in unglücklichen Lebenssituationen von heilender Kraft sein kann. Unter schwierigsten Bedingungen waren die Konzerte damals ausgebucht, denn Musik ließ das Dasein für viele Menschen erträglicher werden.

Verstärkte Medienpräsenz

Eine weitere Neuerung seit der Ära Rattle ist die auffälligere Position des Orchesters in der Film-, Fernseh- und Presselandschaft. Der Chefdirigent, die Kommunikations- und Presseabteilungen sowie die Medienvertreter aus den Reihen der Musiker entfalten dabei auf sehr dynamische Weise besondere Initiativen.⁸ Als Sir Simon mit der Saison 2002/03 in Berlin das Zepter übernahm, hingen überall in der Stadt Plakate mit seinem Konterfei. In Interviews oder auf Konferenzen versteht er es, mit Wortwitz, Optimismus und leichter Selbstironie sich und das Orchester eloquent in Szene zu setzen. Die aufwendiger als früher gestaltete hauseigene Zeitschrift wird wie die Programmhefte und die gedruckten Broschüren und Ankündigungen gratis verteilt. Tonträgeraufnahmen werden nicht mehr hauptsächlich ohne Zuschauer gemacht, sondern im Konzertsaal mitgeschnitten. Im Fernsehen werden Veranstaltungen



Abb. 7.2 Sir Simon Rattle, der 1999 zum Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker gewählt wurde, hier 1987 als Gastdirigent in der Philharmonie. Bis zu seinem Amtsantritt dirigierte er 55 Konzerte des Orchesters.

übertragen und in Zukunft will man auch zunehmend bei Filmproduktionen beteiligt sein. Das heißt, daß es immer mehr abendfüllende Filme geben wird, unterlegt mit Musik der Berliner Philharmoniker. Erstmals kam ein solcher Film im Januar 2004 in die Kinos, der 360 Grad Dolby-Surround-Dokumentarfilm für Großleinwände betitelt *Deep Blue*, mit atemberaubenden Bildern aus der Welt der Ozeane. Der Komponist George Fenton übernahm selbst die Aufnahmeleitung. Man sprach bei diesem Unterwasser-Epos von einem „audiovisuellen Leckerbissen“.⁹ Ein weiteres Ereignis war der Spielfilm *Das Parfum* von Patrick Süskind, für den im Jahr 2006 die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle die Musik aufnahmen.

Musik und Filmszenen waren vorher auch schon gekoppelt bei Abbados Abschiedskonzert in der Philharmonie vorgeführt worden. Auf vier großen Leinwänden war Grigori Kosinzew's *King Lear* projiziert worden, zu dem die Philharmoniker die Theater- und Filmmusik von Schostakowitsch gespielt hatten. Eine variable Akustik und Lichtspiele hatten die Aufführungsstätte in

einen beeindruckenden Ort des Kunstgenusses verwandelt. Das Podium war bei der letzten Vorstellung mit Blüten übersät. Eine weitere Kombination von Ton und Bild war die Aufführung von Igor Strawinskys Musik zu Oliver Herrmanns Stummfilm *Le Sacre du Printemps*.

Neues auf dem Spielplan

Bei der Programmgestaltung ist Sir Simon dabei, den Trend der 1990er Jahre fortzusetzen. Schon damals sah er es andernorts - und auch in Berlin - als seine Aufgabe an, zum einen die Barockmusik der Alleinherrschaft der Alte-Musik-Spezialisten zu entreißen und bestimmte Werke der Vorklassik wieder fürs Sinfonieorchester verfügbar zu machen. Zum anderen war es sein Ziel, viele moderne Stücke ins Programm aufzunehmen, die zuvor noch nie oder nur selten zu hören waren. Gleich nach seiner Wahl zum Chefdirigenten, d.h. drei Jahre vor seinem offiziellen Amtsantritt, formulierte er seine Absicht, diese Trends weiterverfolgen zu wollen.

Inzwischen ist einiges davon realisiert worden, rigoroser und schneller, als andere das beim Durchsetzen ihrer Visionen taten (von unbekanntem Werken beispielsweise sind pro Jahr vier neue erarbeitet worden, mehr als je zuvor). Dem Maestro kommt es darauf an, daß das Orchester dabei Erweiterungen seines „Sounds“ vornimmt, d.h. sich an jeden Komponisten anpaßt und seinen ausgeprägten Orchester-Stil hintanstellt. Insgesamt strebt Rattle, wie er in Interviews betont, einen hellen, frischen, klaren, transparenten Klang an, in dem die Mittelstimmen deutlich hervortreten. Bei vielen Werken hat er bereits seine Klangvisionen anscheinend mühelos und mit wenigen Proben auf das Musikerkollektiv übertragen können.

In der Kategorie der älteren Musik werden vor allem Kammermusikwerke in Sinfoniekonzerte integriert. Inzwischen zu hören waren verschollene oder wenig aufgeführte Stücke etwa von Barockmeistern wie Purcell, Rameau, Bach, Händel und Jean-Féry Rebel. Teilweise wurden dabei Instrumente aus der jeweiligen Zeit verwendet, beispielsweise die Gamben. Die größte Erziehungsleistung Rattles sei es, schrieb der *Münchener Merkur* am 5. April 2004 über die Salzburger Operaufführung der Berliner Philharmoniker, daß das Orchester gespielt habe, als ob es sich „schon ewig mit historischer Aufführungspraxis“ beschäftigt hätte, mit einer „hochauflösenden Transparenz und einem großen Wissen um Klangrhetorik“. Einige weisen auf die Jahre mit Claudio Abbado hin, der ebenfalls Impulse in diese Richtung gab. Andere sagen, es hänge damit zusammen, daß Rattle seine Erfahrungen mit dem *Orchestra of the Age of Enlightenment* eingebracht habe, dessen ständiger Gastdirigent er ist.

In der Kategorie der zeitgenössischen Musik sieht der Maestro es als seine Pflicht an, durch Auftischen auch „unangenehmer Speisen“ bei einem breiten Publikum über die Jahre Verständnis für freie Tonalität Dodekaphonie und Cluster zu wecken - ganz der Binsenwahrheit folgend, daß Genuß mit Vertrautheit einhergeht.¹⁰ Einige einstudierte Werke sind vom Orchester in Auftrag gegeben (zu den „composers in residence“ siehe S. 83), u.a. jazznahe Kompositionen wie die von Heiner Goebbels.¹¹ Heiteres, Ernstes, Klasik- wie Populärmusik stehen nebeneinander. „Weltenklänge“ und „Eventmusik“ sind die Zauberworte des als Allround-Dirigent bezeichneten dynamischen Orchesterchefs. Einem Redakteur des Berliner *Tagesspiegel* sagte er am 29. Dezember 2003: „Klassische Musik darf auch wieder unterhalten.“ Und an anderer Stelle: „Was ist seriös? Was ist Spaß? Für mich ist das immer eins.“ Der Engländer versteht es, davon zu überzeugen, daß gerade moderne Klassik unsere mediengesättigte Welt im Innersten erschüttern kann. Dabei stößt er in einer Stadt wie Berlin auf offene Ohren. Ein internationales Publikum mit einem hochsensiblen Gespür für Zukünftiges und einer bemerkenswerten intellektuellen Aufgeschlossenheit sorgt dafür, daß sich Qualität durchsetzt.

Im übrigen ändern Komponisten, die in Berlin mit dem Orchester arbeiten, während der Proben manchmal ihre Niederschriften, vor allem wenn sich diese im Grenzbereich des instrumental Möglichen bewegen. Dann wird der schöpferische Akt nicht unwesentlich von den Philharmonikern mitvollzogen.¹² Vorschläge, mehr als früher Werke von Frauen in den Spielplan aufzunehmen, ebenso solche asiatischer oder südamerikanischer Komponisten, sind z.T. schon realisiert worden (in der Saison 2003/04 wurden Kompositionen der Finnin Kaija Saariaho und des Chinesen Tan Dun aufgeführt).

Bei all dem versteht sich natürlich von selbst, daß nach wie vor die großen Meister vergangener Jahrhunderte nicht vernachlässigt werden. An vorderster Front standen bis zum Jahr 2000 - nach der Häufigkeit der Wahl - Beethoven, Mozart, Brahms, Tschaikowski, Richard Strauss, Haydn, Strawinsky, Dvořák, Bruckner, Schumann, Schubert und Mendelssohn Bartholdy.¹³ Die Gewichtung hat sich seither ein wenig verschoben, aber die Tendenz bleibt: Es ist die Aufgabe eines großen Orchesters, die fortwirkende Modernität dieser Komponisten immer wieder aufzuzeigen und so einem allgemeinen Geschichtsverlust entgegenzuwirken. Auch einige seltener gespielte Klassiker wie Hindemith oder Furtwängler haben bereits durch fulminante Aufführungen eine breitere Publikumsakzeptanz bekommen.¹⁴

Einführungsveranstaltungen bereiten vor Konzerten auf das vor, was anschließend im Saal erklingt. Auch die Form der Gesprächskonzerte wird häufig gewählt, bei der der Dirigent oder einzelne bzw. mehrere Künstler an Beispie-

len musikalische Eigenheiten erläutern.¹⁵ Solche Darbietungsformen lockern auf, schärfen die Ohren der Zuhörer und stellen eine außergewöhnliche Nähe des Orchesters zum Publikum her.

Kammermusik-Ensembles

Ergänzt wird das vielfältige Repertoire des gesamten Orchesters durch Auftritte seiner etwa drei Dutzend Kammermusikvereinigungen, deren Namen im Internet über die Web-Seite des Orchesters zu finden sind.¹⁶ Die meisten Berliner Philharmoniker engagieren sich äußerst aktiv in solch kleineren Klangkörpern, einige sogar in mehreren. „Unter den Philharmonikern gibt es viele Generäle“, so ein Orchestermitglied. „Hier können sie ihrem eigenen Musikverständnis besser Ausdruck verleihen, hier geht es etwas weniger anonym zu.“ Einige ihrer Veranstaltungen sind Benefizkonzerte.¹⁷ Außer im Konzertsaal treten die Kammermusiker bei feierlichen Anlässen auf, beispielsweise bei der Beerdigung von Politikern oder Schauspielern. Die Begleitumstände



Abb. 7.3 Mitglieder der Kammermusikvereinigung *Divertimento Berlin* nach einer Darbietung, bei der sich eine Tuba und eine Pikkoloflöte 1981 ein heiteres Stelldichein gaben (r. der Kontrabassist Wolfgang Güttler und im Hintergrund die Hornisten Siegfried Schäfrich und Stefan Jezierski). Zuhörer waren u.a. der spätere Bundeskanzler Helmut Kohl und - an seiner Seite - der Abgeordnete Klaus Bühler.

bei solchen Ereignissen sind für sie nicht immer ideal. Als Hildegard Knief in Berlin zu Grabe getragen wurde, war es kalt und die Instrumente mußten vor dem einsetzenden Regen geschützt werden.

Seit 1997 beteiligen sich die Kammermusikvereinigungen auch an sogenannten „Marathons“ in der Philharmonie. Dann werden kammermusikalische Werke eines einzigen Komponisten besonders gewürdigt, indem mehrere „Workshops“ mit Vorträgen und Aufführungen gleichzeitig in der Philharmonie stattfinden (im Kammermusiksaal, im Foyer, in den Musikerzimmern ...), mit reichhaltigen Buffets in den Pausen. Inzwischen gab es einen Brahms Marathon (1997), einen Mozart Marathon (1998), einen Schubert Marathon (2000), einen Mendelssohn-Schumann Marathon (2001), einen Beethoven Marathon (2002), einen Haydn Marathon (2003) und einen Marathon mit französischer Musik (2004).

Bei einigen Kammermusik-Ensembles geht aus dem Namen hervor, welche und/oder wieviele Instrumente beteiligt sind, z.B. bei dem *Philharmonischen Streichoktett Berlin* oder den *Schlagzeugern der Berliner Philharmoniker*.¹⁸ Andere haben sich weniger evidente Namen gegeben. Die Instrumente des *Venus Ensemble Berlin* beispielsweise sind zwei Geigen, eine Viola, ein Cello und das Klavier, wobei das Wort *Venus* andeutet, daß nur Frauen Mitglieder des Ensembles sind. Sie schlossen sich 2002 zusammen, „um die immer noch von Männern dominierte Bastion Kammermusik aufzumischen“.¹⁹

Etliche Kammermusikgruppen haben sich inzwischen aufgelöst, beispielsweise das 14-köpfige *Haydn Ensemble*, die 6-köpfigen *Philharmonischen Kammersolisten*, das *Bastiaan-Quartett*, das *Brandis-Quartett* oder das *Westphal-Quartett* (letztere benannt nach den Geigern Johannes Bastiaan, Thomas Brandis bzw. Hanns-Joachim Westphal).²⁰ Auch personelle Veränderungen kommen in solch engen Kontaktgruppen häufig vor, denn anfangs wird manchmal erst nach einer Weile deutlich, wer zusammenpaßt. Zu Fluktuationen tragen ebenfalls der Fortgang eines Musikers in eine andere Stadt bei, Pensionierung oder Tod eines einzelnen und auch Angebote des Mitmachens durch weitere Musiker.

Zu den erfolgreichsten Kammermusikgruppen gehören *Die Zwölf Cellisten*. Für Juni 1992 organisierte ihr Gründer Rudolf Weinsheimer²¹ ein riesiges Cello-Festival in Potsdam, bei dem 341 Cellisten aus aller Welt an einem lauen Sommertag vor der romantischen Kulisse des Potsdamer Neuen Palais auftraten. Dirigent war der Schlagzeuger der Berliner Philharmoniker Gernot Schulz. Mitgespielt haben damals zudem einige pensionierte Cellisten des Orchesters. Im Jahre 2001 erhielten *Die Zwölf* den in Los Angeles vergebenen „Grammy Award“, den sogenannten Oscar der Musik, für ihre CD mit süda-



Abb. 7.4 Die Zwölf Cellisten sind eines der größten kammermusikalischen Ensembles der Berliner Philharmoniker. Hier 1979 beim Schlußapplaus in Tokio: v.l.n.r.: Weinsheimer, Baumann, Steiner, Majowski, Finke, Borwitzky, Woschny, Kapler, Teutsch, Wedow, Häussler, Diesselhorst.

merikanischen Kompositionen, sowie den deutschen Schallplattenpreis „Echo Klassik“.

Die meisten der auf der Web-Seite gelisteten Kammermusik-Ensembles bestehen ausschließlich aus Berliner Philharmonikern. Zu einigen gehören aber auch freischaffende Musiker oder solche aus anderen Orchestern. So zum 1995 gegründeten 12-köpfigen Ensemble der *Berliner Barock Solisten* oder zur *Berlin Philharmonic Jazz Group*, die seit 1999 existiert.²² Manch Berliner Philharmoniker spielt in Gruppen, die im Internet unter dem Namen des Orchesters nicht aufgezählt sind. So ist der Soloflötist Andreas Blau Gründungsvater der *14 Berliner Flötisten*, einer Kammermusikvereinigung, die sich 1996 formierte und die überwiegend aus Nicht-Philharmonikern besteht.

Gastmusiker in der Berliner Philharmonie

Da die Berliner Philharmoniker nicht tagtäglich in ihrer Stadt Konzerte in der Philharmonie geben, vermieten sie das Zuhause auch an andere Künstler. In der letzten Zeit erreichte die Zahl der gastweise den Nachmittag oder Abend füllenden Orchester, manchmal auch nur einzelner Chöre oder Solisten, pro Jahr die Zweihundertermarke.²³

Zu einigen Gästen besteht eine besondere Freundschaft, z.B. zur Jungen Deutschen Philharmonie, einer Vereinigung, die aus dem Bundesstudenten-

orchester hervorgegangen ist. Die Philharmoniker nehmen die jungen Leute ganz besonders unter ihre Fittiche, wenn diese in Berlin sind, d.h. sie beraten sie bei der täglichen Arbeit, bei der Programmgestaltung und Tourneepanung und leiten bisweilen auch die Proben einzelner Instrumentalgruppen. Aber auch Orchester wie die Wiener Philharmoniker - die großen Konkurrenten der Berliner Philharmoniker - waren schon im Konzertsaal zu hören. Die Wiener gaben u.a. im April 2005 ein gemeinsames Konzert mit den Gastgebern.²⁴

Immer wieder wird das Gebäude der Philharmonie auch von den zahlreichen anderen Berliner Klassik-Orchestern genutzt, durchgehend natürlich während der Reisen des Orchesters. Vor allem Ensembles, die keinen oder nur einen kleinen Konzertsaal zur Verfügung haben, versuchen immer wieder, in den beliebten Scharounschen Sälen des großen oder kleinen Hauses einen Termin zu bekommen. So das "Deutsche Symphonie-Orchester Berlin" mit seinen 112 Musikern, das 1946 als Orchester des Westberliner Rundfunksenders RIAS gegründet wurde (viele Jahre mit Kent Nagano als Chefdirigent). Oder das „Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin“ (gegründet 1923), das lange Jahre im ehemaligen Osten der Stadt ansässig war, mit etwa 70 Musikern und dem gegenwärtigen Chefdirigenten Marek Janowski. Auch die „Berliner Symphoniker“ mit ihren 65 Musikern unter der Leitung von Lior Shambadal waren oft in der Philharmonie zu Gast.²⁵ Ebenfalls in der Philharmonie manchmal zu hören sind die drei Opernorchester der Stadt, wenn sie Sinfoniekonzerte präsentieren.²⁶ Neben weiteren hier nicht genannten kleineren Orchestern hat einige Male auch das 1952 gegründete „Berliner Sinfonie-Orchester“ mit seinen 108 Musikern in der Philharmonie gespielt, und zwar auf Anregung der „Berliner Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH“ (sein eigentliches Zuhause ist das Schinkelsche Konzerthaus am Gendarmenmarkt; im August 2006 nannte sich das Orchester um in „Konzerthausorchester Berlin“). Schließlich auch das „Symphonische Orchester Berlin“ mit seinen 71 Musikern.²⁷

Für Laien sind die vielen Orchesternamen verwirrend. Eins ist jedoch allen klar: Konzerte anderer in der Berliner Philharmonie profitieren von den international unbestrittenen Vorzeigequalitäten der Hausherren.

Ein offenes Ambiente

Bleibt etwas zu wünschen übrig? Vielleicht Veränderungen am städtebaulichen Umfeld und an innenarchitektonischen Bereichen der Philharmonie. Außen ist die mehr als ein Vierteljahrhundert dauernde Randständigkeit an der Berliner Mauer noch zu spüren. Das Areal ist trotz seiner nun zentralen Lage vor allem tagsüber meistens wie verlassen. Der Eingangsbereich und das

Foyer sind aufgrund des Denkmalschutzes des Gebäudes mit dem Flair der 1960er Jahre behaftet.²⁸

Erste, leicht machbare Initiativen in Richtung eines modernen, belebten Hauses wurden schon unternommen. Täglich (nicht nur samstags wie vorher) werden um 13 Uhr Führungen angeboten. Auch dürfen Schulklassen, Studenten und Lehrer nun die Räumlichkeiten tagsüber zu Bildungszwecken nutzen, indem sie an bestimmten Proben oder Fortbildungsveranstaltungen teilnehmen. Mehr Leben bringt zudem das jährliche Treffen von Berliner Scholorchestern im Herbst, bei dem Sir Simon es mit ein paar lächelnd hingeworfenen Anweisungen wie „Die Violinen klingen zu englisch, nicht sexy genug“ oder „Die Posaunen sind zu leise, bitte ein bißchen wie Schwarzenegger“ versteht, die Herzen der jungen Menschen zu erobern. Seit 2003 findet zudem jährlich ein „Tag der Offenen Philharmonie“ statt. Dann verwandelt sich das Haus in ein reges Zentrum für Kulturverliebte oder einfach nur Neugierige, mit Führungen bis in die letzten Winkel, u.a. in die sonst nur von den Musikern genutzten Räume. Öffentliche Proben, Konzerte, Ausstellungen sowie der inzwischen größere Philharmonie-Shop im Foyer und ein modernisierter Restaurationsbereich sorgen für Kurzweil.

Abends sind einige Veränderungen ebenfalls realisiert. Eine anheimelnde Beleuchtung wirkt bei der Ankunft vor und im - seit der Jahrtausendwende - fahngeschmückten Gebäude anziehend. In den Nischen außen treten kleine Gruppen auf und bitten um einen Obulus für ihre Darstellung - Sänger mit Begleitung oder Schülermusikanten bzw. Verbalisierungs- oder Aktionskünstler. Dies wäre vor Jahren noch undenkbar gewesen. Sogar jugendliche Rollerskatergruppen werden auf den glatten Marmorflächen vor dem Gebäude geduldet. Im Eingangsbereich an den Kassen finden bisweilen auch Mini-Auftritte der Philharmoniker statt (z.B. musizieren einige Geiger begleitet von einem Pianisten), so daß auch die, die keine Karten bekommen, errahnen, was sie verpassen. Selbst manch ein Dirigent hält es nicht für unter seiner Würde, dort zu erscheinen, so Pierre Boulez am 17. März 2004, um mit dem Publikum zu diskutieren. Schließlich können drei Tage vor Konzertbeginn bei einigen chorlosen Veranstaltungen diejenigen, die wenig Geld haben, Karten für die noch freien Bänke im Rücken des Orchesters preisgünstig erwerben. So wird Rattles Credo, daß klassische Musik für alle da sein soll, immer mehr Realität.

In diese Richtung geht auch das jährliche Abschlußkonzert jeder Saison im großen Freilichttheater der Berliner „Waldbühne“. Mehr als 20 000 Zuhörer versammeln sich dort im Juni, am Ende jeder Musiksaison, um in freier Natur eine Art „Happening-Konzert“ zu erleben. Man sitzt auf Bänken oder Decken, konsumiert bei Kerzenlicht Rotwein, Käse oder andere mitgebrachte



Abb. 7.5 Waldbühnen-Konzert der Berliner Philharmoniker. Auch wenn die Temperaturen nicht günstig sind, ist die Veranstaltung immer Monate vorher ausverkauft.

Genußmittel und lauscht der Musik, ungeachtet des Wetters. Für viele sind die Waldbühnenkonzerte Höhepunkt musikalischen Erlebens für ein ganzes Jahr. „Man kommt, weil die gleichen Noten hier anders klingen,“ so ein Teilnehmer, „um an einem kollektiven Erlebnis teilzunehmen, bei dem sich alle stumm untereinander zu verstehen scheinen. Auch, um den himmlischen Klängen ganz nah zu sein.“

Ein regelmäßiger Besucher der Konzerte der Berliner Philharmoniker, Giuseppe Vita, seit 2001 im Aufsichtsrat der Schering AG und seit 2002 auch im Stiftungsrat der Philharmoniker, faßt seine Begeisterung für das Orchester in folgende Worte: Als er nach Berlin gekommen sei und seine Familie noch wenig Deutsch gesprochen habe, sei die Philharmonie sein „zweites Zuhause“ geworden. „Denn die Sprache der Musik,“ so der Italiener, „verstehen wir alle.“²⁹

8

Anmerkungen

zum Vorwort

¹ Von einigen älteren Büchern über das Orchester existieren Restauflagen, u.a. von dem dreibändigen, großformatigen und 300 Euro teuren Werk des ehemaligen Bratschers der Philharmoniker, Peter Muck, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten*, Tutzing: Hans Schneider Verlag 1982, ebenso von dem Photo-band von 1999 *Die Berliner Philharmonie. Philharmoniker, Dirigenten, Solisten*, mit Photos von Reinhard Friedrich und einen zwölfseitigen Text von Joachim Matzner, Berlin: G + H Verlag. Zur Literatur über die Chefdirigenten oder das Orchester aus der Sicht einzelner Philharmoniker bzw. des Intendanten W. Stresemann siehe die folgenden Anmerkungen. Im Jahre 2005 wurden 12 CD-Konzertaufzeichnungen mit Begleittexten von Journalisten der Zeitungen *Die Welt* und *Welt am Sonntag* betitelt *Berliner Philharmoniker - Im Takt der Zeit* publiziert, 2006 dann 5 DVDs mit dem Titel *Berliner Philharmoniker. 125 Years - A Jubilee Celebration* (mit einem 45-seitigen Beiheft von Tobias Möller). Ebenfalls zum 125-jährigen Jubiläum brachte das Orchester ein Hörbuch mit 2 CDs heraus mit dem Titel *Die Orchesterrepublik - Ein Streifzug durch die Geschichte der Berliner Philharmoniker*, 2007. Schließlich ist Herbert Haffners 336-seitiges Werk von 2007 betitelt *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie* (Mainz: Schott Verlag) zu nennen.

zu Kapitel 1

¹ Brief von Richard von Weizsäcker an die Autorin, 27. 1. 2005.

² Der 50 Jahre lang genutzte erste große Konzertsaal der Berliner Philharmoniker befand sich in der Nähe des Anhalter Bahnhofs. Ursprünglich war das Gebäude, das in einem Hinterhof lag und daher baulich wenig in Erscheinung trat, eine Rollschuhbahn für den um 1880 in Mode gekommenen Sport. Da dieser jedoch rasch wieder an Attraktivität verlor, wurde die Halle 1888 umgebaut und für allerlei genutzt, u.a. wegen ihrer hervorragenden Akustik für Konzertveranstaltungen. Schließlich fanden nur noch die Konzerte der Philharmoniker dort statt. Ein Bombenangriff in der Nacht vom 29. auf den 30. Januar 1944

zerstörte das Haus vollständig. Siehe dazu die Bilder in Friedrich Herzfelds Buch, *Die Berliner Philharmoniker*, Berlin: Rembrandt Verlag 1960, und in Werner Oehlmann, *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1974.

³ In den ersten Jahren nach dem Krieg hatte es auch Aufführungen in der Staatsoper, im Wilmersdorfer Goethe-Gymnasium, in der Marienkirche, im Admiralspalast, in der Städtischen Oper an der Kantstraße (heute Theater des Westens), im Friedrichstadt-Palast und im Schloß Sanssouci in Potsdam gegeben. Später konzertierte man vor allem im Titania-Palast in der Schloßstraße in Berlin-Steglitz (vor dem Krieg und heute als Kino genutzt) und im großen Saal der Hochschule für Musik in der Hardenbergstraße in Berlin-Charlottenburg. Einige Male traten die Musiker auch im großen Saal der Bezirksverwaltung Zehlendorf auf, im Funkhaus oder im Berliner Sportpalast.

⁴ Die Gegend rund um die Philharmonie war bis 1989 wenig belebt. Zwar realisierte der Berliner Senat dort sukzessive die Idee eines „Kulturforums“, indem die Gebäude der Staatsbibliothek, der Nationalgalerie, das Musikinstrumentenmuseum mit dem ihm angeschlossenen Musikforschungsinstitut (beide durch einen Gang mit der Philharmonie verbunden) und das Kunstgewerbemuseum errichtet wurden. Aber es fehlten Wohn- und Geschäftshäuser. Erst seit der Wiedervereinigung befinden sich dort auch zahlreiche Hotels und Touristenattraktionen sowie die vereinigten Gemäldegalerien von Ost und West und die räumlich angeschlossene Kunstbibliothek nebst dem Kupferstichkabinett.

⁵ Beim Kammermusiksaal ist die zentrale Position des Orchesterpodiums noch deutlicher, weil der Grundriß rund ist (siehe Edgar Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1993). Inzwischen ist die Arena-Idee nicht mehr so ungewöhnlich. Auch der große Saal des Neuen Gewandhauses in Leipzig hat einen rundlichen Grundriß, ebenso das „Musiekcentrum“ in Utrecht, die Roy Thomson Hall in Toronto, die Suntory Hall in Tokio, die Berwaldhalle in Stockholm, die Waterfront Hall in Belfast, das Opera House in Sydney, der große Saal des Parco della Musica in Rom und Konzertsäle in Sarajewo und Moskau. Vor Scharoun's Entwurf war bereits das Concertgebouw in Amsterdam aus dem Jahre 1887 so konzipiert, daß die Choristen-Stuhlreihen hinter dem Orchester bei chorloser Musik ans Publikum verkauft werden konnten. Siehe dazu Manfred Sack in der Festschrift: *25 Jahre Philharmonie Berlin*, Berlin 1988, ebenso das kleine Bändchen in der Reihe *Berliner Ansichten*, betitelt *Die Philharmonie*, von Johannes Althoff (Berlin: Berlin Edition 2002), sowie *Rückblick, Augenblick, Ausblick. 40 Jahre Berliner Philharmonie*, hrg. von der Stiftung Berliner Philharmoniker, Berlin 2003.

⁶ Anfangs konnten die Philharmoniker in der Tiefgarage oder den umliegenden Parkplätzen durch Hinterlegung einer Plakette mit dem Logo der Philharmonie frei parken. Inzwischen müssen auch sie für das Parken in der Nähe ihrer Arbeitsstätte zahlen. Das Kammermusikgebäude hat auch etliche Übungs- und Solistenzimmer.

⁷ Die größeren Instrumente können nach Bedarf mit einem Aufzug auf die Bühne gehoben werden. Die eingeladenen Pianisten konnten jahrelang entscheiden, ob sie lieber auf einem

Steinway, einem Bechstein oder einem Bösendorfer Flügel spielen wollten; inzwischen ist der Bösendorfer Flügel verkauft worden, so daß insgesamt noch 13 Flügel im Haus sind, vor allem Steinways.

⁸ Die wichtigste Reparatur war die der Decke des Großen Saals. Am 28. Juni 1988 war ein quadratmetergroßes Segment heruntergefallen. Als ein Philharmoniker an dem Tag etwas früher zu der morgendlichen Probe kam (es war eine Generalprobe unter der Leitung von Riccardo Muti), schlug ihm beim Öffnen des Bühneneingangs eine dichte Staubwolke entgegen. Große Brocken lagen vor allem auf den Stühlen der Streicher und auf dem Podest des Dirigenten. Die Katastrophe war glücklicherweise passiert, als sich keiner vor Ort befand. Zunächst wurde der Schaden mit einem feinmaschigen Stahlnetz provisorisch abgesichert. Aber die Konzerte in einem Saal mit Schadstelle waren unangenehm. Man beschloß eine Grundsanierung, bei der u.a. auch die Bestuhlung erneuert wurde.

⁹ Das „Konzerthaus am Gendarmenmarkt“, das jahrhundertlang „Schauspielhaus am Gendarmenmarkt“ hieß, war im Kriege bis auf die Fassade zerstört worden und wurde erst 1984 rekonstruiert (über die Geschichte des Gebäudes siehe den Beitrag von Gerhard Müller in *Das Berliner Sinfonie-Orchester*, Berlin 2002, S. 68/69). Es war sehr aufwendig für die Orchesterwarte der Berliner Philharmoniker und auch für die Verwaltung bei der Entscheidung über das Platzieren der Abonnenten, daß die Konzerte der Berliner Philharmoniker nun dort stattfanden.

¹⁰ Klaus Lang, der die Ostberliner damals interviewte, berichtet, daß in der Stadt eine Art Ausnahmesituation herrschte. Die Leute auf der Straße äußerten sich freier als sonst über die Ost-West-Problematik, obwohl die Besucher aus dem Westen von Spitzeln umgeben waren.

¹¹ Zu Karajans Zeiten ließ der Maestro auch schon mal einen Saxophonisten einfliegen.

¹² Zur Bezeichnung der Orchester-Sitzordnungen siehe Friedrich Herzfeld, *Magie des Taktstocks. Die Welt der großen Dirigenten, Konzerte und Orchester*, Berlin: Ullstein 1953, S. 110/111, sowie Ermanno Briner, *Reclams Musikinstrumentenführer*, Stuttgart 1998, 3. Aufl., S. 589-608 (die gezeigten Abbildungen sind den Seiten 591 u. 604 mit freundlicher Genehmigung des Verlages entnommen). Im Unterschied zur „amerikanischen“ Ordnung sitzen die Celli bei der „abgewandelten amerikanischen“ Sitzordnung in der Mitte und nicht rechts. Wenn die Philharmoniker Opernmusik spielen, behalten sie ihre Plätze wie üblich bei, obwohl Opernorchester in der Regel eine andere Sitzordnung als Konzertorchester haben.

¹³ Um die deutsche Sitzordnung baten gelegentlich auch Hans Knappertsbusch (1888-1965), Erich Kleiber (1890-1956), Daniel Barenboim, Christian Thielemann und Simon Rattle. Manchmal wird zur besseren Wirkung der Klangfarbe eine Sitzordnung als besser erachtet, die in kein Schema paßt (das geschah u.a. unter Abbado).

¹⁴ Vorher muß der Oboist das aus einer bambusähnlichen Pflanze bestehende Doppelrohrblatt des Mundstücks seines Ebenholz-Instruments mit der feuchten Atemluft geschmeidig machen, damit beim Anspielen kein vibrierendes Geräusch entsteht.

¹⁵ Man nimmt die Oboe, weil der Ton dort sehr klar zu hören ist und weil sich dieses Instrument nicht so schnell wie beispielsweise eine Geige verstimmt. Bei Streichinstrumenten verziehen sich bei Temperaturschwankungen leicht die Saiten, vor allem wenn Darmsaiten aufgezogen sind. Diese müssen dann selbst während der Konzerte nachgezogen werden, was in Windeseile geschehen kann, ohne daß die Zuhörer dies im allgemeinen bemerken. Bei den inzwischen resistenteren Kunstsaiten ist das allerdings seltener notwendig. Idealerweise hat das „a“ bei einer Raumtemperatur von 20 Grad Celius 440 Doppelschwingungen in der Sekunde. Aber in den meisten Fällen einigt sich das Orchester auf ein „a“ das höher liegt (443 oder sogar 445 Schwingungen).

¹⁶ Vom Regiepult wird das elektronische „a“ per Lautsprecher in den Saal geschickt. Bei Kabelübertragung ruft der Erste Konzertmeister auf Knopfdruck den Ton ab. Ohne Kabel steht das „a“ ununterbrochen eine ganze Weile im Raum, was einige Musiker als unangenehm empfinden. Im allgemeinen geben die Musiker dem lebendiger klingenden traditionellen Oboen-Ton den Vorzug.

¹⁷ Am 16. März 1882 trennten sich die Musiker von Benjamin Bilse und gründeten notariell eine 'Genossenschaft' mit einem dreiköpfigen Vorstand. In Zukunft sollten alle Entscheidungen demokratisch getroffen werden. Der erste Künstlerische Leiter war Ludwig von Brenner. Bis zum 30. April 1882 waren die „abtrünnigen“ Musiker ihrem Dirigenten Benjamin Bilse noch verpflichtet. Eigenständig wurden sie am 1. Mai 1882. Sie nannten sich ab diesem Datum 'Vormals Bilse'sche Capelle'. Die Umbenennung in 'Philharmonisches Orchester' erfolgte am 17. Oktober 1882 (siehe die Veröffentlichungen der Benjamin Bilse Gesellschaft).

¹⁸ Früher wurden die Vorstände und der Fünferat auf drei Jahre gewählt, heute auf fünf. Finanziell werden sie inzwischen für ihre Zusatzpflichten entschädigt. Auch steht ihnen ein eigenes Büro in der Philharmonie zur Verfügung.

¹⁹ Für die anonyme Meinungs sondierung gab es lange Zeit einen Briefkasten. Tatsächlich sind nach Auswertung beispielsweise bestimmte Dirigenten nicht mehr eingeladen worden. Einige Male ist auch durchgesetzt worden, daß Konzerte mit Werken von Philharmonikern auf dem Programm standen, denn unter den Orchestermusikern gab - und gibt es - Komponisten.

²⁰ Der Chefdirigent hat wie jedes Orchestermitglied nur eine Stimme, aber es steht ihm ein Vetorecht zu, von dem er allerdings in den seltensten Fällen Gebrauch macht (manchmal bei Solo-Bläsern, weil diese bei Konzerten besonders auffallen und es ein besonders gutes Einvernehmen geben muß). Als die letzte Abstimmung über den Hornisten anstand, befand sich Karajan in Wien. Er reagierte zornentbrannt und drohte mit der Absage eines geplanten Pariser Konzertes, für das der damalige Regierende Bürgermeister von Berlin, Willy Brandt, seine Anwesenheit angesagt und bereits einen Empfang in der Deutschen Botschaft organisiert hatte. Auch ein Termin für geplante Schallplattenaufnahmen sollte platzen. Ein Orchestervorstand eilte nach Wien, um zu vermitteln. Schließlich müssen die Musiker mit einem fest eingestellten Kollegen öfter und meist auch länger auskommen als

der Künstlerische Leiter. Erst nach einiger Zeit gelang Karajans Besänftigung. Jahre später bezeichnete Karajan den anschließend engagierten Gerd Seifert als besten Hornisten der Welt.

²¹ Die Familie Siemens ist bekannt für ihre großzügige Förderung klassischer Musik. Sie spendete bereits im Jahre 1883 Gelder, um dem Orchester in seinen Anfängen zu helfen. Die Siemens-Villa, ein herrschaftliches Gebäude mit riesigem Park, wurde 1925 von Werner Ferdinand von Siemens erworben. Er ließ einen Konzertsaal anbauen. In den 1940er Jahren verbrachte Ernst von Siemens viele gemeinsame Stunden mit Karajan im Gespräch über Musik. 1941 erwarb er von der AEG im Austausch gegen Telefunken die „Deutsche Grammophon“, dessen Vorsitzender er lange Jahre war. Heute ist in der Siemens-Villa das Deutsche Musikarchiv untergebracht, eine Abteilung der Deutschen Bibliothek, in der die Pflichtexemplare von Tonaufzeichnungen hinterlegt und katalogisiert werden. Der Konzertsaal wird vor allem von Orchestern angemietet, die keine eigenen Räumlichkeiten haben (z.B. lange Jahre von den Berliner Symphonikern). Auch Chöre proben dort für Auftritte in der Philharmonie. Aus der Siemens-Villa stammt die riesige Wurlitzer-Orgel im Instrumentenmuseum neben der Philharmonie, die Vogelstimmen und viele andere Klänge erzeugen kann.

²² Vor Abbados Wahl war es nicht ganz so rigoros bei den Wahlmodalitäten zugegangen. Meist wurde nur ein mündlicher Konsens zu den Vorschlägen gegeben. Seit der Wahl Abbados wird von Journalisten der Vergleich mit der Papstwahl bemüht. Simon Rattle äußerte nach seiner Wahl auf die Frage, was es für ihn bedeute, zum Chef der Berliner Philharmoniker gewählt worden zu sein: „Es ist ein bißchen, als ob ich zum Papst gewählt worden wäre.“ (Dieter David Scholz, *Mythos Maestro*, Berlin: Parthas 2002, S. 260).

²³ Während früher die Probezeit ein Jahr ausmachte, beläuft sie sich inzwischen auf zwei Jahre. In Einzelfällen kann sie gekürzt werden, wenn sich ein Musiker schnell in das Orchester einfügt. Nach der Probezeit wird über eine endgültige Aufnahme ins Orchester abgestimmt, wobei nicht wie vorher eine Eindrittel-, sondern eine Zweidrittelmehrheit erforderlich ist. Im Unterschied zur langjährigen Praxis bei den Wiener Philharmonikern, die Bewerber früher hinter einem Paravent vorspielen ließen, um Vetternwirtschaft auszuschließen, findet das Vorspiel bei den Berliner Philharmonikern immer offen statt.

²⁴ Für die Philharmoniker ist die Entscheidung über die Aufnahme eines Kandidaten eine zeitaufwendige und anstrengende Angelegenheit. Bei der Vorauswahl müssen sehr viele Bewerber sondiert werden.

²⁵ Die Einteilung des Dienstplans ist eine komplizierte Angelegenheit, die von den einzelnen Instrumentengruppen nach einem Punktesystem geregelt wird. Außergewöhnliche Eingaben um freie Tage können nur in seltenen Fällen - meist im Austausch gegen die Dienste eines Kollegen - berücksichtigt werden. In jüngster Zeit wird versucht, den Sonntag - wenn möglich - probenfrei zu halten.

²⁶ Im Orchester spielten zeitweilig fünf Musiker auf Stradivari-Geigen (die u.a. als Leihgaben von Banken gestiftet waren). Wenn Violinvirtuoson wie Menuhin, Schneiderhan, Perl-

man oder Kremer als Gastsolisten anwesend waren, verglichen die Kollegen den warmen anspruchsvollen Ton ihrer wertvollen Instrumente mit dem der Stradivari-Instrumente der Gäste. Der pensionierte Berliner Philharmoniker Walter Scholefield verglich dann schon mal den Klang einer solchen Geige mit dem lieblichen Gesang von Maria Callas und er schwärmte von der machtvollen Fülle des Instruments selbst im feinsten Pianissimo und in den höchsten Tonlagen. Der Geigenbauer Martin Schleske erklärt, daß beim Messen von Schwingungsprofilen an verschiedenen Stellen einer wertvollen Geige mehr als 70 Resonanzen festzustellen seien, „jede mit eigener Frequenz und Schwingungsform“ (in *mobil*, Sept. 2003, S. 11). Auch die Bögen der Philharmoniker sind zum Teil sehr kostbar. Jeder besitzt mehrere, manche Dominique-Pecchatte-Bögen, von denen ein einzelner soviel wie etliche Schülergeigen zusammen kosten.

²⁷ Die Verwaltung hat Abteilungen für die kaufmännische Organisation und die Konzertplanung, die technische Produktion und das Marketing, die Presse und das „Education“-Programm. Auch gehören dazu die Assistenten von Chefdirigenten, Vorständen und besonderen Künstlern. Im Jahre 2002 belief sich die Zahl der dafür vorgesehenen Stellen auf circa 80 (siehe dazu die zur Spielzeit 2002-2003 herausgegebene, 312 Seiten umfassende Dokumentation *Berliner Philharmonie*). Vor dem Bau der Philharmonie war die Verwaltung in einer kleinen Villa in Berlin-Dahlem untergebracht (siehe Hellmut Stern, *Saitensprünge. Erinnerungen eines Kosmopoliten wider Willen*, Berlin: Aufbau Verlag 2002, 3. Aufl., S. 199).

²⁸ Silvesterkonzerte, die vom Fernsehsender des ZDF übertragen werden, gibt es seit 1977. Sie enden immer kurz vor 19 Uhr (das ZDF bringt um 19 Uhr seine Hauptnachrichten). Anschließend finden meist noch Kammerkonzerte in der Philharmonie statt, die allerdings nicht vom Fernsehen übertragen werden.

²⁹ Die „Kameradschaft der Berliner Philharmoniker e.V.“ entstand 1890, als Gelder verwaltet werden mußten, die das Orchester durch Einrichtung einer Pensionskasse angesammelt hatte (später kamen eine Witwen- und eine Waisenkasse hinzu). Nach 1938 übernahm der Staat die soziale Absicherung der Musiker. Heute sorgen die Vorstände der „Gemeinschaft der Berliner Philharmoniker“ vor allem für eine gute Arbeitsatmosphäre im zwischenmenschlichen Bereich. Zur Geschichte der Kameradschaft siehe Gerassimos Avgerinos, *Das Berliner Philharmonische Orchester. 70 Jahre Schicksal einer GmbH*, Berlin o.J. (1972).

³⁰ In der Zeit, als Richard von Weizsäcker (geb. 1920) noch mit seinen Eltern als Kind in Berlin wohnte, besuchte er mit ihnen die alte Philharmonie in der Bernburger Strasse (er spielte damals in seinem Schulorchester Trompete). In der neuen Philharmonie war er erstmals 1965. Angereist war er aus Bonn, wo er als Mitglied des Bundestages seinen Wohnsitz hatte. Nach seiner Wahl 1981 zum Regierenden Bürgermeister von Berlin (das Amt bekleidete er bis 1984) festigte sich sein Verhältnis zum Orchester und zu Karajan, den er oft im Dirigentenzimmer aufsuchte. Zum 100-jährigen Geburtstagsjubiläum der Philharmoniker hielt er 1982 eine Rede, die ihm, wie er sagt, „besonders aus dem Herzen“ sprach. Im Herbst 1984 erlebte er auch das „Versöhnungskonzert“ zwischen Karajan und dem Orches-

ter nach der „Affäre Sabine Meyer“. Als Bundespräsident mußte er 1984 nach Bonn zurück. So oft es möglich war, nahm er in den nächsten Jahren bei Besuchen in Berlin an Konzerten in der Philharmonie teil. Der Fall der Berliner Mauer brachte seinen Umzug ins Berliner Schloß Bellevue und die Möglichkeit, wieder häufiger bei Aufführungen dabeizusein. Als der italienische Staatspräsident Scalfaro im Oktober 1992 in Berlin weilte, stand auch ein Konzert mit den Philharmonikern auf dem Programm. 1995 wurde von Weizsäcker zum Ehrenmitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters ernannt, mit dem ausdrücklichen Recht, „jedes Instrument zu spielen“. Dies, so meint er, sei „eine wahrhaft gänzlich gefahrlose Zusage“ gewesen (Brief an die Autorin).

³¹ Loriots verschmitzter Kommentar: „Die Berliner Philharmoniker ... können sich einen mittelmäßigen Dirigenten nicht leisten. Anlässlich des Kanzlerfestes in der Berliner Philharmonie fiel die Wahl daher auf mich ... Welcher Kapellmeister gibt heutzutage sein Debüt mit den Berliner Philharmonikern?“ (*Loriot*, Zürich: Diogenes Verlag 1993, S. 40). Als Michel Schwalbé nach Loriots Auftritt gratulieren wollte, griff von Bülow spaßeshalber zur Stradivari-Geige des Konzertmeisters und spielte darauf einige Takte. Vierundzwanzig Jahre später, anlässlich seines 80. Geburtstags im November 2003, organisierte das Orchester eine musikalische Soirée mit „Loriot“ als Moderator. Im übrigen werden die Berliner Philharmoniker in einem der Sketche „Loriots“ erwähnt. In ihm tritt der „kunstpfeifende“ Musiker Herr Meckelmeier während einer Tournee des Orchesters auf. Sein Kommentar zu modernen Kompositionen: „Sie erfordern geistige Mitarbeit“.

³² Wenn Musiker in den Ruhestand treten, hält der Vorstand der Philharmonischen Gemeinschaft eine Ansprache und überreicht die Medaille. In der begleitenden Urkunde wird für „viele unvergessene Stunden gemeinsamen Musikerlebens und für die in guten und schlechten Zeiten erwiesene Treue“ gedankt.

³³ Ein Zubrot war für die Berliner Philharmoniker jahrelang wichtig, weil das Grundgehalt, das sie vom Berliner Senat bekamen, relativ niedrig war. Allerdings war die Anstellung im öffentlichen Dienst auch sicherer als anderswo. Die Tantiemen für die Aufnahmen mit Karajan waren nicht unwesentlich für die Musiker.

³⁴ Simon Rattle hat dazu beigetragen, daß die Trennung zwischen den Aufgabenbereichen aufgegeben wurde. Vorher ergaben sich manchmal Konfliktsituationen, wenn Aufnahmeprojekte anstanden und gleichzeitig Konzerte geprobt werden sollten. Die Nebentätigkeiten unterlagen der Genehmigung des Intendanten, denn juristisch war das Orchester bei Aufnahmen eine eigens zu dem Zweck gegründete Gesellschaft.

³⁵ Udo Jürgens spricht von seiner Arbeit mit den Berliner Philharmonikern in seiner Autobiographie betitelt: ... *unterm Smoking Gänschaut*, München: C. Bertelsmann 1994, S. 324. Auf seiner Tournee des Jahres 1980, bei der seine 110 Konzerte von mehr als 330 000 Fans besucht wurden, trug er auch das Chanson *Wort* vor.

³⁶ In den harten Inflationsjahren von 1922 bis 1926 war der wirtschaftliche Abstieg des Orchesters nicht abzuwenden. 1931 wurden die Gehälter um 14 % gekürzt. Als 1932 das 50-jährige Bestehen anstand, befanden sich die Berliner Philharmoniker in existentieller

Bedrängnis. Auf Ersuchen der Stadt Berlin wurde die Orchester-GmbH, die seit 1903 bestand, 1933 in eine Gesellschaft umstrukturiert, in der das Reich der einzige Gesellschafter war (vorher besaßen die Orchestermitglieder Geschäftsanteile, von denen sich 1903 jeder auf 600 Reichsmark belief; dadurch waren die Musiker auch finanziell in die Verantwortung einbezogen).

³⁷ Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nannte Ohnesorg „Mr. Siebenprozent“, weil angeblich sieben Prozent der Sponsorengelder direkt in seine Tasche flossen (über die wachsende Diskrepanz zwischen den Gehältern der Intendanten und denen der Musiker - vor allem in den USA - und die daraus resultierende Frustration bei letzteren siehe den Beitrag von Blair Tindall vom 4. 7. 2004 in der *New York Times*). Vielleicht plante Ohnesorg schon im März 2002 seine Kündigung, denn auf Bitten um ein Interview für dieses Buch hat er nie geantwortet.

³⁸ Es ist nie bekannt geworden, ob der Passus „auf Lebenszeit“ in Karajans Vertrag stand. Der Senator für Wissenschaft und Kultur, Joachim Tiburtius, hat sich öffentlich immer nur vage dazu geäußert, u.a. mit dem zitierten „mehr oder weniger auf Lebenszeit“. Karajans Nachfolger haben derartige Bedingungen nicht mehr aushandeln können: Claudio Abbado erhielt zunächst einen siebenjährigen Vertrag, der dann um fünf Jahre verlängert wurde, und Simon Rattle einen für zehn Jahre.

³⁹ Zur komplizierten Situation von Furtwänglers Position als Künstlerischer Leiter des Orchesters in der Zeit von 1934-52 siehe Klaus Lang, *„Lieber Herr Celibidache ...“ Wilhelm Furtwängler und sein Statthalter - ein philharmonischer Konflikt in der Berliner Nachkriegszeit*, Zürich/St. Gallen: M & T Verlag 1988. Kompliziert wurde es schon am 25. November 1934, als sich Furtwängler öffentlich beklagte, daß der von ihm verehrte Paul Hindemith diffamiert worden war. Es brach eine Kampagne gegen Furtwängler los. Dieser reichte sein Entlassungsgesuch ein, stand dann aber doch wenige Monate später wieder als freier, unpolitischer Künstler am Dirigentenpult. Nach Kriegsende durfte Furtwängler bis zur Klärung seiner Rolle im Hitlerregime zunächst nicht dirigieren. Erst im Mai 1947 war das wieder möglich. Zu der Zeit war Celibidache der „Lizenzträger“ Furtwänglers, wie der Kontrabassist Erich Hartmann das nannte (siehe Hartmann, Erich *Die Berliner Philharmoniker in der Stunde Null. Erinnerungen an die Zeit des Untergangs der alten Philharmonie*, Berlin: Feja Verlag 1996). Celibidache dirigierte bis 1950 die meisten Konzerte des Orchesters. Im Jahre 1952 bekam Furtwängler einen neuen Vertrag, diesmal auf Lebenszeit.

⁴⁰ Die Ausgangssperre betraf zwar nicht die Wagen mit einem britischen Kennzeichen. Aber da es in der Nacht vorher zu Schießereien zwischen Russen und Amerikanern gekommen war, gaben amerikanische Dienststellen den Befehl, an allen „checkpoints“ alle Wagen ohne Ausnahme anzuhalten und sofort zu schießen, falls sich ein Wagen der Aufforderung widersetzen sollte. Auf das Taschenlampensignal der Soldaten an den Sektorengrenzen hätte der Oberst reagieren müssen. Siehe Matthias Sträßner, *Der Dirigent Leo Borchard*, Berlin: Transit Buchverlag 1999, S. 234/335.

⁴¹ Viele Dirigenten haben die Tendenz, am liebsten junge Gesichter um sich im Orchester

sehen zu wollen. Aber Celibidache hatte das Ungeschick, diese Meinung mit Sarkasmus kundzutun. Unliebsame Äußerungen führten unter anderem dazu, daß man ihn 1954 nicht zu Furtwänglers Nachfolger machte. Nach langer Zeit der Abwesenheit stand Celibidache in Berlin mit 79 Jahren wieder auf der Bühne.

⁴² Nach der Aufführung von Beethovens *Egmont-Ouvertüre*, der *Eroica* und von Liedern Gustav Mahlers gab es „standing ovations“. Die Anwesenheit des Orchesters half, die schrecklichen Erfahrungen vom 11. September 2001 zu verarbeiten.

zu Kapitel 2

¹ Zitiert aus *Das Berliner Philharmonische Orchester* (mit Photos von Tim Rautert und Texten von 13 Autoren), Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1987, S. 154.

² Der Beginn der Künstlerischen Leitung des Orchesters durch Karajan ist nicht eindeutig festzulegen. Furtwängler gab sein letztes Konzert am 20. September 1954, wonach er schwer erkrankte. Am 23. September 1954 sowie am 21. und 22. November dirigierte Karajan die Berliner Philharmoniker. Man bat ihn, die Vorbereitungen für die USA-Reise im Frühjahr 1955 fortzusetzen. Er sagte unter der Bedingung zu, daß er zum Nachfolger Furtwänglers ernannt werde, falls dieser sterben sollte. Furtwängler äußerte kurz vor seinem Tode (30. November 1954), daß die sich anbahnende Entscheidung des Orchesters, Karajan ein Angebot zu machen, wohl richtig sei. Am 13. Dezember 1954 erfolgte eine Stellungnahme des Orchesters über die Nachfolge. Der Intendant von Westerman wurde gebeten, Verhandlungen mit Karajan einzuleiten. Ein öffentliches Angebot erhielt Karajan durch Senator Joachim Tiburtius am 22. Februar 1955, fünf Tage vor der Abreise in die USA. Danach reiste der Maestro mit den Musikern bis April 1955 in die USA. Erst am Ende der Reise wählten sie ihn offiziell zu ihrem Künstlerischen Leiter. Die Verhandlungen über die Einzelheiten des Vertrages zogen sich hin. Dieser wurde erst am 26. April 1956 von Karajan unterzeichnet. Ein zweiter Vertrag wurde 1973 abgeschlossen.

³ In dem Bildband *Herbert von Karajan*, mit einem Vorwort von Klaus Geitel, Braunschweig: Westermann 1984, sind viele Photos aus dem Privatleben veröffentlicht.

⁴ Besprochen wurde Karajans erster Auftritt in der Berliner Philharmonie von Heinrich Strobel im *Berliner Tageblatt* am 10. April 1938. Bereits damals äußerte Karajan, daß das Orchester genau wie geschaffen sei für seine Art, künstlerische Dinge zu sehen. Er wünsche sich nichts Sehnllicheres, als mit den Berlinern demnächst länger arbeiten zu dürfen. Bis 1942 war er weitere fünfmal Gastdirigent in der Philharmonie, dann wieder mehrmals 1953 und 1954, bis er den Vertrag durch Senator Tiburtius angeboten bekam.

⁵ Wolfgang Stresemann, ... *und abends in die Philharmonie. Erinnerungen an große Dirigenten*, Frankfurt, Berlin: Ullstein 1994, S. 150.

⁶ Richard Osborne (*Herbert von Karajan. Leben und Musik*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2002, S. 650) belegt im Detail, wie hoch die Einnahmen durch Schallplatten bei EMI im Jahre 1964 waren. Im ersten Vierteljahr habe Karajan bei der Firma mit 10 903 Pfund

Sterling an vierter Stelle beim Verkauf gestanden, nach den Beatles mit 46 982 Pfund Sterling, Cliff Richard und den Dave Clark Five. Maria Callas habe den fünften Platz belegt, Dietrich Fischer-Dieskau den siebten und Otto Klemperer den achten.

⁷ Karajan hatte andere Werke Mahlers schon öfter aufgeführt, bereits 1960 erstmals mit den Wiener Philharmonikern *Das Lied von der Erde*. In Salzburg stand bei den Osterfestspielen und im Sommer 1977 die *6. Sinfonie* mit den Berliner Philharmonikern auf dem Programm. Einige Musikexperten haben bei Karajans Aufnahme der *9. Sinfonie* das sehr differenzierte dynamische Klangbild hervorgehoben und den Maestro mit Mahler verglichen. Beide hätten eine ähnliche Art des Dirigierens und eine ähnliche Suggestionskraft - und beide seien Österreicher. Zu Karajan und Mahler, siehe R. Osborne, S. 753.

⁸ Nachdem Bernstein Gastdirigent bei den Berliner Philharmonikern gewesen war, kam Karajan für kurze Zeit mit einer schmalen Nahsehbrille mit starkem schwarzen Unterrand in die Proben, so wie sie auch Bernstein während der Proben getragen hatte. Bald darauf erschien er allerdings wieder ohne Brille.

⁹ Sehr geschätzt wurden von ihm Siegfried Lauterwasser sowie die Photographen der Aufnahmen dieses Buches: Gustav Zimmermann, Cordula Groth und Jürgen Dibke. Auch der Vater von Karsten Schirmer, Ludwig Schirmer, zählte zu den von ihm bevorzugten Bildkünstlern.

¹⁰ W. Stresemann („*Ein seltsamer Mann ...*“: *Erinnerungen an Herbert von Karajan*, Berlin: Ullstein 1999, 2. Aufl., S. 46/47 und S. 87/88) berichtet u.a. von einem in Ungnade geratenen engen Vertrauten, der einmal versagt hatte und daraufhin lange den Zorn des Maestros ertragen mußte. Auch erzählt er von Bläsern des Orchesters, die mit einem „Bann“ belegt waren und auf Reisen bestenfalls verdoppeln durften. Karajan habe „niemals Kränkungen, erlittenen Unbill - gleichgültig ob beabsichtigt zugefügt oder nur als solche empfunden“ vergessen (S. 118). In einem *Spiegel*-Interview vom 4. Dezember 1995 beklagt sich auch Birgit Nilsson über eine verächtliche Behandlung durch Karajan. Sänger, die in Ungnade fielen, seien von Karajan mit enormen Tempi durch die Partien gehetzt worden.

¹¹ In Wien waren Gewerkschaften - sowie ein unfähiger zweiter Direktor neben Karajan an der Oper - auch der Grund dafür gewesen, daß er in den 1960er Jahren der Stadt den Rücken kehrte.

¹² Sabine Meyer musizierte mit den Berliner Philharmonikern fast drei Jahre lang. Sie spielte als Aushilfe immer wieder bei Konzerten in Berlin, Salzburg, Luzern und Amerika. Mit ihrem sehr feinen und eleganten Klarinettenspiel wurde sie als ausgezeichnete Musikerin anerkannt, aber der klare helle Ton ihres Instruments paßte nach Meinung der Mehrheit des Orchesters nicht zu dem volleren, romantisch-weicheren und wärmeren Ton der ersten Holzbläser. Einige Kollegen waren allerdings der Ansicht, daß im Laufe des Probejahrs die ständige Kontrolle durch die im Orchester benachbarten Musiker - die ein wesentlicher Teil der demokratischen Tradition des Orchesters ist - reichen würde, um eine Anpassung des Klangbilds zu erzielen. Daher wurde zweimal über ihren Probevertrag abgestimmt: am 16.

November 1982 und am 4. Januar 1983, immer mit dem gleichen Resultat. Eine geplante weitere Abstimmung über das Verbleiben im Orchester am 23. Mai 1984 wurde überflüssig, weil die Musikerin gekündigt hatte.

¹³ Der Jurist Dr. Peter Girth, ehemaliger Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung in Hamburg und Intendant in Berlin seit seinem 36. Lebensjahr, interpretierte die Satzung des Orchesters falsch, indem er ohne Rücksicht auf das Votum einen Vertrag mit Sabine Meyer unterschrieb. Vielleicht erachteten er und Karajan es als notwendig, dem Vorwurf der Frauenfeindlichkeit des Orchesters, der damals in der Presse auftauchte, ganz augenfällig entgegenzuwirken. Madeleine Carruzzo war im September 1982 bereits engagiert worden. Warum nicht auch noch Frau Meyer? Die Konsequenz war, daß Girth im Juni 1984 gehen mußte, obwohl sein Vertrag noch bis 1985 lief. Daraufhin übernahm sein Vorgänger Wolfgang Stresemann wieder das Amt. Ihm war es in seiner ersten, 19 Jahre dauernden Amtszeit gelungen, Karajan bis zu 23mal im Jahr ans Berliner Pult zu holen (statt der vertraglich festgelegten sechsmal).

¹⁴ Karajan widerrief nach dem Votum vom Januar 1983 die für März 1983 angesetzte Konzertreise nach Bulgarien und gab bekannt, daß er die für Pfingsten 1983 vorgesehenen Festkonzerte in Salzburg nicht dirigieren werde (die Berliner Philharmoniker traten mit Lorin Maazel in Salzburg auf). Auch drohte er, die Filmaufnahmen für das Silvesterkonzert am 31. Dezember 1983 zu stornieren, so daß erhebliche finanzielle Verluste für die Musiker entstehen würden. Schließlich kündigte er an, keine Film- und Fernseharbeit und keine Plattenaufnahmen mehr mit den Musikern machen zu wollen. Die Orchesterkonzerte der Osterfestspiele in Salzburg werde er ab 1984 nicht mehr allein gestalten. Die Situation war verfahren. Selbst nach der Kündigung Sabine Meyers im Mai 1984 gab es noch Streit. Im Juni 1984 stieg das Orchester aus dem Bildtonträger-Verwertungsvertrag mit Karajans 1983 gegründeter Video-Firma Télémondial in Monaco aus. Die Aufzeichnung der restlichen Beethovensymphonien auf Videoband war dadurch abgebrochen. Karajan seinerseits entschied, daß er mit den Berliner Philharmonikern bei den Pfingstkonzerten vom Juni 1984 in Salzburg nicht auftreten werde. Während eines der drei Pfingstkonzerte dirigierte er die Wiener Philharmoniker, die Berliner gaben mit Maazel und Ozawa die beiden anderen Konzerte. Das Orchester sagte die für den 27. und 28. August 1984 unter Karajans Leitung geplanten Sommerkonzerte in Salzburg und die anschließenden Konzerte in Luzern am 31. August und 1. September ab.

¹⁵ Der Philharmoniker Hanns-Joachim Westphal erzählt, daß sich das angespannte Verhältnis Karajans zu den Musikern in dieser Zeit u.a. dadurch ausdrückte, daß er bei der Aufnahme der 3. Version der Beethovensinfonien an einer Stelle zur Erläuterung des von ihm gewünschten Klangbildes gesagt habe: „Nehmen Sie die ganze Wut zusammen, die Sie in 28 Jahren aufgestaut haben.“

¹⁶ Stresemann konnte Karajan und das Orchester im September 1984 dazu überreden, ein Versöhnungskonzert zu geben, bei dem der Kultursenator Wilhelm Kewenig in einer Feierstunde vom „Neubeginn der gemeinsamen Arbeit“ sprach. Es wurde Bachs *Messe in*

h-Moll gespielt, ein von Menschlichkeit und christlichem Geist geprägtes Werk, das wie kein anderes geeignet schien, den philharmonischen Frieden wiederherzustellen. Aber im Grunde wurde die Aussöhnung nur nach außen hin vollzogen. Innerlich verzieh man sich gegenseitig nie so recht. Beispielsweise dirigierte Karajan zum Silvesterkonzert 1986 nicht wie üblich am 31. Dezember in Berlin, sondern die Wiener Philharmoniker in Wien.

¹⁷ Karajan entwickelte mit dem damaligen Direktor der Metallgesellschaft in Frankfurt, Dr. Walther Casper, den er in Salzburg bei seinem 60. Geburtstag traf, die Idee einer Einrichtung für den musikalischen Nachwuchs. Bald gelang es ihnen, die Aufmerksamkeit des Stifterverbandes für die Deutsche Wissenschaft zu wecken und den Bankier Jürgen Ponto für die Idee zu gewinnen. Dieser veranlaßte anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Dresdner Bank, daß eine Million DM als wichtiges Fundament für die Akademie gestiftet wurde (Ponto wurde wenige Jahre später breiten Bevölkerungskreisen durch einen Terroranschlag bekannt, bei dem er ermordet wurde). Auch den Senat von Berlin gewann man als Sponsor. Inzwischen beteiligt sich dieser lediglich mit einem symbolischen Betrag an der Finanzierung der Akademie (siehe „Denn sie wissen, was sie tun“ von Petra Schmidt, in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, April/Mai/Juni 2003, S. 50-51). Die Akademie war anfangs lose an die „Herbert von Karajan Stiftung“ angebunden. Inzwischen ist es aber eine völlig unabhängige Institution.

¹⁸ Natürlich kursierten bei einem so hübschen Talent wie Anne-Sophie Mutter auch Gerüchte, wer denn wohl ihr Lebenspartner würde. Der Glückliche war dann schließlich ein von Karajan geschätzter Jurist in Steuerfragen, Detlef Wunderlich aus Monte Carlo (der auch Präsident der Karajanschen Filmfirma *Télémondial* war). Er ist inzwischen verstorben.

¹⁹ Wie Karajan selber hatte Kissin schon vor Schulbeginn systematisch Klavierunterricht bekommen und alles nach Gehör gespielt, was er in seinem musikalischen Elternhaus hörte. Schon sehr jung war er öffentlich aufgetreten. Karajan war von ihm so beeindruckt, daß er sich ihm eine ganze Vorspiel-Stunde lang widmete. Kissins Mutter sowie eine Dolmetscherin, eine Managerin und eine Lehrerin waren bei den Konzerten im Westen allgegenwärtig. Beim Silvesterkonzert 1988 in der Berliner Philharmonie - und auch bei den Osterfestspielen in Salzburg 1989 - stand Tschaikowskis *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-Moll* auf dem Programm.

²⁰ Anfangs waren einige Forschungsstipendiaten dem Psychologischen Institut der Universität Salzburg angegliedert. Unter anderem wurden während des Musizierens Messungen an Musikern zwecks Erfassung provozierten Emotionen vorgenommen. Zwei Geiger, ein Bratscher und ein Pauker der Berliner Philharmoniker sowie Karajan selber stellten sich zur Verfügung. Zu den publizierten Arbeiten gehören Titel wie *Wirkungsforschung der Musik am Beispiel von Schlaganfallpatienten*. Im Jahre 1980, drei Jahre nach Verleihung der Ehrendoktorwürde an Karajan durch die Universität Oxford, stellte der Maestro zeitweilig auch der Universität Oxford aus seiner Stiftung Gelder für neurowissenschaftliche Untersuchungen zur Verfügung.

²¹ Der exakte Name des Instituts lautet *Herbert von Karajan Akademie für Weiterbildung in künstlerischer Psychotherapie und Musiktherapie*. Dort werden Einführungskurse für Therapeuten und Mediziner sowie Seminare und Symposien veranstaltet.

²² Es stand so schlecht um ihn, daß man, weil er die Konzerte nicht mehr im Stehen geben konnte, einen Sattel an einem um das Dirigentenpult angebrachten Geländer befestigte. Schwarzer Samt verdeckte vor den Konzertbesuchern Geländer und Sattel, so gut es ging.

²³ Der Kölner Künstler Kurt Arentz (geb. 1938) hat in den 1980er Jahren Bronzebüsten damaliger Persönlichkeiten angefertigt (u.a. die von Hans Josef Strauß). Die Büste gelangte über einen Privatsammler in die Österreichische Botschaft. Sie ähnelt in ihrer Gestaltung der Büste Karajans (angefertigt von Hans Bayer) im Südfoyer der Berliner Philharmonie.

zu Kapitel 3

¹ Zitiert aus Christian Försch, *Claudio Abbado. Die Magie des Zusammenklangs*, Berlin: Henschel Verlag 2001, S. 177.

² Zeit für eine Probe gab es nicht. Das Beethoven-Programm vom 12.11.1989 wurde mitgeschnitten. Ein Teil der Einnahmen wurde durch Sony auf ein Solidaritätskonto zugunsten von DDR-Bürger überwiesen.

³ Das Aushandeln eines Chefdirigentenvertrages zieht sich meist über Monate hin, weil die Amtsdauer, die Bezüge, die Einflußsphäre des Dirigenten bei Entscheidungen sowohl des Orchesters als auch der Verwaltung und die Mindestanzahl der in Berlin und anderswo zu dirigierenden Konzerte verhandelt werden.

⁴ In der Folge nahm Abbado in Berlin 1967 für die Deutsche Grammophon mehrere Schallplatten auf, leitete 1971 eine Einstudierung von *Aida* an der Deutschen Oper, dirigierte während der Berliner Festwochen 1974 die Wiener Philharmoniker und erhielt 1976 von der Deutschen Oper ein Angebot als Künstlerischer Leiter (das er dann aber wegen anderweitiger Engagements, vor allem in Mailand, ablehnte).

⁵ Auch U. Eckhardt schreibt, daß „mediterranes Denken . . . in Abbados Interpretationen als Grundzug erkennbar“ ist. Der Klang des Orchesters habe sich hin zum „helleren, leichteren, flexibleren, gelegentlich auch schärferen, dynamisch noch weiter gefächerten Agieren“ entwickelt (Ulrich Eckhardt -Hrsg.-, *Claudio Abbado. Dirigent*, Berlin 2003, S. 18 und 27).

⁶ Solche Neuerungen hatten ihren Reiz, aber einige Musikexperten meinten, daß der Klang in großen Sälen bisweilen etwas schwach war.

⁷ Manch ein Philharmoniker war so an das strengere Regime gewöhnt, daß er mit den lockeren Umgangsformen zunächst nicht umzugehen verstand. Meistens erfuhr der Maestro wohl nichts über den Mißmut, aber - wie bei allen Chefs - hatte er Vertraute, die ihm mitteilten, was hinter seinem Rücken gesprochen wurde.

⁸ Video-Kassetten von Paul Smaczny (Stuttgart: Euroarts International) mit einer Skizzierung seines Porträts tragen die Titel *Die Stille nach der Musik* (1996) und *Die Stille hören*

(2003). Frithjof Hager hat sein Buch über Abbado betitelt: *Claudio Abbado. Die anderen in der Stille hören*, Frankfurt: Suhrkamp 2000. Abbados Freund, der Komponist Luigi Nono, thematisiert in seinem *Prometeo* ebenfalls die Sehnsucht nach der Rückgewinnung der verlorenen Stille. Einige seiner Kompositionen führen an den Rand des Hörbaren.

⁹ In dem Film des Senders ARTE betitelt *Maestro, Maestro! Herbert von Karajan* erzählt Seiji Ozawa, er würde es nie gewagt haben, den von ihm so verehrten Meister mit „Herbert“ anzureden, selbst dann nicht, als ihm dieser das nach Jahren der Freundschaft anbot. Fast erschrocken sei er gewesen. Er habe Karajan gesagt, daß er seinen Lehrmeister in Japan auch nicht mit Vornamen anreden würde. Als Lösung sprach er ihn schließlich knapp mit „Maestro“ an, statt wie vorher mit „Herr von Karajan“. Zu dem Film erschien das Buch von Claire Alby/Alfred Caron, *Karajan, l'homme qui ne rêvait jamais*, Paris: Editions mille et une nuits 1999 (siehe auch die deutsche Ausgabe im Scherz-Verlag). Bei Simon Rattle wurde über die Frage der Anrede anfangs viel diskutiert, weil man sich nicht ans Englische halten konnte, das keine Unterscheidung zwischen „Sie“ und „Du“ kennt, und weil er außerdem noch (seit 1994) den Adelstitel „Sir“ führt. Rattle selbst sagt dazu im Novemberheft 2002 von *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, daß er im professionellen Arbeitsbereich in Deutschland das „Sie“ als besser empfinde. Dazu der Vorname sei „eine Mischung aus Respekt und Freundlichkeit“ (S. 7). Über den „Sir“ bei Rattle sagt der Hornist Klaus Wallendorf, daß man diesen „bei Simon . . . vor allem am Dirigieren erkenne“.

¹⁰ In diesem Buch führt Abbado ein Gespräch mit Lidia Bramani (italienische Ausgabe Mailand: RCS Libri 1997; deutsche Ausgabe *Musik über Berlin*, Frankfurt: Axel Dielmann 2001).

¹¹ Zu einigen Themen wurden von der Philharmonie Hefte von Sabine Borris herausgegeben, z.B. zum *Wanderer*-Zyklus im November 1997 mit dem Titel . . . *ich bin ein Fremdling überall*, zum *Falstaff*-Zyklus im Dezember 2000 mit dem Titel *Das Lächeln der Euterpe*, zum *Parsifal*-Zyklus im Oktober 2001 mit dem Titel *Zum Raum wird hier die Zeit*. Siehe auch den Übersichtsartikel über die Zyklen von Habakuk Traber in *Claudio Abbado. Dirigent*, Berlin 2003, S. 137-158, sowie Annemarie Vogt, *Warum nicht Beethoven? Repertoire und Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters 1945-2000*, Berlin: Mensch und Buch Verlag 2002, S. 157-174.

¹² Das Kinderbuch hieß in der ersten deutschen Übersetzung *Das Haus voll Musik* (Zürich, Köln: Benziger 1986), in der zweiten *Das klingende Haus* (Würzburg: Arena 1995).

¹³ Zu den Reiseaktivitäten Abbados in den Jahren 1990-93 siehe Helge Grünwald in dem Band (mit Photos von Cordula Groth) *Das Berliner Philharmonische Orchester mit Claudio Abbado*, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1994, S. 94-117. Reise-Photos finden sich auch bei Cesare Colombo (Photos)/ Enrico Regazzoni, Ermanno Olmi (Texte), *Accordi. Claudio Abbado ed I Berliner Philharmoniker*, dt. und ital., Mailand: F. Motta 1997.

¹⁴ U. Eckhardt in *Claudio Abbado. Dirigent*, Berlin 2003, S. 15. „Die Ära Abbado in Berlin wurde erst dadurch möglich, daß er präsent und sesshaft wurde“. (S. 25).

¹⁵ Einige Mitglieder der Berliner Philharmoniker wurden für eine gewisse Zeit als Tutoren

für einzelne Instrumentengruppen dieser beiden Jugendorchester verpflichtet, beispielsweise Giusto Cappone für die Bratschen, Rainer Zepperitz für die Kontrabässe und Heinz Böttger für die Zweiten Geigen.

¹⁶ Insbesondere ein Beitrag in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 20. Dezember 1997.

zu Kapitel 4

¹ Schon unter Furtwängler übertraf die Zahl der Gastspielkonzerte die Auftritte im eigenen Hause um ein Vielfaches (*40 Jahre Berliner Philharmonie*, S. 21). Bei Abbado belief sie sich in den 12 Jahren seiner Amtszeit als Künstlerischer Leiter auf 296 Reiseveranstaltungen, während er nur 286 Konzerte in Berlin dirigierte (U. Eckhardt, a.a.O., S. 10).

² Die Orchesterwarte reisen manchmal voraus, um die Bühne für das Konzert einzurichten (in einigen Häusern ist es notwendig, für einen Um- oder Anbau der Bühne zu sorgen, damit die große Orchesterbesetzung Platz findet). Manchmal markieren sie auch für die Musiker die kürzesten Wege zur Bühne oder zu den Musikerzimmern oder Garderoben. Zudem beaufsichtigen sie nachts nach dem Konzert das Verladen der Instrumente, Noten und Frackkisten in Lastwagen und dann in die Flugzeuge oder Bahnen. Bei längeren Flügen sorgen sie dafür, daß die Frachträume geheizt werden, damit die empfindlichen Instrumente keinen Schaden nehmen, denn Ersatz vor Ort kann meist so schnell nicht beschafft werden.

³ Früher wurde die Konzertkleidung der Philharmoniker in nur sechs großen Kisten transportiert. Aber aus Gründen der Hygiene wird inzwischen für jeweils zwei Personen eine Frackkiste bereitgestellt, die in der Mitte eine Trennwand hat.

⁴ Während Karajan es gar nicht schätzte, wenn Kammermusik-Ensembles sich vom Orchester lösten, weil dann unter Umständen wichtige Musiker fehlten, wenn die Konzerte des großen Orchesters stattfanden (er duldete Aushilfskräfte nur in den seltensten Fällen), legte Claudio Abbado immer Wert darauf, daß die Orchestermitglieder in verschiedenen Formationen kammermusikalisch auftraten. Ebenso ist das bei Simon Rattle. Beispielsweise wurden im Jahre 2004 in Japan die Aufführungen des gesamten Orchesters durch vielfältige „philharmonische“ Aktivitäten ergänzt: durch Auftritte der 12 Cellisten, des Kontrabass-Sextetts, des Philharmonia Quartetts sowie durch Konzerte mit Solisten des Orchesters.

⁵ Bei sehr weiten Reisen mit Konzerten in verschiedenen Städten belaufen sich die Kosten schon mal auf mehrere hunderttausend Dollar für Flugreise, Hotels und Tagesspesen. In den ersten Jahrzehnten des Orchesters mußte man sehr sparsam sein. Noch mit Furtwängler reisten die Musiker anfangs in der „Holzklasse“ der Züge (= 4. Klasse), bis nach Moskau auch nachts ohne Schlafwagen, oder nach Skandinavien auf kleineren Schiffen, so daß viele seekrank wurden. Auch waren die Hotels nicht immer erstklassig, ja man schlief z.T. in Jugendherbergen. Aber inzwischen ist es vor allem bei internationalen Musikertreffen so, daß den Philharmonikern - wie den Kollegen aus Wien oder New York - guter Reisekomfort

geboten wird.

⁶ In der ersten Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg traten die Philharmoniker vielerorts als Dank Berlins für die gewährte Hilfe auf, seit dem Mauerbau 1961 als Demonstration des Freiheitswillens der westlichen Welt gegen den Kalten Krieg, in den 1970er und -80er Jahren als ein In-Erinnerung-Bringen an Berlin als kulturelle Hochburg des westlichen Europas inmitten einer kommunistischen Welt.

⁷ Zwei Monate lang finden jeden Abend von Mitte Juli bis September im Rundtheater der Royal Albert Hall die „Sir Henry Wood Promenade Concerts“ statt. Das Theater hat Tausende von Plätzen, die immer ausverkauft sind. Selbst die Stehplätze im unteren Arena-Bereich des Saals sind so begehrt, daß die Leute schon morgens an den Kassen nach Karten anstehen und sich abends dort dicht drängen (manche sitzen auf dem Boden). Bei den Vorstellungen herrscht eine eigene Atmosphäre. Es werden lustige Kommentare zu Ereignissen kurz vor und nach dem Konzert gegeben, oft in Sprechchören, und die Aufmerksamkeit bei den Musikdarbietungen ist so groß, daß kein störendes Geräusch zu hören ist. Jede Vorstellung wird vom BBC übertragen.

⁸ Im Jahre 1991 spielte man in Prag im Smetana-Saal, in Madrid 1992 im Kloster des Escorial (das Escorial ist das größte Renaissancebauwerk der Erde), in London 1993 in der Royal Albert Hall, in Meiningen 1994 im Hoftheater, in Florenz 1995 im Palazzo Vecchio, in Sankt Petersburg 1996 im Mariinskij-Theater, in Versailles 1997 in der Opéra Royal, in Stockholm 1998 im Wasa-Museum (es beherbergt die legendäre *Wasa*, ein zur Zeit des Barocks bei der Jungfernfahrt in Stockholm gesunkenes - und dann wieder geborgenes - Flaggsschiff), in Krakau 1999 in der Marienbasilika, in Berlin als Milleniumsfeier im Mai 2000 in der Philharmonie, 2001 im europäischen Teil Istanbuls in der Irenenkirche nahe der Hagia Sophia, in Palermo 2002 im Teatro Massimo, in Lissabon 2003 in der Kathedrale des Klosters zum Heiligen Hieronymus, in Athen 2004 im Herodes-Atticus-Amphitheater, in Budapest 2005 in der Ungarischen Staatsoper, in Prag 2006 im Ständetheater und 2007 in Berlin, aus Anlaß des 125. Geburtstages des Orchesters, im Kabelwerk Oberspree in Berlin-Oberschöneeweide. Die meisten Europa-Konzerte sind mittlerweile als Aufzeichnung (DVD) erhältlich. Über die Geschichte der ersten zehn Jahre siehe Cordula Groth (Photos), Wolfgang Thormeyer (Text), *Musik für Europa. 10 Jahre Europa-Konzerte zum 1. Mai*, Berlin: be.bra Verlag 2000.

⁹ Die Opéra Royal in Versailles wurde im 18. Jahrhundert zur Vermählung Ludwig XVI. mit Marie Antoinette eingeweiht.

¹⁰ Nach Leipzig (zur Leipziger Messe) war auch die erste Reise nach dem Krieg in den Osten Deutschlands gegangen, als es die DDR noch nicht gab. Das war am 8. Mai 1946.

¹¹ R. Osborne berichtet in seiner Karajan-Biographie (S. 988), „daß es in den sechziger Jahren in Athen noch starke antideutsche Ressentiments gab. Man mußte erst von Athen nach dem von Heinrich Schliemann ausgegrabenen Mykene reisen, um auf deutsche Touristen in nennenswerter Zahl zu stoßen.“

¹² Das Theater liegt südwestlich von Athen. Die Musiker fuhren von Athen mit dem Schiff

auf den östlichen „Finger“ der Korinthischen Halbinsel und dann mit Bussen zu der auf einer leichten Anhöhe im Landesinneren mitten in einem Gebiet von Tabakpflanzen, Oliven- und Zitronenbäumen gelegenen Aufführungsstätte.

¹³ In der *Times* vom 17. September 1965 ist außerdem zu lesen: „... von dem Augenblick an, da Karajan ... zum ersten geraunten Einsatz ... einen Finger hob (diesmal auf den Stab verzichtend), war klar, daß die Zeitlosigkeit der ägäischen Geschichte und dazu die Schönheit des Sonnenuntergangs der Aufführung etwas Wunderbares, ja Weihevollendes verleihen würden, etwas, das im Konzertsaal nur ein oder wenige Male erreicht wird ... Renata Scottos Sologesang war von himmlischer Reinheit und der Christa Ludwigs von reichem menschlichen Mitfühlen ... Gegen Ende der Vorstellung zeigte sich der Mond am Himmel; unten im Hafen funkelten die Lichter der Boote, wobei das größte und strahlendste von allen, die *Aphrodite*, draußen vor Anker lag und auf die *benzinas* wartete, die ihr die Musiker wieder an Bord bringen würden.“ Christa Ludwig war übrigens für die Altistin Giulietta Simonato eingesprungen und sang Verdis *Requiem* meisterhaft ohne Probe.

¹⁴ Unter freiem Himmel spielten die Berliner Philharmoniker auch drei Jahre nach Epidauros, d.h. im September 1968, im Bacchus-Tempel in Baalbek im Libanon, später dann in der „Hollywood-Bowl“ in Los Angeles. Zum Auftritt im Freilichttheater der Waldbühne siehe S. 119.

¹⁵ Die gute Akustik des im Stil des Klassizismus der Gründerzeit erbauten Goldenen Saals des Musikvereins entsteht z.T. durch Holzboden und Holzdecke, die an frei lagernden Holzbalken befestigt sind und daher „schwingen“ können. Einige Architekturoperaten bezeichnen den Saal als den „verehrenswürdigsten aller alten Musikhallen“ (z.B. M. Forsyth in *Buildings for Music*, Cambridge 1985).

¹⁶ Als monumentale Grabstätte der spanischen Könige ist das Escorial mit den langen Mauern, den hohen Portalen und den düsteren Gewölben beeindruckend. In der Klosterkirche wird an den imposanten Bronzegruppen Philipps II. und seiner Familie sowie Karls V. mit Frau deutlich, in welchem strengem Zeremoniell sich das Leben am spanischen Hofe damals abspielte. Selbst wenn tagsüber draußen die Sonne scheint, ist die Kirche durch die meterdicken Mauern sehr kalt. Beim Konzert war nicht geheizt,

¹⁷ Ein Grund für das Streben nach einem Neubau war auch der geringe Platz für das Orchester. Meist mußten die vorderen Seitenlogen ausgeräumt und die Bühneneingangstüren offengelassen werden, damit überhaupt alle Philharmoniker untergebracht werden konnten.

¹⁸ In Bern erlebten die Musiker einmal einen verärgerten Karajan. Das war in den letzten Jahren seiner Amtszeit. Der Maestro war von Luzern aus nach Bern vorgereist und erwartete die Musiker zu einem gewissen Zeitpunkt für die Proben. Die Busse waren jedoch im Stau aufgehalten worden und kamen erst mit großer Verspätung an. Es dauerte eine Weile, bis der „Chef“ durch seine Frau und den Botschafter Deutschlands in der Schweiz, Dr. König, beruhigt werden konnte. Im allgemeinen jedoch verstand es Karajan, bei unvorhersehbaren Dingen auf Reisen die Situation ohne Stress zu meistern. Er konnte blitzschnell improvisieren, beispielsweise wenn es um Änderungen bei Probeneinteilungen und Pro-

grammen ging, erwartete aber auch von den Musikern große Flexibilität. Zur Not hatten alle äußerste Anstrengungen auf sich zu nehmen. In Bern organisierte der Botschafter auch Auftritte der Kammermusik-Ensembles des Orchesters.

¹⁹ Beim Bau des Hauses, bei dem Karajan selber anpackte, war er so schwer gestürzt, daß er jahrelang an einem Bandscheibenschaden litt.

²⁰ „Wenn das Wetter schön war,“ schreibt Hellmut Stern, „musizierten wir entweder sehr früh morgens oder am späten Nachmittag. Zwischendurch konnten wir mit unseren Familien oder Kollegen kleine Ausflüge unternehmen. Höhepunkt war in jedem Jahr der Kegelabend in der Chesa Viglia, ein Herrenabend, zu dem Karajan die Musiker einlud.“ (*Saitensprünge*, Berlin, 3. Auf., 2002, S. 215). Der Philharmoniker Hanns-Joachim Westphal berichtet, daß die Aufenthalte in Sankt Moritz gut geeignet waren, um die Einspielzeit zu verkürzen, die nach jedem Sommerurlaub nötig ist.

²¹ Zu den schönsten italienischen Logentheatern gehören La Scala (Mailand), Teatro Grande (Brescia), Teatro Valli (Reggio Emilia), Teatro Comunale (Ferrara), Teatro Comunale (Florenz), Teatro San Carlo (Neapel), Teatro Massimo (Palermo) und La Fenice (Venedig).

²² Karajan ist mit den Berliner Philharmonikern seit 1971 nicht mehr nach Italien gereist.

²³ Es handelt sich um den Club der „Abbadiani“, der sich im Dezember 1995 formierte und inzwischen etwa 200 Mitglieder hat. Dieser Mailänder Verein hat auch zum Ziel, ein Abbado-Archiv aufzubauen (siehe deren Web-Seite). Archivarin ist Rosemary Ripperger.

²⁴ Yehudi Menuhin zitiert von Harald Eggebrecht, *Große Geiger*, München, Zürich: Piper 2001, S. 31. Menuhin war es auch gewesen, der die Amerikanerin koreanischer Abstammung zu den New Yorker Philharmonikern eingeladen hatte, als sie erst acht Jahre alt war. 1995 dirigierte Zubin Mehta das Europa-Konzert in Florenz. Als Sarah Chang im Juni 2001 mit den Berliner Philharmonikern und Plácido Domingo als Dirigent für die „Spanischen Nächte“ auf der Berliner Waldbühne eingeladen war, stand sie vor mehr als 20 000 Konzertbesuchern - und Millionen Fernsehzuschauern - wie in Trance, völlig ihrer Kunst hingegeben (siehe dazu die DVD-Aufzeichnung).

²⁵ Zu den großen Konzertsälen in Deutschland gehören in Duisburg die Merkator-Halle, in Frankfurt die Alte Oper und die Jahrhunderthalle, in Stuttgart die Liederhalle, in Bielefeld die Oetkerhalle, in Bonn die Beethovenhalle, in Braunschweig die Stadthalle, das Festspielhaus in Baden-Baden, in Düsseldorf die Tonhalle, die Musikhalle in Hamburg, das Hannoversche Opernhaus, die „Glocke“ in Bremen und die Meistersingerhalle in Nürnberg.

²⁶ Hans von Bülow war von 1880 bis 1885 als Hofmusikintendant in Meiningen vom sächsischen „Theaterherzog“ Georg II. verpflichtet worden. Das Hoftheater erlangte auch Welt-rang durch Engagements von Johannes Brahms und Richard Strauss. Als von Bülow im Januar 1882 mit der Hofkapelle einer Einladung der Singakademie in Berlin folgte, beeindruckte das Gastspiel (im heutigen Maxim-Gorki-Theater) die Berliner Philharmoniker derart, daß es ihr künstlerisches Ziel wurde, eine ebensolche Spielkultur zu erreichen. Im Jahre 1884 luden sie ihn ein, ein Philharmonisches Konzert zu leiten. Im gleichen Jahr

wurde er bei einem erneuten Gastspiel der Meininger Hofkapelle stürmisch gefeiert. 1887 kam er als Künstlerischer Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters nach Berlin (gleichzeitig wurde der Berliner Konzertagent Hermann Wolff mit vielen organisatorischen Aufgaben des Orchesters betraut). Nach von Bülow's Fortgang aus Meiningen verblaßte allmählich auch die europäische Geltung des dortigen Residenzschlosses. Herbert Haffner (*Orchester der Welt*, Berlin: Parthas 1997, S. 75) bezeichnet von Bülow als den „ersten vollprofessionellen bedeutenden Dirigenten der Welt“, Karlheinz Roschitz als einen der „bedeutendsten Orchestererzieher und meistgefragten Reisedirigenten des 19. Jahrhunderts“ (*Dirigenten*, Wien 1986, S. 20). Beim Europa-Konzert 1994 wurden den Fernsehzuschauern u.a. die gut erhaltenen Fachwerkhäuser Meiningens in der Pause gezeigt.

²⁷ Die erste Reise ging nach Washington, D.C., New York, Baltimore und Philadelphia. Dort wurden Flugblätter verteilt mit Aufschriften wie „Do not attend tonight's bloody concert“ und „Boycott all performances of the Berlin orchestra“. In der Carnegie Hall ließ man Tauben fliegen, in Philadelphia gab Eugene Ormandy, jahrzehntelang Dirigent des Philadelphia Orchestra, am Konzertabend einen Empfang für die Musikfreunde der Stadt, so daß im Saal erhebliche Lücken gewesen wären, wenn nicht der Veranstalter diese mit Deutschstämmigen aus der Umgebung gefüllt hätte. Bei späteren Besuchen waren die Gäste uneingeschränkt willkommen. In New York gab es sogar einmal ein Feuerwerk zu Ehren der Berliner Philharmoniker. Unter Rattle wurden sie zum „orchestra in residence“ der New Yorker Carnegie Hall ernannt.

²⁸ Karajan war erstmals 1954 von der japanischen Rundfunkgesellschaft NHK eingeladen gewesen, deren Sinfonie-Orchester als Gast zu dirigieren.

²⁹ Einige Male haben die Philharmoniker bei ihren Besuchen in Japan Erdbeben erlebt. Sie berichten, wie sie von ihren Hotels aus beobachten konnten, daß sich die Nachbarhochhäuser zueinander neigten und die Straßenbäume durch den ungeheuren Sturm zu Boden gebogen wurden. Ein Philharmoniker saß bei einem Beben zufällig im Bad seines Hotelzimmers in der Wanne, als er bemerkte, wie das Wasser auf der einen Seite überschwappte, ohne daß er sich bewegt hatte. Später fand er sein Bett an einer ganz anderen Stelle im Zimmer wieder.

³⁰ Da die Käfer in ihren Bezeichnungen die Gattung (*stenus*), den Namen des sammelnden Entdeckers und den des Wissenschaftlers, der die Entdeckung veröffentlicht (in diesem Fall des Biologen Volker Puthz) tragen, ist der Geiger in dem Käfer *stenus zimmermanni puthz* seither verewigt. Das Buch, in das Karajan die Widmung schrieb, war Ernst Haeussermanns Biographie *Herbert von Karajan*, Wien, München, Zürich, Innsbruck: Fritz Molden 1978. Karajan bezeichnet in der Widmung die wiederholten Erläuterungen des Philharmonikers zu den Larven des Käfers als interessante „Wurmstunden“.

³¹ Siehe den Bericht über die Reise von November 2004 in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Jan./Febr. 2005, S. 13-18.

³² Karajan kümmerte sich sofort rührend um die beiden, besuchte sie noch vor dem ersten Konzert und lieh Alexander Wedow, dem die Nahsehbrille zerbrochen war, ohne Zögern

seine eigenen Augengläser aus. Nach vier Tagen wurden Wedow, Koch und der Orchesterwart Heinz Bartlog (der bei der Ankunft in Peking einen Herzinfarkt erlitten hatte) unter der Aufsicht des mit den Philharmonikern reisende Arztes nach Europa zurückgefliegen. Der Zwischenfall wurde heruntergespielt, denn die Anwesenheit der Deutschen in China diente vor allem dem Knüpfen neuer Verbindungen. Die chinesischen Verantwortlichen für das Unglück kamen ins Gefängnis.

³³ Wie in Japan war der Empfang sehr opulent. Es gab Tischdekorationen geschnitzt aus klaren Eisblöcken und musikalische Vorführungen auf fernöstlichen Instrumenten (z.B. auf einer *Koto*). Der Photograph Dieter Blum und der Autor Emanuel Eckardt berichten über die Reise des Orchesters im Jahre 1983 nach Tokio in *Das Orchester. Die Innenwelt der Philharmoniker*, Stuttgart: Scripta Verlag 1983.

³⁴ Für die Musiker war manche Kleinigkeit ungewöhnlich: der Schuhputzer vor dem Hotel oder ein mannshoher Berg aus Chinakohl auf einem Bürgersteig, der in Windeseile verteilt war. Auch, daß in den Parks Hunderte von Chinesen lautlos die Kunst des Tai-Chi übten. Man besichtigte die „Verbotene Stadt“ nördlich des Tors des himmlischen Friedens mit den Palästen des früheren Kaisers, das Marmorschiff der ehemaligen Kaiserin und die Ming-Gräber, zu denen man mit einem Fahrstuhl abwärts in die Tiefe fährt. Am längsten warten mußten diejenigen, die vor Maos Mausoleum um Eintrittskarten anstanden.

³⁵ Der Beitrag in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10. Januar 2005 ist betitelt „Große proletarische Kulturrestauration“.

³⁶ Karajan war von 1935-42 Mitglied der NSDAP. Vor der Entnazifizierungskommission erklärte er 1946, daß er sich trotz dieser Mitgliedschaft in keiner Weise für die Partei betätigt und seit 1938 bei den Machthabern nicht in Gunst gestanden habe. Nachdem er 1942 die Vierteljüdin Anita Gütermann geheiratet hatte, sind ihm sogar Nachteile entstanden (er sollte beispielsweise für ein Konzert in Paris im Juni 1944 kein Honorar bekommen und seine Frau, die ihn begleiten wollte, erhielt auch keine Einreiseerlaubnis nach Frankreich). Auftritte in wichtigen Musikzentren wie Bayreuth, Salzburg und Wien sowie in neutralen Ländern wie der Schweiz und Schweden wurden vereitelt; auf Veranlassung der SS und der Partei ist er als Nachfolger Böhms an der Dresdner Oper nicht akzeptiert worden, nachdem er seine Stellung als Leiter der Berliner Staatsoper 1942 hatte aufgeben müssen; schließlich hat man ihn im Unterschied zu seinen Kollegen nicht zu Empfängen eingeladen, und er hat nicht die sonst üblichen Steuererleichterungen, Villen, Autos etc. erhalten. Auch wurde er 1944 mit einer 50-prozentigen Kürzung seines Honorars als Leiter der Philharmonischen Konzerte konfrontiert (siehe R. Osborne, S.925-936).

³⁷ Außer in Yad Vashem hielten Politiker, Kunstgeschichtler und Theologen Vorträge an der Klagemauer in Jerusalem und auf dem Gelände der jüdischen Kultstätte Massada. Für viele Musiker war es selbstverständlich, christlich bedeutende Stätten wie den See Genezareth, Bethlehem und den Ölberg zu besuchen. Von der Initiative im Jahre 1965, in Israel zu gastieren, berichtet Wolfgang Stresemann (*Zeiten und Klänge*, Frankfurt, Berlin 1994, S. 321/322), von der im Jahre 1967 Hellmut Stern (*Saitensprünge*, S. 276-278).

Beide erzählen, daß Karajan nicht abgeneigt war, mit dem Orchester nach Israel zu fahren. Eberhard Diepgen, Regierender Bürgermeister von Berlin von 1984-1989 (und 1991-2001), schlug 1984 eine Reise des Orchesters nach Israel vor. Stresemann hielt den Zeitpunkt für ungünstig, weil sich damals - nach der Affäre Sabine Meyer - eine Versöhnung mit Karajan anbahnte und eine Reise mit Gastdirigenten diese Versöhnung möglicherweise gefährdet hätte. Hinzu kam, daß das Orchester bereits verbindliche Absprachen für Konzerte in Japan und Süd-Korea gegeben hatte.

zu Kapitel 5

¹ W. Stresemann, „*Ein seltsamer Mann ...*“, Frankfurt, Berlin 1999 (2.Aufl.), S. 16. Die Philharmoniker hörten diesen Satz immer wieder.

² Peter Muck (op. cit.) führt im Jahr des hundertjährigen Bestehens der Berliner Philharmoniker 948 Dirigenten auf, die seit der Gründung des Orchesters vor den Musikern standen. In der Saison 2002/2003 kamen 22 Gastdirigenten.

³ Man nahm damals an, daß Karajan bewußt ein Zusammentreffen mit dem Amerikaner vermied, vielleicht aus Eifersucht auf Bernsteins kompositorische Fähigkeiten, vielleicht aus Ärger über verächtliche Äußerungen im jüdischen Umkreis Bernsteins über Karajans Rolle unter dem Hitlerregime. Über Karajans Reaktion auf Bernstein siehe S. 100 und 130.

⁴ Unter den Philharmonikern wurde diese völlige Zuversicht damit erklärt, daß Bernstein in seinem Leben schon viel erreicht hatte. Er war als erster gebürtiger Amerikaner im Bereich der klassischen Musik so erfolgreich wie kaum ein anderer Dirigent. Seine Kompositionen zahlreicher Filmmusiken, Sinfonien, Ouvertüren und Musicals hatten ihn weltbekannt gemacht, besonders die *West-Side-Story* aus dem Jahre 1957. Bernsteins positive Art fiel auf, wie er mit offenen Armen auf Menschen zuging, die Musiker persönlich anredete, ihnen Mut machte. Der Dirigent, so der Beobachter einer Probe, sei ein urwüchsig-liebenswürdiger Mensch gewesen, der sich in seinem Gehabe Dinge erlauben konnte, die bei anderen abstoßend gewirkt hätten. Ganz lässig sei er selbst bei konzentriertester Arbeit mit seiner Zigarette umgegangen, und er habe sich auch schon mal einen Whisky genehmigt. All dies sei vergessen gewesen, wenn man Bernstein zuhörte.

⁵ Der Schauspieler Gerd Wameling erinnert sich im Jahre 2004 daran, daß er „eine solche Energie und Kraft, eine derartige Emotion“ bei Musik nie gespürt habe. „Ich glaube jedem im Saal, nicht nur mir, lief eine Gänsehaut über den Rücken.“ (in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, März/April 2004, S. 59). Christa Ludwig vermerkt in ihrer Autobiographie, daß Bernstein - so wie Karajan - zu den seltenen Dirigenten gehörte, dessen Interpretation selbst weniger Geschulte im Radio erkennen konnten, auch wenn sie die Ansage nicht gehört hatten (... und ich wäre so gern *Primadonna* gewesen, Berlin 1994, S. 74/75).

⁶ So Karlheinz Roschitz in *Dirigenten*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1986, S. 30. Karl Böhm ist übrigens der Vater des aus den Sissi-Filmen und durch sein Engagement für

das Hilfswerk „Menschen für Menschen“ bekannten Schauspielers Karlheinz Böhm.

⁷ Zitiert nach Ernst Krause in *Große deutsche Dirigenten*, Berlin: Severin und Siedler 1981, S. 76 (der Vater von Richard Strauss war Solohornist des Münchener Hoftheaters). Böhms Devise war in späteren Jahren: „Nicht ich soll schwitzen, sondern das Publikum.“ Auch Arthur Nikisch sagt man eine sparsame Gestik beim Dirigieren nach.

⁸ Auf dem Programm standen Mozarts *Sinfonie Nr. 25* und sein *Konzert für Klarinette und Orchester A-Dur* sowie Schuberts *Sinfonie Nr. 5*. P. Muck notiert dies anders.

⁹ U.a. von Hans-Klaus Jungheinrich, *Die großen Dirigenten*, Düsseldorf: Econ Verlag 1986, S. 72. Es sei hier angemerkt, daß Eugen Jochums Brüder (Otto und Georg Ludwig Jochum) ebenfalls Dirigenten waren. Ein Bild von Jochum im Trachtenanzug findet sich bei Werner Neumeister, *Musiker. Fotografien aus drei Jahrzehnten*, Köln: Wienand Verlag 1993, S. 75.

¹⁰ Ältere Musiker erzählen, daß Jochum bereits einen Berliner Immobilienmakler kontaktiert habe, um eine Wohnung zu kaufen.

¹¹ Siehe Norman Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro*, Zürich, St. Gallen: M & T Verlag 1992, S. 242. Karajans Hochschätzung Giulinis wird deutlich u.a. durch seine Einladung an den Maestro im Jahre 1987, bei den Osterfestspielen in Salzburg ein Bruckner-Konzert zu dirigieren (Karajan duldete bei den Osterfestspielen nur wenige Gastdirigenten an seiner Seite). Eine biographische Skizze Giulinis hat Eleonore Büning anlässlich seines 90. Geburtstags am 8. Mai 2004 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht. Sie schreibt, er habe erst 1998 seinen Abschied vom Konzertpodium verkündet; zur Zeit lebe er in Mailand.

¹² Daß die Namen bekannt waren, hängt mit dem Faux-Pas eines Orchestermitglieds bei der Vorauswahl zusammen. Er hatte die Liste verfrüht an die japanische Öffentlichkeit gegeben. Dies sorgte für helle Aufregung im Orchester, denn um niemanden zu verletzen, hatte wirklich geheim bleiben sollen, wer für die tägliche Arbeit mit dem Orchester im Gespräch gewesen war. Über einige diskutierte Nachfolger Karajans siehe Thomas Wördehoff, *Der Triumph des Unterschätzten*, in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, Jan. 1993, S. 81-83, sowie Norman Lebrecht, *Der Mythos vom Maestro*, Zürich/St. Gallen: M & T Verlag 1992, und Dieter David Scholz, *Mythos Maestro*, Berlin: Parthas Verlag 2002. Zu den von Karajan zu Lebzeiten gewünschten Nachfolgern siehe die verschiedenen Veröffentlichungen über Karajan (Osborne, Stresemann ...). Peter Cossé schrieb schon 1987, zwei Jahre vor der Wahl des Karajan-Nachfolgers, daß „Spekulationen um die personelle Zukunft an der Spitze eines renommierten Orchesters ... nicht einer gewissen Unschicklichkeit“ entbehren, daß sie aber zugleich unvermeidbar seien (*Das Berliner Philharmonische Orchester*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1987, S. 14).

¹³ Über Bernard Haitinks Verbindung mit dem Orchester, insbesondere seine und des Orchesters Aufführungen von Werken Mahlers, siehe Helge Grünewald, „De Mahler-traditie van het Berlijns Philharmonisch Orkest“, in: *Bernard Haitink. Liber Amicorum* (Hrsg. Paul Korenhof), Amsterdam: Anthos 1999, S. 73-82.

¹⁴ Karl Schumann in *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Stuttgart 1987, S. 53. Mehta

gab sein Debüt in Berlin im Jahre 1961. Seit 1998 ist er GMD der Bayerischen Staatsoper in München.

¹⁵ Im Jahre 1956 trafen sich Mehta, Abbado und Barenboim anlässlich eines Dirigentenkurses in Siena. Zeitweilig spielten Mehta, Barenboim, du Pré, Zukerman und Perlman zusammen in einem Quintett, wobei Mehta den Kontrabaß und Barenboim das Klavier besetzte. Abbado holte Mehta 1997 als Gastdirigent zu den Osterfestspielen Salzburg.

¹⁶ Muti setzt gern mit theatralischer Gestik gebärdenreiche Akzente. Oft scheint es, als stehe er unter Hochspannung. „Alles, was mit Dämonie zu tun hat, gefällt mir sehr“, meinte er einmal (*Fonoforum*, Heft 5, 1984, S. 25). Seine schöne Tenorstimme läßt er manchmal während der Proben erklingen. Siehe auch das Buch von Helga Schalkhäuser, *Riccardo Muti. Begegnungen und Gespräche*, München: Langenmüller 1994.

¹⁷ Carlos Kleiber, Sohn des österreichisch-argentinischen Dirigenten Erich Kleiber (1890-1956), war ein Nonkonformist, der sich oft der Hektik der Branche entzog und über Monate verschwand, um danach wieder hochqualifizierte Aufführungen zu bieten. Es war der künftigen Mithilfe des damaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker zu verdanken, daß Carlos Kleiber am 9. März 1989 ein Benefizkonzert der Berliner Philharmoniker dirigierte. Ein zweites Mal stand er am 28. Juni 1994 vor dem Orchester, ebenfalls anlässlich eines Benefizkonzerts.

¹⁸ Maazels Urgroßvater leitete schon im russischen Zarenreich die Militärkapelle, sein Großvater war Sologeiger, sein Vater Sänger, seine Mutter Pianistin.

¹⁹ Die Firma Sony, die gelegentlich Sponsor der Berliner Philharmoniker war, sah 1989 einen Sektempfang im Falle der Wahl Maazels als Nachfolger Karajans vor. Aber die Mehrheit der Musiker war gegen ein Angebot, u.a. wegen seines manchmal autistisch erscheinenden Selbstbewußtseins. Der ehemalige Intendant W. Stresemann sprach bei ihm von einem „Mangel an ‚humanitas‘ in seinem Musizieren und persönlichen Verhalten“ (*Zeiten und Klänge*, Berlin: Ullstein 1997, S. 176).

²⁰ Zum Thema Eitelkeit erzählt Rainer Seegers in Anspielung auf einen Dirigenten folgende Anekdote: „Ein Dirigent befindet sich in der Wüste und bittet Gott verzweifelt um Wasser. Schließlich fallen zwei Tropfen, und er fängt sie gierig mit ausgestreckten Händen auf. Und was macht er dann? Er fährt sich mit beiden Händen durch die Mähne und schaut Anerkennung heischend in die Runde.“

²¹ Kurze Notizen zu einzelnen können nur ein rudimentäres Bild liefern. Trotzdem hier einige Sätze: Den Münchener Wolfgang Sawallisch (geb. 1923) kennen die Berliner Philharmoniker seit 1953 als Maestro, der immer sehr korrekt mit Krawatte vor sie tritt und die Distanz zu wahren versteht. Disziplin und kühle Genauigkeit, so Tobias Möller, seien seine Merkmale, er sei ein „Vollblutmusiker, der unübertroffene Schlagtechnik mit einem singulären Gespür für musikalischen Atem verbindet“ (in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Sept./Okt. 2003, S. 46). Im Jahr 2003 wurde ihm die Hans-von-Bülow-Medaille verliehen. – Der Kroatie Lovro von Matačić, der von 1936 bis 1982 Gastdirigent in der Berliner Philharmonie war, ließ Musik von Bruckner in einem „unendlich langsa-

men Zeitmaß" spielen. Auch als Komponist ist er in die Geschichte eingegangen (er lebte von 1899-1985). – Dem Österreicher Nikolaus Harnoncourt (bekannt als „Pionier der Alte-Musik-Bewegung“ und eher intellektueller Interpret - siehe sein Buch *Musik als Klangrede*, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1983) ist der geschichtliche Kontext wichtig, das strenge Anknüpfen in allen Punkten an frühere Jahrhunderte, wodurch die Proben für die Musiker mehr als sonst eine Art Fortbildungsveranstaltung werden. – Der spanische Maestro Rafael Frühbeck de Burgos (geb. 1933) hat deutsche Vorfahren (daher Frühbeck) und ist in Burgos geboren. Von 1992 bis 1997 war er GMD der Deutschen Oper Berlin und von 1994 bis 2000 Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Die Philharmoniker schätzen diesen ruhigen und liebenswerten Maestro sehr. – Der eigenwillige Klaus Tennstedt (1926 - 1998) floh im Jahre 1971 aus der DDR und baute sich in kürzester Zeit im Westen eine Karriere auf. Er glänzte durch dynamisch glühende Interpretationen vor allem von Brahms, Bruckner und Mahler. Um die Proben aufzuheitern, erzählte er in kameradschaftlichem Ton oft lustige Geschichten. Beim Dirigieren unterstrich er meist den Rhythmus durch Auf- und Abwippen seiner schlacksigen Gestalt. In den Probenpausen konnte er auf seine Zigaretten nicht verzichten. – Bei Gerd Albrecht, Jahrgang 1935 und „Musiker des Jahres 1984“, gefällt einigen die ausgezeichnete Rhetorik. Anderen erscheint sie allzu behelrend. Für die Wahl seines Programms hat er einen sechsten Sinn, denn seine Konzerte und Aufnahmen finden immer begeisterten Zuspruch.

²² Furtwängler sprach „von diesem Herrn Ka ...“, weil er glaubte, Karajan ließe sich zu pompös in der Presse feiern und sei auf alle eifersüchtig, die mehr als er beachtet wurden. Bei von Bülow passierte es sogar, daß er am Ende einer Aufführung, die aus seiner Sicht mißraten war, den Taktstock mit ekelverzerrtem Gesichtsausdruck in Richtung der mutmaßlichen Übeltäter schleuderte.

²³ Bei Günter Wand (geb. 1912, jahrzehntelang Chef des Kölner Gürzenich-Orchesters und des NDR-Sinfonieorchesters) konnten die Musiker an Gestik und Mimik besonders gut die Stimmung einer Musikpassage ablesen. Leider ließ im Alter sein Gehör bezüglich tiefer Noten nach, so daß er von den Bassposaunisten oder Kontra-Fagottisten in den Proben manchmal forderte „Bitte nicht so schüchtern“, wenn es eigentlich schon laut genug war. Die Aufführungen aber waren perfekt. Zu Beginn des Jahres 2001 erhielt er die Auszeichnung „Dirigent des Jahres“. Auch bekam er für die Aufnahme von Bruckners *7. Sinfonie* den „Echo Klassik Preis“. Als er 2002 starb, wurden die bereits angekündigten Konzerte mit den Berliner Philharmonikern von dem gebürtigen Russe mit dem amerikanischen Paß Semyon Bychkov übernommen.

²⁴ Der Amerikaner österreichischer Abstammung Erich Leinsdorf (wie Wand geb. 1912; er starb 1993) ging Schwierigkeiten oft polemisch an, meist mit viel Temperament, sanfter Unerbittlichkeit und viel Optimismus. Da er recht klein war und sehr lange Arme hatte, sah sein Dirigieren, so die Philharmoniker, „manchmal wie Flügelschlagen aus“.

²⁵ H.-K. Jungheinrich, *Die großen Dirigenten*, S. 148.

²⁶ Zu den von Ozawa realisierten europäischen Aufführungen japanischer Komponisten

gehören die *November Steps Nr. I* (1970) von Toru Takemitsu. Als Uraufführung präsentierte Ozawa 1973 in der Philharmonie die des Japaners Ishii Maki mit dem Titel *Polaritäten für Solisten und Orchester*. Im April 1989 schließlich dirigierte er Anjo Keis Werk *Who-ei*.

²⁷ Karl Schumann in *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Stuttgart: DVA 1987, S. 46.

²⁸ Zu den genannten Komponisten-Dirigenten hier einige Bemerkungen: Der Pole Witold Lutoslawski (1913-1994) trat seit 1975 sehr häufig in der Berliner Philharmonie auf. Er kam meist im Frühherbst, wenn Oratorien auf dem Programm standen. In ausgezeichnetem Deutsch pflegte er eine freundliche Atmosphäre. – Karlheinz Stockhausen (geb. 1928) dirigierte die Berliner Philharmoniker erstmals am 31. Mai 1972 (die deutsche Erstaufführung seiner *Hymnen*) und auch einige Male 1975. Seine Tochter, die Pianistin Majella Stockhausen, ist verheiratet mit dem Kontrabassisten und Orchestervorstand Peter Riegelbauer. Sie war schon oft mit den Berliner Philharmonikern zu hören.

²⁹ Der polnische Komponist Krzysztof Penderecki (geb. 1933) dirigierte das Orchester seit 1977 (auch 1982, 1983, 1985, 1988), wobei einige seiner Werke große Chöre verlangten, z.B. sein *Magnificat* für Baß-Solo, Vocalensemble, Doppelchor, Knabenstimmen und Orchester (in Berlin spielten die Philharmoniker oft mit dem Hedwigschor, dem Chor der Singakademie, dem Konzertchor und dem Philharmonischen Chor zusammen). Oft arbeitete er mit dem Philharmonischen Chor Berlin zusammen. – Der lange Zeit in Dresden wirkende Komponist Udo Zimmermann (geb. 1943 - nicht zu verwechseln mit Bernd Alois Zimmermann -1918 bis 1970-, ebenfalls deutscher Komponist und Dirigent) erhielt von der DDR-Behörde bereits die Erlaubnis, in Westberlin seine Werke zu dirigieren, als die Berliner Mauer anderen den Besuch im Westen nicht gestattete. Für die Berliner Philharmoniker komponierte er im Februar 1982 ein Auftragswerk zum 100-jährigen Bestehen des Orchesters, die *Pax questuosa*. Eine Spielzeit lang war er Intendant an der Deutschen Oper Berlin, aber durch eine Kontroverse mit dem GMD der Deutschen Oper Berlin wurde diese Tätigkeit vorzeitig beendet (siehe dazu die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6. 9. 2003). – Die Werke von Matthias Pintscher (geb. 1971) wurden um die Jahrtausendwende einige Male vom Orchester aufgeführt, u.a. 1999 die *Herodiade-Fragmente* dirigiert von Claudio Abbado, 2002 die *Fünf Orchesterstücke* dirigiert von Franz Welser-Möst und 2003 *en sourdine - Musik für Violine und Orchester* dirigiert von Peter Eötvös.

³⁰ Über die „composer in residence“ siehe Annemarie Vogt, S. 178-180. Nachdem Alfred Schnittke (1934-1998) erstmals 1985 ins westliche Ausland gelangt war, lernten ihn die Berliner Philharmoniker persönlich im März 1987 kennen (vorher hatten sie einige seiner Kompositionen, die in Rußland nicht gespielt werden durften, bereits zur Aufführung gebracht). Der Komponist betonte immer wieder, daß eigentlich alle Musik schon dagewesen sei, man müsse sie nur wieder neu hervorholen. – Wolfgang Rihm (geb. 1952 in Karlsruhe) war von 1997 bis 1999 „composer in residence“ (vorher hatte das Orchester elfmal (seit 1977) seine Werke aufgeführt). Seine Musik stand an acht Abenden auf dem Programm,

u.a. 1999 anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Bundesrepublik Deutschland.

³¹ Das Orchester hat eine lange Tradition im Engagieren von dirigierenden Komponisten. Schon Johannes Brahms war von 1884 bis 1897 immer wieder Gast. Peter Tschaikowski stand erstmals am 8. Februar 1888 als Dirigent vor den Berliner Philharmonikern. Richard Strauss nahm im Alter von dreißig Jahren - nach von Bülow's Tod im Jahre 1894 - sogar ein Jahr lang die Position des leitenden Dirigenten ein (und kam 50 Jahre lang als Gastdirigent gelegentlich wieder). Gustav Mahler dirigierte mehrere Aufführungen seiner Werke, u.a. am 13. 12. 1895 die Uraufführung seiner *2. Symphonie* und am 14. 1. 1907 seine *3. Sinfonie*. Auch Strawinsky, Prokofieff, Schostakowitsch und Bartók erschienen als Gäste. Und Paul Hindemith stand am 18. Februar 1834 als dirigierender Komponist vor dem Orchester, kurz bevor ihm nach der Uraufführung seiner *Mathis-Sinfonie* durch Furtwängler (12. 3. 1934) seitens der Regierung Anfeindungen entgegengebracht wurden.

³² W. Stresemann, „*Ein seltsamer Mann . . .*“, S. 189/190. Den meisten Dirigenten mit einer Berufung zum Komponieren bleibt in einer zunehmend spezialisierten Welt keine Zeit für kreative Neigungen. Tagsüber Proben, abends Konzerte, in der Ferienzeit die Festivals. Wilhelm Furtwängler, Victor De Sabata, Rafael Kubelik, Hanns-Martin Schneidt, Hans Zender und André Previn wurden als Dirigenten bekannter, als sie es als Komponisten waren. In gewisser Weise opferten sie die Laufbahn als Komponisten dem Musikbetrieb.

³³ Zu den Komponisten, die nur besuchsweise anwesend waren, aber nicht dirigierten, gehört Olivier Messiaen (1908-1992). Er kam u.a. am 5. April 1986, als Seiji Ozawa Auszüge aus Messiaens *St. François d'Assise* dirigierte. Auch der Argentinier Maurizio Kagel (geb. 1931) nahm 1985 zwar an den Proben seiner ‚szenischen Illusion‘ *Die Erschöpfung der Welt* teil, dirigierte das Werk aber nicht.

³⁴ Henze gehört zur Gründergeneration Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg, die das geistige Leben weitgehend prägte. In den späten 1960er Jahren sympathisierte er mit der äußersten Linken und gewährte dem Studentenführer Rudi Dutschke in seiner Wohnung in Marino bei Rom nach dem Berliner Attentat Unterkunft (sein Domizil hat er seit 1953 in Italien, wo er lange Zeit zusammen mit der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann lebte: siehe dazu die von Klaus Geitel geschriebene Biographie: *Hans Werner Henze*, Berlin: Rembrandt Verlag 1968). In der Reihe „Musik des zwanzigsten Jahrhunderts“ dirigierte Henze z.B. die Uraufführung seiner *Barcarola für großes Orchester* in der Berliner Philharmonie. Auch nahm er mit dem Orchester seine ersten fünf Sinfonien auf Schallplatte auf, die z.T. in Berlin uraufgeführt worden waren (u.a. seine vierte Sinfonie im Oktober 1963 und seine erste dreisätzige Sinfonie im April 1964). Als geborener Westfale ist er erzpreußisch in seinem Benehmen. Musik ist für ihn eine tägliche Pflicht, die er sich auferlegt („Ein Tag ohne Komponieren ist ein verlorener Tag.“). Vom Orchester erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille. In der Spielzeit 1991/92 war er „composer in residence“ (siehe auch A. Vogt, S. 96).

³⁵ So Theodor Adorno. Er berichtet, nur „mürrisch und widerwillig“ in die Aufführung eines modernen Werks gegangen zu sein (Joachim Kaiser in *Herbert von Karajan zum Ge-*

denken, hrg. vom Berliner Philharmonischen Orchester, 1989). Auch einige Musiker sind für ihre kritische Haltung der Moderne gegenüber bekannt. Der Dirigent Bruno Walter äußerte einmal, jegliche atonale Musik sei so wie die grammatikalisch falsche Anwendung einer Sprache. Der Dirigent Christian Thielemann meint, daß die Klangqualität im Tageskampf mit der Moderne leide, wenn *nur* neue Musik gespielt werde (in Kläre Warnecke, *Christian Thielemann. Ein Porträt*, Berlin: Henschel 2003, S. 62) Der Dirigent Zubin Mehta sagt: „Es ist für die Komponisten zu leicht geworden, weil alles erlaubt ist. Deshalb wird von den neueren Kompositionen sogenannter ernster Musik wahrscheinlich nicht sehr viel bleiben“ (D.D. Scholz, *Mythos Maestro*, Berlin: Parthas Verlag 2002, S. 218). Schließlich noch der ehemalige Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Rainer Kussmaul: „Ich habe ... äußerst fragwürdige und schlechte Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik gemacht. Ich glaube, die zeitgenössischen Komponisten sind seit etlichen Jahrzehnten in einer Sackgasse, aus der sie gar nicht mehr herausfinden“ (in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Dez. 2002/Jan. 2003, S. 45). Im übrigen war es in Rußland lange Zeit so, daß neue Werke nur zur Aufführung kamen, wenn sich die Komponisten an Richtlinien hielten und der Komponistenbund seine Zustimmung gegeben hatte. Es mußte „vertretbare zeitgenössische Musik“ sein. Zu dem Thema siehe Christiane Tewinkel, *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?*, Köln: DuMont 2004.

³⁶ Orff 1980 anlässlich seines 85. Geburtstages, den er mit den Berliner Philharmonikern feierte. Orff sprach damals bei der von Riccardo Muti dirigierten *Carmina Burana* von einer „zweiten Uraufführung“, so bewegt war er. Er entschied, alle Tempoangaben in der Partitur entsprechend der Interpretation zu verändern. Von 1955-60 machte das Werk Orffs 0,12 % der Titel im Programm der Berliner Philharmoniker aus, 0,16 % von 1970-80 und 0,29 % von 1985-90 (A. Vogt im Anhang ihres Buches). Im Vergleich gilt für die meistgespielten Komponisten aus der Zeit von 1945-2000 folgender Prozentsatz: Beethoven: 9,96 %; W.A. Mozarts: 9,07 %; Brahms: 5,68 %. Im 20. Jahrhundert hatten eine steigende Popularität u.a. Mahler (2,14 %), Berg (0,81 %) und Blacher (0,7 %).

³⁷ Der Franzose Pierre Boulez studierte erstmals 1961 ein vom ihm komponiertes Werk mit dem Orchester ein (drei Auszüge für Sopran und Orchester betitelt *Pli selon Pli*). Als unerschrockener Reformator hat er in Paris im Centre Pompidou ein eigenes Musikforschungsinstitut (IRCAM) eingerichtet bekommen. Mehrere seiner Kompositionen nahm er mit dem Orchester auf Schallplatte oder CD auf. Norman Lebrecht (S. 207-215) schätzt ihn als asketischen, unnahbaren Menschen. Er würde oft nur mit den Fingerspitzen dirigieren, und die Anmerkungen zwischen den Partituren seien in sauberer, winziger Schrift zwischen den Linien verfaßt. Schimmernde Klangbilder, verwirrende Schattentöne, Strenge und Monochromatik sind Charakteristika seiner Musik.

³⁸ Otto Strasser, *Und dafür wird man noch bezahlt ...*, Wien, Berlin: Paul Neff 1974, S. 272. Hinzu kommt laut Thielemann, daß ein Komponist die Absicht eines Kollegen klarer erkennt (zit. von K. Warnecke in der Thielemann-Biographie, S. 26).

³⁹ Hier einige biographische Bemerkungen zu zwei „Quereinsteigern“. Der in Amerika ge-

borene Geiger russisch-jüdischer Herkunft Yehudi Menuhin (1916-1999) trat bereits als Zwölfjähriger unter Bruno Walter am 12. April 1929 erstmals in der Philharmonie auf (bei späteren Konzerten mußte manchmal sogar die Polizei einschreiten, um den Enthusiasmus der Zuhörer in geordnete Bahnen zu lenken). Am 19. Februar 1964 erlebte ihn das Orchester erstmals als Dirigenten, wobei er gleichzeitig auch einige Soloparts spielte. Bei den Proben vermittelte er seine Vorstellungen vor allem mündlich, weniger durch Gestik. Als er im Mai 1982 anlässlich der Jahrhundertfeier des Orchesters bei der „Philharmonischen Revue“ wieder als Dirigent vor den Philharmonikern stand, trug er zur Heiterkeit bei, indem er mit den Beinen im Kopfstand dirigierte. Er wolle dem Publikum nicht den Rücken zukehren, so der 66-Jährige. Sein Eintreten für Völkerverständigung brachte ihm etliche Preise ein. – Der Cellist Mstislav Rostropowitsch (geb. 1927) hat die Berliner Philharmoniker erstmals im Dezember 1977 dirigiert. U.a. machten ihn seine freundschaftlichen Beziehungen zu Schostakowitsch, Prokofieff, Britten und Schnittke, die ihm Werke widmeten, zu einer Berühmtheit. Auch seine Frau, die Gesangssolistin Galina Wischnewskaja, trat einige Male in der Berliner Philharmonie auf. In den Medien wurde er in den 1970er Jahren viel beachtet, u.a. wegen seiner Opposition zum Sowjet-System und wegen seines Einsatzes für Alexander Solschenitzin. Bei Proben brachte er manchmal seinen Dackel mit, den er einmal ans Klavier setzte, wo dieser zur Belustigung der Philharmoniker einige Noten klimperte.

⁴⁰ Siehe Barenboims Autobiographie, *Die Musik - mein Leben*, Berlin: Ullstein Verlag 2002.

⁴¹ Barenboims Versuche, mittels Musik Versöhnung herbeizuführen, haben wohl auch mit seinem internationalen Lebensweg zu tun. In Argentinien in einer russisch-jüdischen Familie geboren, größtenteils in Europa ausgebildet und schließlich in Israel eingebürgert, hat er immer wieder die Vorteile von Toleranz kennengelernt.

⁴² Die sieben Dirigentinnen waren 1887 Mary Wurm, 1923 Eva Brunelli, 1924 Ethel Leginska, 1929 Lise Maria Mayer, 1930 Antonia Brico, 1935 Marta Linz und 1978 die Schweizerin Sylvia Caduff (geb. 1937). Letztere wurde von Leonard Bernstein 1966/67 als stellvertretende Dirigentin an die New Yorker Philharmonie berufen. Ihr Debüt in Europa gab sie 1967 in Zürich. Sie war auch die erste Frau, die einen GMD-Posten bekleidete (1977 in Solingen). Siehe Elke Mascha Blankenburg, *Dirigentinnen im 20. Jahrhundert. Porträts von Nadia Boulanger bis Simone Young*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2003 (Reihe: Musik zum Lesen).

⁴³ Norman Lebrecht (*Der Mythos vom Maestro*, Zürich 1991, S. 109). Lebrecht berichtet auch, daß sich vor dem Fall der Berliner Mauer in den Ländern des Kommunismus die Rolle einer Handvoll Komponisten, Sänger und Instrumentalisten (darunter auch Rostropowitsch) durchaus von der des „Nur“-Dirigenten unterschied. Man gestand ihnen eine individuelle Ausprägung zu, während die Dirigenten zu „Handlangern auf dem Podium“ degradiert waren.

⁴⁴ Karl Schumann in *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Stuttgart: DVA 1987, S. 44.

⁴⁵ Karajan lud Masur im Frühjahr 1989 ein, bei den 1990er Osterfestspielen Salzburg mit

dem Gewandhausorchester die Oper zu gestalten (jahrzehntelang war das Opernprogramm von den Berliner Philharmonikern gemeistert worden; weil die Berliner nicht eingeladen waren, fuhren sie Ostern 1990 nach Israel). Masur verständigte sich mit den Philharmonikern in Berlin, damit sie den Auftritt des Gewandhausorchesters, wie Masur in seiner Biographie erklärt, „nicht falsch verstehen“ (S. 292/293 in Johannes Forner, *Kurt Masur. Zeiten und Klänge*, Berlin: Propyläen Verlag 2002). Masur hatte bereits vorher bei dem Osterfestspiel 1988 - am 27. März und 2. April - die Konzerte (nicht die Oper) der Berliner Philharmoniker dirigiert.

⁴⁶ Wie schon vorher bei den „soliden“ Maestri, hier einige biographische Skizzen: Der Spanier Jesús López Cobos (geb. 1940) debütierte an der Berliner Philharmonie am 7. September 1979. Er war von 1980-90 GMD der Deutschen Oper Berlin. – James Levine (geb. 1943) trat erstmals mit den Berliner Philharmonikern 1978 auf, schon damals mit immer strahlendem Gesicht, einer unpräzisen, unbefangenen Art und einem oft tänzelnd-kreiselnden Einsatz. Er ist einer der amerikanischsten Dirigenten, der impulsiv, mit einer großer Freude am lockeren Musizieren alle Schwierigkeiten in einer Mischsprache aus Englisch und Deutsch angeht. – Der Leipziger Claus Peter Flor (geb. 1953) erhielt seine Ausbildung bei Rafael Kubelik und Kurt Sanderling, bevor er 1983-1992 Chef des damals noch zu Ostberlin gehörenden Berliner Sinfonie-Orchesters wurde. Seit 1985 ist er auch Gastdirigent bei den großen Orchestern in den USA und Europa (zu Flor siehe Gerhard Müller -Hrg.-, *Das Berliner Sinfonie-Orchester*, Berlin: Nicolai 2002, S. 68-86). – Bei dem Amerikaner asiatischer Herkunft Kent Nagano (geb. 1951) fallen vor allem seine langen Finger auf, insbesondere wenn er bei Wiederholungen auf Ziffern in der Partitur deutet. Seine Vorliebe gilt Olivier Messiaen. Im Juni 2000 stand er beim traditionellen Auftritt in der Waldbühne vor den Berliner Philharmonikern.

⁴⁷ W. Stresemann in *Das Berliner Philharmonische Orchester*, Stuttgart 1987, S. 192.

⁴⁸ Zitiert von Sabina Lietzmann in *Das Berliner Philharmonische Orchester*, S. 139.

⁴⁹ Einige Ergänzungen zu den Lebensdaten: Ulf Schirmer war von 1988-1991 GMD in Wiesbaden. Danach arbeitete er regelmäßig mit den Wiener Philharmonikern, der Mailänder Scala und den Bamberger Symphonikern zusammen. – Esa-Pekka Salonen ist seit 1992 Musikdirektor beim Los Angeles Philharmonic Orchestra. Er errang besondere Beachtung als Interpret der Werke von Messiaen, Strawinsky und Lutoslawski. Wenn er Beethoven dirigiert, verschiebt er bisweilen respektlos die Betonungen, um erhellende neue Einblicke zu geben. Die Berliner Philharmoniker dirigierte er u.a. im Oktober 1985 und im Juni 1995. – Christian Thielemanns Auftritte wirken immer sehr souverän. Das Orchester hat mit ihm viele Werke Hans Pfitzners einstudiert, u.a. zu Ostern in Salzburg. Kurz vor seinem vierzigsten Lebensjahr holte sich ihn die Deutsche Oper Berlin als GMD, im April 2003 wurde er zum Chefdirigenten der Münchener Philharmoniker gewählt.

⁵⁰ Allerdings machte sich in solchen Fällen bei Proben schnell eine typische Flüsterunruhe breit. Vor allem witzelten die Musiker, die vor ihrem Berliner Engagement Erfahrung als Dirigenten hatten sammeln können, daß sie die Aufgabe besser bewältigt hätten. Es fie-

len Worte wie „nervöse Schaumschläger“ oder „Tänzer auf dem Podium“. Kläre Warnecke spricht bei ihren Überlegungen zum Dirigentenberuf von einem „von Blendern schillernden Metier“ (in *Christian Thielemann*, S. 27). Über die Rolle des Dirigenten schreibt Harold Schonberg: „Der Dirigent . . . muß beim Lesen der Partitur ihre Struktur und Bedeutung in sich aufnehmen, sich über die Absichten des Komponisten klar werden und dann seine Musiker anfeuern, diese Vorstellung zu verwirklichen . . . Er muß über Technik und Gedächtnis verfügen, die in der Moderne zu bewältigen; sein Ohr muß einen einzigen falschen Ton im Chaos des Orchesterklangs entdecken können . . . Die musikalische Notation ist eine ungenaue Kunst, so sehr auch die Komponisten sich plagen, sie zu perfektionieren. Zeichen und Anweisungen auf der gedruckten Seite unterliegen vielfältigen Interpretationen . . . Daher die Funktion des Interpreten und besonders des Dirigenten, der über vielen individuellen Interpreten steht und die Ideen des Komponisten durch seinen eigenen Geist reflektiert.“ (*Die Großen Dirigenten*, Bern, München, Wien: Scherz Verlag S. 18 und 21).

⁵¹ Als die Geiger einmal mit der Holzstange des Geigenbogens auf den Boden ihrer Instrumente klopfen sollten, sich aber weigerten, weil das Klopfen hätte Schäden anrichten können, einigte man sich auf ein Klopfen auf den Griffbrettern.

zu Kapitel 6

¹ Von 1996 bis 1998 trat im *Jedermann* die Schauspielerin Isabel von Karajan, älteste Tochter des ehemaligen Chefdirigenten des Berliner Philharmonischen Orchesters, in der Rolle der „Guten Werke“ auf. Herbert von Karajan hatte nicht gewollt, daß sie mitspielt.

² Siehe Bd. I und III des Buches *Die Salzburger Festspiele*, Salzburg: Residenz Verlag 1991 (Bd. II ist in Vorbereitung). Über die Zeit von 1992 bis 2001 siehe Hans Landesmann, Gerard Rohde (Hrg.), *Das Neue, Ungesagte. Salzburger Festspiele*, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2002. Nur in einigen Jahren waren die Berliner Philharmoniker im Sommer nicht dabei, nämlich 1958-59, 1961, 1963, 1965, 1967, 1969, 1971, 1984, 1996, 1998 und 2002.

³ Die *Berliner Barock Solisten* bestehen hauptsächlich aus Berliner Philharmonikern. Das Ensemble hat den Ruf, „zu den international führenden . . . für die Wiedergabe von Barockmusik zu gehören“ (*Frankfurter Rundschau*, 4. Juli 2003). Zu ihrem Selbstverständnis siehe das Interview mit Rainer Kussmaul in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Dez. 2002/Jan. 2003, S. 42-45.

⁴ Um die Festspielhäuser verstärkt der Jugend zu öffnen, werden in jüngster Zeit Schüler und Studenten zu Proben und Gesprächen eingeladen. Außerdem gibt es einen Nachwuchskritiker-Wettbewerb und einen Preis für junge Künstler. Gerade für das junge Publikum flankieren Rockkonzerte oder kammermusikalische Reihen mit Neuer Musik die Werke aus früheren Jahrhunderten, und das Opernrepertoire wird vielfach in gewagten Inszenierungen präsentiert.

⁵ Weiterhin heißt es in dem Beitrag: „Die Berliner . . . hatten die Kraft, Wagners Parti-

tur so zu spielen, als handele es sich um eine Symphonie ... Die Folge davon war eine beinahe unvorstellbare Präzision des Leisen ... Leiser, musikalischer, sinnvoller und beliebter als hier die Kontrabässe auch die scheinbar unwichtigste Phrase musizierten, die Oboen sich aus dem Klangteppich lösten, so daß man kaum entscheiden konnte, wann ein Instrument die Führung übernahm und das andere sich wieder unterordnete, ist diese Partitur wahrscheinlich noch nicht erklungen" (*Die Zeit*, 24. März 1967). Im übrigen wurde die Aufführung im Herbst 1967 an der New Yorker Metropolitan Opera mit einem anderen Orchester wiederholt.

⁶ In den *Salzburger Nachrichten* vom 9. 4. 1974 schrieb Max Kaindl-Hönig: „Wie wird man einer Sache gerecht, mit der soviel Begeisterung einhergeht?... Die ‚Meistersinger‘ von Salzburg werden Legende bilden.“ Und Werner Kobes schrieb im *Salzburger Tageblatt* des gleichen Tages: „Ein prächtiges Fest für Auge und Ohr.“

⁷ Das Orchester, dessen Mitglieder vielfach durch Erfahrungen mit Opern vor ihrem Engagement in Berlin bereits vertraut sind, erhielt die Auszeichnung 1999 für *Tristan und Isolde*.

⁸ W. Stresemann, „*Ein seltsamer Mann ...*“, S. 66. Der Wiener Philharmoniker Otto Strasser meint sogar, Karajans „wirkliches Genie“ habe in den Opern gelegen. Dort habe er seine Wurzeln gehabt (zit. nach Osborne, S. 836). Auch in Berlin hatte Karajan in seinen ersten Jahren als Dirigent ein Opern-Gastspiel gegeben. Klaus Lang schreibt, daß der Maestro in Salzburg bei den Osterfestspielen „die Erfüllung seiner Opernträume“ fand (*Herbert von Karajan. Der philharmonische Alleinherrscher*, Zürich, St. Gallen: M & T Verlag 1992, S. 83).

⁹ Simon Rattle debütierte zwar schon 1977 als Operndirigent beim Festival von Glyndebourne mit Janáčeks *Das schlaue Füchlein*, aber sein Repertoire umfaßt erst seit einigen Jahren zahlreiche Titel. Er dirigierte von R. Strauss *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier*, Prokofieffs *Liebe zu den drei Orangen*, Gershwins *Porgy and Bess* und die Mozart-Opern *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Mit Janáčeks *Katja Kabanova* gab er sein Debüt an der English National Opera. Weitere Opernprojekte waren 2000 *Die Sache Makropoulos* in Aix-en-Provence, 2001 *Tristan und Isolde* und *Parsifal* (u.a. in Amsterdam), 2002 *Fidelio* und die Uraufführung von Nicholas Maw's *Sophie's Choice*, schließlich 2003 *Idomeneo*.

¹⁰ Eliette Mouret lernte Karajan in Saint-Tropez auf einer Yacht Anfang der 1950er Jahre kennen. Sie war damals noch keine zwanzig Jahre alt und arbeitete als Mannequin, u.a. für Dior (siehe R. Osborne, *Karajan. Leben und Musik*, S. 421-424 und S. 554-555).

¹¹ Zu den häufig bei den Osterfestspielen auftretenden Sängern gehörten außer Agnes Baltsa: John Vickers 1967-68, 1971-73; Christa Ludwig, 1967, 68, 70, 72, 74, 75; Karl Ridderbusch 1968-76; José van Dam 1971, 76-86, 88, 93; Edith Mathis 1971, 78, 80, 81; Peter Schreier 1972-75, 77, 90, 97; José Carreras 1976, 79, 85, 86; Gundula Janowitz 1967-75, 78; Anna Tomowa-Sintow 1976, 77, 79, 80, 82-84, 87, 89 und Ferruccio Furlanetto 1986, 87, 91, 95.

¹² Seltener standen mit den Berliner Philharmonikern u.a. auf der Bühne: Mirella Freni 1975, 79; Rolando Panerai 1975; Montserrat Caballé 1976; Leontyne Price 1977; Hermann Prey 1969; René Kollo 1974-76; Luciano Pavarotti 1975, 89; Peter Hofmann 1980, 81, 84; Plácido Domingo 1996; Sylvia McNair 1997; Waltraud Meier 1998; Ruggero Raimondi 2001; Thomas Quasthoff 2002, 03 und Cecilia Bartoli 2004.

¹³ Christa Ludwig beschreibt Karajan bei den Opernproben in Salzburg folgendermaßen: Er habe genau die Stellen gekannt, die Sängern schwerfallen, genau gewußt, „wo ein Sänger sich schonen muß, wo er ein bißchen ‚drüber wegsingen‘ muß, um danach einen Höhepunkt oder eine schwere Phrase schön singen zu können . . . Er las mir den Text von den Lippen ab, atmete mit, machte dem Orchester immer wieder Zeichen, daß es mich hören müsse, und legte mir einen seiner berühmten Pianissimo-Teppiche unter die Stimme . . . Einmal kam er vor einer Vorstellung zu mir, machte mir ein Kreuz auf die Stirn und sagte: ‚Ich bin bei Ihnen!‘“ Der Geiger H.J. Westphal erzählt, daß Karajan manchmal schon morgens um 5 Uhr aufstand, um mit den Sängern stundenlange Extraproben vor den eigentlichen Proben durchzuführen. (. . . *und ich wäre so gern Primadonna gewesen. Erinnerungen*, S. 69).

¹⁴ Für Auftritte mit den Berliner Philharmonikern kamen nach Salzburg aus Wien der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1967-84, 86, 88 und 89, der Wiener Staatsoperchor 1970-95, 97-98 und der Arnold Schönberg Chor 2003. Außerdem traten mit den Berlinern auf der Schwedische Rundfunkchor 1997, 99 und 2000, der Salzburger Kammerchor 1970, 71, 74, 75, 80 und 81, der Salzburger Konzertchor 1985 und 86, der Chor der Nationaloper Sofia 1986, der Kammerchor der Musikhochschule in Weimar 1990, der Gewandhauskirchenchor Leipzig 1990, der Slowakische Philharmonische Chor Bratislawa 1994, 97 und 98, der Prager Philharmonische Chor 1995, der European Festival Chor 2000 und 2001, die European Voices sowie die Chor-Akademie 2005. An Kinderchören wirkten mit der Tölzer Knabenchor 1972, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 94 und 98, die Wiener Sängerknaben 1975, die Salzburger Chorknaben und -mädchen 1990, 92 und 98, die Zürcher Sängerknaben 1988 und 89 und der Südtiroler Kinderchor 1997.

¹⁵ Neben Abbado traten zu Ostern Solti, Haitink, Mehta, Harnoncourt, Jansons, Masur, Sanderling, Thielemann und Norrington auf, neben Rattle waren es 2003 Haitink und 2004 Boulez. Einige wie Nagano und Welser-Möst dirigierten Konzerte des Gustav-Mahler-Jugendorchesters, die zwar nicht integraler Bestandteil der Osterfestspiele waren, aber auf Einladung der Organisation in der Osterzeit in Salzburg stattfanden. Thielemann meint über die Auftritte in Salzburg, daß ein Dirigent dort bei den Festspielen ‚sozusagen in der Auslage‘ sei. „Hier steht er weit mehr als in Berlin oder Wien unter internationaler Beobachtung“ (zit. von K. Warnecke, S. 250). Schließlich sind, so der *Kurier* vom 14. April 2003, die Festspiele „der Rolls-Royce unter den Festivals“.

¹⁶ Der Wiener Philharmoniker Otto Strasser spricht vom „Salzburger Schock“ bei seinen Kollegen, als das Berliner Orchester 1957 erstmals bei den Salzburger Festspielen engagiert wurde (*Und dafür wird man noch bezahlt . . .*, S. 292 und 321).

¹⁷ Auch viele Gestalter der Festspiele bringen ihre Familien mit nach Salzburg. Christa Ludwig schildert in ihren *Me moiren*, wie ihre Familie oft die Sommerferien in Salzburg verbrachte. Wenn die Probenzeit vorbei war und die Vorstellungen liefen, habe auch sie sich „in dieser herrlichen Landschaft wie in den Ferien“ gefühlt und „viele Augenblicke großer Glückseligkeit erlebt“ (... *und ich wäre so gern Primadonna gewesen*, S. 191-198). Der Philharmoniker H.J. Westphal berichtet, daß er vor allem zu Ostern die Salzburger Luft nach der langen Winterzeit in Berlin genossen habe, wobei es manchmal schon recht warm war.

¹⁸ Frau Ohga erzählte dem Cellisten Rudolf Weinsheimer, daß Karajan sich während des Gesprächs mit ihrem Mann vorgebeugt habe, um aus einem Glas zu trinken und daß er dabei gemerkt habe, wie es zu Ende ging. Seine letzten Worte seien gewesen: „Doch nicht jetzt schon.“

¹⁹ Norio Ohga brach anderntags in Köln, wo es ein Sony-Werk gab, zusammen und mußte in die Intensivstation eines Krankenhauses gebracht werden. Dort wurde er sechs Wochen stationär behandelt.

²⁰ Die Direktorin ist Ingrid Haimböck. Sie wurde lange Jahre von Uli Märkle als künstlerischem Berater unterstützt (gest. 2005), sowie von dem Nachlaßverwalter Karajans, Werner Kupper. Das Archiv, betreut von Ina Gayed, umfaßt eine Datenbank, die über Details zu rund 3300 Opern- und Konzertaufführungen sowie dem gesammelten Tonträgern des Maestros verfügt. Ein Music Shop bietet ein reichhaltiges Angebot an Literatur und alten Aufnahmen.

²¹ Der Salzburger Koproduktionsvertrag sah vor, daß sich die Organisatoren der Sommerfestspiele und die der Osterfestspiele die Kosten für die zu Ostern erstmals gezeigte Opernproduktion nach der Anzahl der gegebenen Vorstellungen teilten (die Oper sollte zwei- bis dreimal zu Ostern von den Berlinern und im Sommer sechsmal von den Wiener Philharmonikern aufgeführt werden). Wenn die Oper auf Reisen aufgeführt wird (z.B. 2004 *Fidelio* dreimal in Tokio), wird auch mit den dortigen Aufführungsstätten ein Koproduktionsvertrag abgeschlossen.

²² Siehe Anmerkung 45 in Kapitel 5. Es paßte nach dem Fall der Berliner Mauer, daß 1990 in der Opernszenierung ein Orchester aus dem Osten Deutschlands auftrat. Die Wiener Philharmoniker unter Claudio Abbado und Colin Davis übernahmen 1990 die Orchesterkonzerte.

²³ Solti war schon 1989 neben Karajan zu Ostern als Dirigent eines Konzerts verpflichtet worden und hatte im Sommer 1989, nach Karajans Tod, Verdis *Maskenball* binnen einer Woche übernommen. Die Pfingstkonzerte wurden zunächst von der Osterfestspiel-GmbH und Solti betreut. Es traten auf die Wiener Philharmoniker, das Londoner und das Chicagoer Symphony Orchestra. Zu Ostern 1993 bis 1995 teilte sich Solti die Aufgaben als Dirigent mit Claudio Abbado (zu Solti siehe auch S. 81). Im übrigen sei hier vermerkt, daß bei den Osterfestspielen die Opernproduktion durch verschiedene Kammermusik-Ensembles der Berliner Philharmoniker im Mozarteum begleitet wird. In der Reihe „Kontrapunkte“

werden kammermusikalische Kontraste und thematische Weiterführungen des durch die Oper vorgegebenen Stoffes präsentiert. Seit 1998 werden die Pfingstfestspiele von der Sommerfestspiel-GmbH geleitet. Das Thema lautet *Barockmusik*.

zu Kapitel 7

¹ Viele Konzertbesucher können sich nicht vorstellen, woher die Gelder für eine solche Stiftung kommen. Daher hier die Sponsoren des Jahres 2002. Von den privaten Financiers leistete den bei weitem wichtigsten Beitrag die Deutsche Bank (sie sicherte auch Spenden für weitere Jahre zu). Daneben konnten für die Betreuung von Gastdirigenten, Solisten oder auswärtigen Musikern einige Hotels gewonnen werden; für eine neue organisatorische Konzeption und ein neues Dienstleistungskonzept die Management Consulting Firma Triad; für werbliche Maßnahmen das Kulturkaufhaus Dussmann, die Firmen Fubag, MetaDesign, Ricola und EMI. Von öffentlicher Seite übernahm der Berliner Senat einen hohen Prozentsatz (25 Millionen DM laut Manuel Brug, zit. bei Nicholas Kenyon, *Abenteuer der Musik. Simon Rattle*, Berlin: Henschel Verlag 2002, S. 57; siehe auch die 2007 von Frederik Hansen überarbeitete und aktualisierte Version des Buches).

² „Musik ohne Sockel. Ein Jahr Sir Simon Rattle in Berlin“, in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Sept./Okt. 2003, S. 8-11. Als Jugendlicher trat Rattle vor allem als Schlagzeuger und Konzertpianist auf. Später arbeitete er als Dirigent zunächst mit Orchestern in kleineren britischen Städten zusammen, u.a. in Bournemouth an der Südküste Englands, schließlich mit Londoner Orchestern (Philharmonia Orchestra, London Philharmonic Orchestra und London Sinfonietta). Bald dirigierte er in den USA, beispielsweise das Los Angeles Philharmonic Orchestra und das Philadelphia Orchestra, seit den 1980er Jahren in Europa auch die prestigiosen europäischen Orchester. 1980 begann für Rattle mit 25 Jahren die Zusammenarbeit mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra (von 1980-1998 als Chefdirigent), daneben bestritt er Gastdirigate beim Orchestra of the Age of Enlightenment und bei der Birmingham Contemporary Music Group. Sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern gab er am 14. November 1987 mit Mahlers *Sechster Sinfonie* (Rattle dazu: „Sie reagierten auf mich in einer Weise, von der ich immer geträumt und die ich nie erlebt hatte ... Kein Orchester kommt an dieses besondere Niveau heran, ihr Können ist atemberaubend ... Die Tradition des Orchesters macht einen natürlich schwindeln.“ Siehe Kenyon, S. 38 und S. 40). Rattle hatte schon vorher (1984/85) mehrfach ein Angebot für ein Gastdirigat bei den Berliner Philharmonikern erhalten, aber - laut Stresemann - erklärte er, noch nicht reif für die Berliner Philharmoniker zu sein. Ab 1989 hatte er maximal fünf Termine pro Jahr mit den Berliner Philharmonikern. Den Ehrentitel „Karajan des Jahres 2000“ verlieh ihm die Zeitschrift *Der Spiegel*. Er unterschrieb den Vertrag als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker am 19. September 2001 (siehe Julia Spinola, *Die großen Dirigenten unserer Zeit*, Berlin: Henschel 2005). Mit Aussagen über

sein Privatleben ist er zurückhaltend. Daher hier nur die Fakten: Rattles erste Frau war die amerikanische Sopranistin Elise Ross, mit der er die Söhne Sacha (geb. 1984) und Eliot (geb. 1989) hat, seine zweite (seit 1996) die Afro-Amerikanerin Candace Allen, von der er inzwischen getrennt lebt. Mit der Mezzosopranistin Magdalena Kozená hat er den Sohn Pavlo (geb. 2005).

³ „Herzklopfen. Von der Utopie zur Wirklichkeit - ein modernes Märchen“, in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, März/April 2004, S. 53.

⁴ Innerhalb des „Education-Program“ haben erfolgreiche Veranstaltungen stattgefunden, durch die neue Freunde der klassischen Musik gewonnen werden konnten. Dazu zählten: 2002 Ravels *L'enfant et les sortilèges* und Turnages *Blood on the Floor*; 2003 Brittens *War Requiem* und Strawinskys *Le Sacre du printemps* (eine Tanzperformance zur Musik des Orchesters mit 250 Jugendlichen - siehe dazu den Dokumentarfilm *Rhythm is it!*); 2004 Ravels *Daphnis und Chloé*; 2005 Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* (letzteres mit Insassen einer Haftanstalt). Der Ansicht, daß es nicht Sache von hochqualifizierten Philharmonikern sei, bei all ihren Verpflichtungen Zeit für Schulorchester oder gar musikalisch gänzlich Ungeschulte aufzubringen, steht die Reaktion der Beteiligten gegenüber: Sowohl Schüler als auch Orchestermitglieder waren begeistert. Berührungsängste wurden abgebaut und eine Atmosphäre des unbefangenen Umgangs mit Klassik geschaffen.

⁵ Seit März 2003 findet eine Zusammenarbeit mit einer Schule für Taubblinde und andere Behinderungen statt. Die Kinder waren zwischen den Kontrabässen und Celli plaziert, um so die Schwingungen durch die Holzböden der Instrumente spüren zu können, die besondere Atmosphäre des Gebäudes, den Geruch, die Größe und den Klang. Mit ihnen feierte das Orchester im März 2004 ein Frühlingsfest im Haus der Kulturen der Welt (weitere Kooperationen mit dem Haus stehen an). Eine ähnliche Initiative des Musikmachens mit unterprivilegierten Kindern gibt es in Venezuela. Dort hat der Nobelpreisträger José Antonio Hebreu schon vor Jahren Kinder und Jugendliche aus den Armenvierteln zu qualifiziertem Musizieren angeregt. Simon Rattle arbeitete im August 2004 mit ihnen zusammen, unterstützt von einigen Berliner Philharmonikern.

⁶ Tessen von Heydebreck in einem Gespräch mit Peter Riegelbauer, in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, April, Mai, Juni 2003, S. 64.

⁷ So Rattle in dem Heft über alle Veranstaltungen der Saison 2004/2005. In der Programm-vorschau für 2004/05 heißt es außerdem: „Rattles Konzerte ... bieten Möglichkeiten, über Perspektivwechsel auch die eigenen Visionen, die durch den Alltag oft zugedeckt werden, wieder als Energieschub für das Leben zu aktivieren.“ (S. 19). Er und die Philharmoniker würden sich in „psychologisch-unergründliche Tiefen der Musik“ hineinarbeiten, so daß die Zuhörer sich Fragen bezüglich ihrer eigenen Lebensgestaltung stellen. Klassische Musik, so Rattle, sei kein Überbleibsel einer verstaubten Welt, sondern könne ganz konkret unser heutiges Erleben der Welt vertiefen.

⁸ Anscheinend ist den Verantwortlichen mehr als früher bewußt, daß durch die Demokratisierung der Gesellschaft der Markt zunehmend von der breiten Masse bestimmt und diese

wiederum von den Medien manipuliert wird. Auch, daß die Musikerziehung nicht mehr die Rolle wie in früheren Jahrzehnten spielt.

⁹ *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, März/April 2004, S. 64. Im Mai/Juni-Heft 2004 heißt es auf S. 74: „Das Orchester hat begonnen, sich mit großer Neugier dem Genre Filmmusik zu öffnen, jener Musikform, die ... einen wesentlichen Bestandteil der symphonischen Musik des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts darstellt.“ Dies führe zu einer neuen Form der Zusammenarbeit mit Regisseuren und Filmmusik-Komponisten.

¹⁰ Rattle versteht es, Laien wie auch Musiker, die der Tonsprache moderner Komponisten fremd gegenüberstehen und den oft verwickelten Partituren nur schwer einen Sinn geben können, von der Wertigkeit der von ihm dirigierten Stücke zu überzeugen. Siehe zu dem Thema 'Moderne Klassik' Reflexionen G. Rhodes in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18. Mai 2004.

¹¹ „Eindeutig machte Jazz und nicht klassische Musik den ersten großen Eindruck auf Simon,“ heißt es in der Rattle-Biographie von Kenyon, S. 66. Beide Eltern spielten auf dem Klavier Jazz. Er selbst brachte ein Jazzalbum heraus und war oft in Jazzorchestern als Schlagzeuger engagiert. Rattles Credo ist es, daß große Klassik-Orchester auch Jazz spielen sollen. Er brachte die Platte *Classic Ellington* mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra heraus. Der Onkel seiner zweiten Frau Candace, Luther Henderson, war im übrigen Arrangeur bei Duke Ellington.

¹² Moderne Komponisten wie Thomas Adès, Sidney Corbett, Matthias Pintscher, Mark-Anthony Turnage, Brett Dean, Johannes Maria Staud und Magnus Lindberg wurden eingeladen, mit den Berliner Philharmonikern zu arbeiten. Diese Komponisten kennt Rattle u.a. durch seine Arbeit mit der Birmingham Contemporary Music Group.

¹³ Siehe dazu das auf S. 134 zitierte Buch von Annemarie Vogt, *Warum nicht Beethoven?*

¹⁴ In der Saison 2004/05 wurde Hindemiths *Klaviermusik mit Orchester* von 1923 uraufgeführt. Auf dem Programm stand auch Furtwänglers selten gespielte *Zweite Sinfonie*.

¹⁵ Daß Gespräche vor Konzerten oder vor einzelnen Teilen des Programms sehr nützlich sind, verdeutlicht die Aussage eines Schülers im Musikunterricht. Er fände „Techno, House und ‚Nu‘ Jazz zwar cool“, aber zu Hause höre er sehr gerne einmal eine Telemann-Suite an, weil es da „total jazzig abgeht“. Der Schüler war in einem Barockkonzert gewesen, bei dem die Stücke locker und pffiffig moderiert worden waren. „Das bloße Zuhören über zwei lange Stunden ohne Pause hinweg darf für den verzappelten ‚modernen‘ Mensch als Herausforderung gelten,“ schreibt à propos Nonos *Prometeo* Gerhard Rohde in dem erwähnten Beitrag vom 18. Mai 2004 in der *FAZ*. Daher würden Gesprächskonzerte in Zukunft wohl eine immer größere Rolle einnehmen. Als außergewöhnliche Darbietungsform ist auch der ‚Philharmonische Salon‘ zu nennen, bei dem auf Initiative des Philharmonikers Götz Teutsch zweimal pro Spielzeit im Kammermusiksaal literarische, geschichtliche und musikalische Darbietungen präsentiert werden.

¹⁶ Bei den Kammermusik-Ensembles der Berliner Philharmoniker bestehen einige nur aus Streichern, nämlich das *Amarcord-Quartett*, das *Apos-Quartett*, das *Athenäum-Quartett*,

das *Berliner Harmoniker Streichquartett*, die *Zwölf Cellisten*, das *Philharmonia Quartett*, die *Philharmonische Camerata*, das *Philharmonische Streichtrio Berlin*, die *Philharmonischen Streichersolisten*, die *Philharmonischen Virtuosen* (zeitweilig mit 20 Musikern), das *Philharmonische Sextett Berlin*, das *Philharmonische Streichoktett Berlin* und das *Philharmonische Streichsextett Berlin*. Andere wurden von Bläsern gegründet: die *Berliner Philharmonischen Bläsersolisten*, das *Berliner Philharmonische Bläserensemble*, die *Bläser der Berliner Philharmoniker*, das *Blechbläser-Ensemble der Berliner Philharmoniker*, das *Blechbläserquintett der Berliner Philharmoniker*, die *Hornisten der Berliner Philharmoniker*, das *Philharmonische Bläserquintett* und das *Philharmonische Trio d'anches* (anches = Rohrblatt). Aus Streichern und Bläsern haben sich formiert die Kammermusikgruppe des *Divertimento Berlin*, das *Ensemble Liberamente* und die *Philharmonischen Solisten Berlin*. Streicher und/oder Pianisten bzw. Cembalospieler gestalten die Musik der *Philharmonischen Geigen Berlin*, des *Philharmonischen Klavierquartetts*, des *Philharmonischen Klaviertrios Berlin*, des *Venus Ensembles Berlin*, des *Philharmonischen Oktetts* und des *Scharoun Ensembles*. Streicher, Bläser, Schlagzeuger, Pauker und ein Pianist bzw. Cembalospieler gehören zu den Kammermusikgruppen der *Berliner Barock Solisten*, des *Berliner Salonorchesters*, des *Ensembles Berlin*, des *Philharmonischen Ensembles Berlin* und der *Berlin Philharmonic Jazz Group*.

¹⁷ Zu den Benefizveranstaltungen zählte im Jahr 2004 eine Aufführung der *Berlin Philharmonic Jazz Group* für das Berliner Holocaust-Denkmal. Andere Gruppen gaben Konzerte zur Finanzierung alternativer Projekte, beispielsweise zur Finanzierung des alternativen Nobelpreises. Auch spielen Kammermusikgruppen immer wieder gratis in Museen, insbesondere im Musikinstrumentenmuseum.

¹⁸ Das Ensemble der *Schlagzeuger der Berliner Philharmoniker* ist auf der Web-Seite unter den Kammermusikgruppen des Orchesters nicht aufgelistet, weil es nicht regelmäßig auftritt. Es besteht aus den Paukern Rainer Seegers und Wieland Welzel sowie den Schlagzeugern Franz Schindlbeck und Jan Schlichte. Oft sind auch „Akademisten“, d.h. Mitglieder der Orchesterakademie, dabei. Eine sehr erfolgreiche Tournee dieser Kammermusikgruppe ging nach Japan.

¹⁹ Über das *Venus Ensemble* siehe *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, März/April 2004, S. 38-39. Das Ensemble bestand anfangs aus vier Berliner Philharmonikerinnen: Kotowa Machida, Julia Gartemann, Felicitas Hofmeister und Madeleine Carruzzo. Inzwischen sind - eingerechnet einige Gastmusikerinnen - allein 15 Streichinstrumentalistinnen in wechselnder Besetzung dabei. Werke von Komponistinnen sind - so die Musikerinnen - willkommen, aber nicht zwangsweise Programm (beispielsweise wurde 2003 das *Zweite Streichquartett* der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina aufgeführt). Das Miteinander wird als sehr entspannt beurteilt, denn „die manchmal reichlich anstrengende Spannung zwischen den Geschlechtern, die auch im Alltag der Philharmoniker gerne mal vom Eigentlichen ablenkt, fällt weg.“

²⁰ Der Geiger H.J. Westphal berichtet, daß sich durch den ungeheuren Fundus von Kompo-

sitionen für Streichquartette die Gründung eines Quartetts quasi von selbst ergab. Werke nur für Celli oder Flöten gibt es in der Klassik weniger. Solche Kammermusikgruppen sind auf Arrangements oder Auftragswerke angewiesen.

²¹ Es war 1974, daß Rudolf Weinsheimer (von 1978 bis 1984 Vorstand des großen Orchesters) die Kammermusikgruppe der *Zwölf Cellisten* gründete. Er gewann zunächst alle zwölf Kollegen seiner Instrumentengruppe; als ein dreizehnter dazukam, auch noch diesen, so daß zur Not ein Ersatzmann einspringen kann. Die *Zwölf Cellisten* spielen sowohl Kompositionen nur für Celli (z.B. Brett Deans *Twelve Angry Men*), als auch Stücke, die eigentlich für ein vielstimmiges Orchester komponiert sind und die sie eigens umschreiben ließen. Mehr als 40 neue Werke sind ihnen gewidmet. Über die *Zwölf Cellisten* siehe ihre humorvolle Web-Seite mit einer ausführlichen Beschreibung ihrer Geschichte sowie den Band von W. Stresemann, *Die Zwölf*, Zürich: Atlantis Musikbuchverlag 1982, ebenso den Beitrag in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Mai/Juni 2004, S. 22-25. Zur Zeit besteht das Ensemble aus den Berliner Philharmonikern Georg Faust, Ludwig Quandt, Dietmar Schwalke, Richard Duven, Christoph Ingelbrink, Olaf Maninger, Götz Teutsch, Nikolaus Römisch, Martin Löhr, Martin Menking, Knut Weber, Jan Diesselhorst und David Riniker. Ehemalige Mitglieder sind bzw. waren Ottomar Borwitzky, Eberhard Finke, Wolfgang Boettcher, Jörg Baumann, Peter Steiner, Heinrich Majowski, Gerhard Woschny, Rudolf Weinsheimer, Christoph Kapler, Alexander Wedow und Klaus Häussler.

²² Über die *Berlin Philharmonic Jazz Group* siehe den Beitrag von Jan Verheyen in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Dez. 2002/Jan. 2003, S. 26-27. Vier Orchestermitglieder (der Bratschist Martin Stegner, der Pauker Wieland Welzel, der Kontrabassist Janne Saksala und der Schlagzeuger Franz Schindlbeck) sowie der freischaffende Musiker Adam Taubitz (Violine, Trompete) hatten sich nach einem Konzert der Berliner Philharmoniker spontan zu einer Jazz-Session zusammengefunden. Alle wiesen bereits beachtliche Erfolge im Jazz vor, hatten ihr Herz schon immer an das Improvisieren in der Musik verloren und waren bei großen internationalen Jazzfestivals aktiv beteiligt gewesen. Inzwischen gibt es mehrere CDs mit ihrer Musik, und es wurde eine Tournee nach Japan unternommen. Einige Eigenkompositionen stehen auf dem Programm.

²³ Eine Liste der Partner, die in der Philharmonie auftreten, findet sich in der Vorschau des Orchesters auf die Spielzeit 2002/03, S. 118-204, ebenso in den Heften über alle Veranstaltungen für 2003/04, S. 97-104, und 2004/05, S. 116-123.

²⁴ Ergänzt wurde der gemeinsame Auftritt beider Orchester im großen Konzertsaal der Philharmonie durch das Konzert des *Ensembles Wien-Berlin* im Kammermusiksaal. In der Programmübersicht von 2004/2005 (S. 48) heißt es in Anspielung auf die demokratische Organisationsstruktur und die höchsten künstlerischen Qualitäten beider Orchester, daß ein Buch über die Berliner Philharmoniker betitelt sein könnte *Demokratie der Könige*. So lautet auch der Titel eines Buches über die Wiener Philharmoniker von Clemens Hellsberg. (Mainz: Musikverlag B. Schott's Söhne, Zürich: Schweizer Verlagshaus, Wien: Kremayr und Scheriau 1992). Anlässlich des Auftritts der Wiener Philharmoniker im Juni 2004 in

der Berliner Philharmonie siehe auch den Beitrag in *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin* vom Mai/Juni 2004, S. 44-45. Das Gründungsjahr der Wiener Philharmoniker ist 1842, dem Berliner Publikum präsentierten sie sich erstmals 1918.

²⁵ Über die schwierige Situation der vielen Orchester in Berlin im Jahre 2002 siehe Jörg Königsdorf in der Rattle-Biographie von Kenyon (S. 314-324).

²⁶ Die Opernorchester sind die Staatskapelle der Staatsoper Unter den Linden mit dem Chefdirigenten Daniel Barenboim, das Orchester der Deutschen Oper Berlin, lange Jahre unter der Leitung Christian Thielemanns, und das Orchester der Komischen Oper unter Kirill Petrenko.

²⁷ Das im ehemaligen Ostteil Berlins ansässige Berliner Sinfonie-Orchester hatte vor dem Fall der Berliner Mauer für die Ostberliner die Rolle, die die Berliner Philharmoniker bei den Westberlinern einnahmen. Beide Klangkörper hatten auch später, Anfang der 90er Jahre, eine Auslastung der Besucherkapazitäten von ca. 98 % (1990 waren es 199 924 Besucher bei den Berliner Philharmonikern und 142 820 beim BSO), beide hatten zwischen 17 000 und 20 000 Abonnenten. Auch bestanden beide aus ähnlich vielen Musikern (das BSO hatte 1992 einhundertdreißig Planstellen). Noch heute geben beide pro Jahr etwa 100 öffentliche Konzerte vor Ort und weitere 20 bis 30 auf Reisen. Schließlich haben beide ein hervorragendes Konzerthaus (siehe die Statistik in *Das Berliner Sinfonie-Orchester*, Berlin 2002, S. 88; hier werden auch Zahlen zum Symphonischen Orchester Berlin und zum Deutschen Sinfonie-Orchester - früher Radio-Symphonie-Orchester - gegeben).

²⁸ Einige Mängel werden genannt in *40 Jahre Berliner Philharmonie*, S. 127, in der Rattle-Biographie, S. 323 und S. 35, und im *Tagesspiegel* vom 11. September 2004.

²⁹ Zitat aus *BERLINER PHILHARMONIKER - das magazin*, Mai/Juni 2004, S. 55.

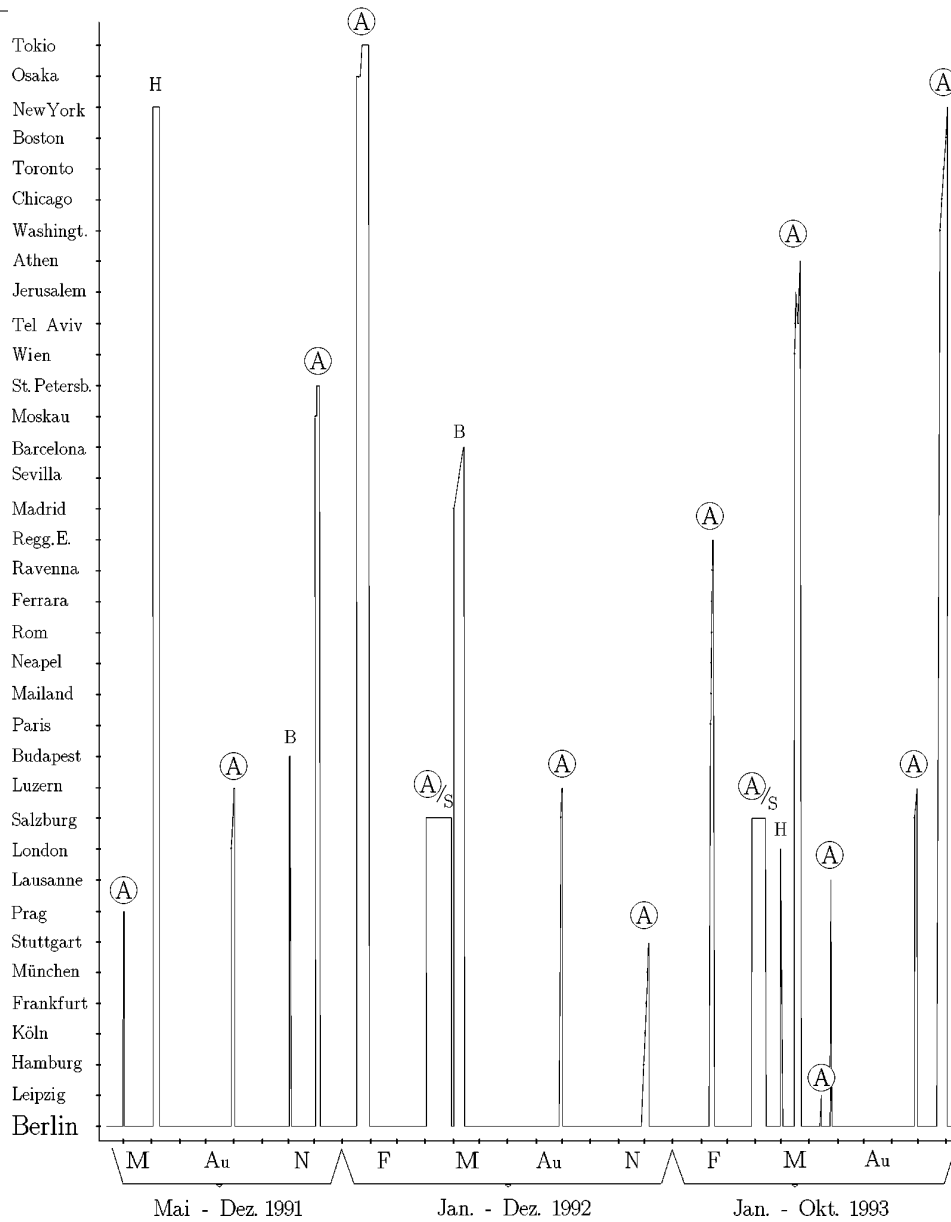


Abb. 8.1 Reisetätigkeit der Berliner Philharmoniker während der Chefdirigentenzeit Claudio Abbados; hier der beliebig gewählte Zeitraum von Mai 1991 bis Oktober 1993. Damals ging es auf 18 Reisen in 36 Städte. Vierzehnmals stand Abbado (in der Tabelle als **A**) dem Orchester vor, auf je zwei Reisen waren es die Gastdirigenten Daniel Barenboim (**B**) und Bernard Haitink (**H**). Zweimal bestritt Georg Solti (**S**) zusammen mit Abbado das Programm des Orchesters in Salzburg, im April 1992 und 1993.

Index

- ABBADO, Alessandra, 47
ABBADO, Claudio, 14, 18, 37–50, 55,
59, 61, 64, 71, 77, 78, 84, 85,
95, 100, 101, 104, 106–108,
125, 127, 133–135, 138, 142,
145, 152, 153, 160
ABBADO, Daniele, 47
ABBADO, Sebastian, 47
ACKERMANN, Josef, 109
ADÈS, Thomas, 155
ADORNO, Theodor, 146
ALBRECHT, Gerd, 80, 143
ALBY, Claire, 133
ALEXANDER II., 57
ALLEN, Candace, 154
ALTHOFF, Johannes, 122
ANJO, Kei, 144
ANSERMET, Ernest, 75
ARENZT, Kurt, 37
ARNDT, Adolf, 31
ARRAU, Claudio, 13
ASHKENAZY, Vladimir, 98, 100
AVGERINOS, Gerassimos, 126

BACH, Johann Sebastian, 9, 12, 83,
113, 131
BACHMANN, Ingeborg, 146
BALSA, Agnes, 98
Bamberger Symphoniker, 149
BARBIROLI, John, 55, 70, 75
BARENBOIM, Daniel, 39, 55, 70, 71,
85, 86, 106, 123, 142, 158, 160
BARTLOG, Heinz, 139
BARTÓK, Béla, 145, 154
BARTOLI, Cecilia, 151
BASTIAAN, Johannes, 116
BAUMANN, Jörg, 157

Bayreuther Festspiele, 94
BEATLES, The, 129
BEETHOVEN, Ludwig van, 15, 27, 33,
34, 41, 69, 83, 94, 96, 114,
116, 128, 132, 147
BENDA, Hans von, 17
BERG, Alban, 40, 46, 60, 94, 147
Berlin Philharmonic Jazz Group, 117
Berliner Barock Solisten, 92, 117
Berliner Festwochen, 48
Berliner Sinfonie-Orchester, 88, 118,
148, 158
Berliner Staatsoper, 85, 121, 140
Berliner Symphoniker, 118, 124
Berliner Waldbühne, 82
BERNSTEIN, Leonard, 29, 40, 73, 87,
100, 129, 140, 141, 148
BERRY, Erich, 13, 62
BERRY, Heinz, 62
BILSE, Benjamin, 7
Birmingham Contemp. Music Group,
156
BLACHER, Boris, 147
Bläser-Quintett, 68
BLANKENBURG, Elke Mascha, 148
BLAU, Andreas, 117
BLUM, Dieter, 139
BÖHM, Karl, 13, 27, 64, 75, 101, 140,
141
BÖHM, Karlheinz, 141
BOETTCHER, Wolfgang, 157
BÖTTGER, Heinz, 134
BORCHARD, Leo, 17, 19, 128
BORRIS, Sabine, 134
BORWITZKY, Ottomar, 157
BOULANGER, Nadia, 148

- BOULEZ, Pierre, 84, 147, 152
 BRAHMS, Johannes, 12, 48, 63, 114, 116, 138, 143, 145, 147
 BRAMANI, Lidia, 134
 BRANDIS, Thomas, 116
 BRANDT, Willy, 124
 BRAUN, Wernher von, 65
 BRAUNSTEIN, Guy, 72
 BRENDDEL, Alfred, 41
 BRENNER, Ludwig von, 87
 BRICO, Antonia, 148
 BRINER, Ermanno, 123
 BRITTEN, Benjamin, 55, 94, 147, 154
 BRUCKNER, Anton, 114, 141, 143, 144
 BÜCHNER, Georg, 46
 BUEHLER, Klaus, 115
 BÜLOW, Hans von, 13, 19, 25, 63, 80, 138, 144, 145
 BÜLOW, Vicco von, 12, 16, 126
 Bülow-Medaille, 81, 143
 BÜNING, Eleonore, 69, 141
 BURCHHARD, Beate, 1, 106
 BYCHKOV, Semyon, 77, 144
- CABALLÉ, Montserrat, 151
 CADUFF, Sylvia, 86, 148
 CALLAS, Maria, 129
 CAPPONE, Giusto, 134
 CARON, Alfred, 133
 CARRERAS, José, 151
 CARRUZZO, Madeleine, 1, 9, 10, 157
 CASPER, Walther, 131
 CELIBIDACHE, Sergiu, 6, 17, 19, 20, 128
 CHAILLY, Riccardo, 100
 Chamber Orchestra of Europe, 48
 CHANG, Sarah, 62, 138
 Chicago Symphony Orchestra, 85, 153
 CHIRAC, Jacques, 56
 Chöre, 151
 Cincinnati Symphony Orchestra, 88
 City of Birmingham Symphony Orchestra, 154
- COLOMBO, Cesare, 134
 COOKE, Deryck, 14
 CORBETT, Sidney, 155
 CSOBÁDI, Peter, 102
- DA VINCI, Leonardo, 62
 DAM, Jose van, 151
 DAVIS, Colin, 153
 DE SABATA, Victor, 145
 DEAN, Brett, 156, 157
 Deutsche Oper Berlin, 79, 143, 145, 149
 Deutsches Musikarchiv, 124
 Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, 88, 118
 DIBKE, Jürgen, 1
 DIEPGEN, Eberhard, 140
 DIESELHORST, Jan, 157
 DODIN, Lew, 100
 DÖPFNER, M.O.C., 22
 DOHNÁNYI, Christoph von, 87, 89
 DOHNÁNYI, Ernst von, 87
 DOMINGO, Plácido, 60, 138, 151
 DUN, Tan, 83, 114
 DUTSCHKE, Rudi, 146
 DUVEN, Richard, 157
 DVOŘÁK, Antonín, 48, 114
- ECKARDT, Emanuel, 139
 ECKHARDT, Ulrich, 18, 40, 47, 133, 134
 EGGBRECHT, Harald, 138
 EINEM, Gottfried von, 40
 Ensemble Wien-Berlin, 158
 EÖTVÖS, Peter, 145
 ESCHENBACH, Christoph, 85, 100
 Europa-Konzerte, 49, 56–58, 60, 62, 63, 135
 European Comm. Youth Orchestra, 48
 European Union Youth Orchestra, 106
- FAUST, Georg, 157

- FENTON, George, 112
FINKE, Eberhard, 157
FISCHER-DIESKAU, Dietrich, 13, 129
FLOR, Claus Peter, 88, 148
FÖRSCH, Christian, 38, 132
FORNER, Johannes, 148
FORSYTH, Michael, 137
FRENI, Mirella, 151
FRIEDRICH, Goetz, 100
FRIEDRICH, Reinhard, 121
FRÜHBECK DE BURGOS, Rafael, 80, 143
FURLANETTO, Ferruccio, 151
FURTWÄNGLER, Wilhelm, 13, 17, 19, 20, 29, 39, 43, 64, 76, 80, 114, 128, 134, 135, 144, 145
GARTEMANN, Julia, 157
GAYED, Ina, 152
GEITEL, Klaus, 129, 146
GELB, Peter, 102
GELLERMANN, Bernd, 63
Gemeinschaft der Berliner Philharmoniker, 12
GERGIEV, Valery, 35, 86
GERSHWIN, George, 151
GIRTH, Peter, 17, 18, 31, 69, 130
GIULINI, Carlo Maria, 75, 77, 100, 141
GLOTZ, Michel, 27
GOBRECHT, Barbara, 1
GOEBBELS, Heiner, 114
GOESSLING, Christhard, 106
GOLDSCHMIDT, Berthold, 14
GROTH, Cordula, 1, 134, 136
GROTH, Konstantin, 1
GRÜNEWALD, Helge, 1, 134, 142
GUBAIDULINA, Sofia, 157
Gustav-Mahler-Jugendorchester, 48, 106
GÜTERMANN, Anita, 140
GÜTTLER, Wolfgang, 115
HAEUSSERMANN, Ernst, 139
HAFFNER, Herbert, 138
HAGER, Frithjof, 133
HAITINK, Bernard, 13, 62, 64, 77, 78, 106, 142, 152, 160
HAMPE, Michael, 26
HÄNDEL, Georg Friedrich, 113
HARNONCOURT, Nikolaus, 6, 80, 143, 152
HARRELL, Lynn, 33
HASLAUER, Wilfried, 107
HÄUSSLER, Klaus, 157
HAYDN, Joseph, 12, 114, 116
HELLSBERG, Clemens, 158
HENZE, Hans Werner, 40, 83, 146
Herbert von Karajan Centrum, 105
Herbert von Karajan Stiftung, 35, 105, 131, 132
HERRMANN, Oliver, 113
HERRMANN, Peter, 63
HERZFELD, Friedrich, 108, 121, 123
HERZFELD, Wolfgang, 63
HEYDEBRECK, Tessen von, 111, 155
HINDEMITH, Paul, 48, 54, 70, 114, 128, 145
HISSLER, Bernard, 0
HÖLDERLIN, Johann Ch. F., 46
HOFMANN, Peter, 151
HOFMANNSTHAL, Hugo von, 91
HOFMEISTER, Felicitas, 157
INGELBRINK, Christoph, 157
ISHII, Maki, 144
Israel Philharmonic Orchestra, 70, 78
JANAČEK, Leos, 151
JANOWITZ, Gundula, 32, 151
JANOWSKI, Marek, 118
JANSONS, Mariss, 35, 77, 85, 86, 152
JEZIERSKI, Stefan, 115
JOACHIM, Joseph, 33
JOCHUM, Eugen, 55, 59, 64, 75, 76, 141
JOCHUM, Georg Ludwig, 141

- JOCHUM, Otto, 141
 JÜRGENS, Curd, 101
 JÜRGENS, Udo, 15, 16, 127
 Junge Deutsche Philharmonie, 117
 JUNGHEINRICH, H.-K., 81, 141, 144

 KAGEL, Maurizio, 146
 KAISER, Joachim, 95, 146
 Kameradschaft der Berliner Philharmoniker, 12, 13, 126
 Kammermusik-Ensembles, 115, 135, 137, 156
 KAPLER, Christoph, 157
 KARAJAN, Anita von, 97
 KARAJAN, Arabel von, 69, 97, 102
 KARAJAN, Eliette von, 34, 48, 63, 69, 96–98, 102–104, 106, 137, 151
 KARAJAN, Elmy von, 97
 KARAJAN, Ernst von, 35
 KARAJAN, Herbert von, 1, 6, 8, 9, 11, 14, 15, 17–20, 22–34, 36–45, 47, 55, 57, 58, 60, 61, 63–67, 69, 70, 73, 77, 78, 81, 85, 86, 89, 92, 94–106, 110, 124, 128–131, 133, 135–137, 139–141, 144, 148, 150
 KARAJAN, Isabel von, 69, 97
 KEILBERTH, Joseph, 54
 KENNEDY, John F., 65
 KENYON, Nicholas, 153, 154
 KEWENIG, Wilhelm, 131
 KIROW, Sergej, 57
 KISSIN, Jewgenij, 34, 132
 KITAENKO, Dimitri, 35
 KLEIBER, Carlos, 77, 79, 142
 KLEIBER, Erich, 77, 123, 142
 KLEINERT, Hagen, 1
 KLEINERT, Michael, 1
 KLEMPERER, Otto, 75, 129
 KNAPPERTSBUSCH, Hans, 123
 KNEF, Hildegard, 116
 KOCH, Lothar, 68, 139
 KOHL, Helmut, 101, 115

 KOLLO, René, 151
 KÖNIGSDORF, Jörg, 158
 Konzertmeister, 5, 7
 KORENHOF, Paul, 142
 KOSINZEW, Grigori, 112
 KOZENÁ, Magdalena, 154
 KRAUSE, Ernst, 141
 KREMER, Gidon, 125
 KUBELIK, Rafael, 29, 145, 148
 KUPPER, Werner, 152
 KURTÀG, György, 84
 KUSSMAUL, Rainer, 92, 146, 150

 LÓPEZ COBOS, Jesús, 88, 148
 LANDESMANN, Hans, 150
 LANG, Klaus, 123, 128, 151
 LAUTERWASSER, Siegfried, 129
 LEBRECHT, Norman, 87, 141, 142, 147, 148
 LEINSDORF, Erich, 80, 81, 144
 LEVINE, James, 15, 57, 64, 77, 100, 148
 LIETZMANN, Sabine, 149
 LIGETI, György, 40, 89
 LINDBERG, Magnus, 156
 LINZ, Marta, 148
 LÖHR, Martin, 157
 London Philharmonic Orchestra, 86, 154
 London Sinfonietta, 154
 London Symphony Orchestra, 153
 Los Angeles Philharmonic Orchestra, 154
 LUCAS, Eduard, 17
 LUDWIG XIV., 136
 LUDWIG, Christa, 98, 136, 141, 151, 152
 LUTOSLAWSKI, Witold, 82, 144

 MAAZEL, Lorin, 77–79, 89, 100, 130, 131, 142, 143
 MACHIDA, Kotowa, 157
 MÄRKLE, Uli, 27

- Mahler Chamber Orchestra, 48
 MAHLER, Gustav, 14, 29, 48, 73, 128,
 129, 142, 143, 145, 147
 MAJOWSKI, Heinrich, 157
 MANINGER, Olaf, 157
 MAO TSE-TUNG, 67
 MARCH, Jutta, 1
 MARIE ANTOINETTE, 136
 MARSALIS, Wynton, 40
 MARTINY, Anke, 36, 39
 MASUR, Kurt, 87, 88, 100, 148, 152
 MATAČIĆ, Lovro von, 80, 143
 MATHIS, Edith, 151
 MATTHEWS, Colin, 14
 MATTHEWS, David, 14
 MATTONI, André von, 24, 27
 MATZNER, Joachim, 121
 MAW, Nicholas, 151
 MAYER, Albrecht, 59
 MAYER, Lise Maria, 148
 MAYR-MINDL, Herbert, 101
 MCNAIR, Sylvia, 151
 MEHTA, Melin, 78
 MEHTA, Zubin, 70, 77, 78, 82, 138,
 142, 146, 152
 MEIER, Waltraud, 151
 MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix,
 33, 114, 116
 MENKING, Martin, 157
 MENUHIN, Yehudi, 13, 62, 85, 125,
 138, 147
 MESSIAEN, Olivier, 146, 149
 MEYER, Sabine, 10, 18, 31, 104, 130,
 131
 MEYER-SCHOELLKOPF, Ulrich, 18,
 46, 94
 MINTZ, Shlomo, 15
 MÖLLER, Tobias, 143
 MOMPER, Walter, 71
 MONTEVERDI, Claudio, 41
 MORITA, Akio, 28
 MOZART, Wolfgang Amadeus, 9, 33,
 39, 41, 48, 91, 92, 94, 96, 98,
 101, 104, 107, 114, 116, 147,
 151
 MUCK, Peter, 121, 140
 MÜLLER, Fred, 24
 MÜLLER, Gerhard, 123
 Münchener Philharmoniker, 88, 149
 MUNCH, Charles, 55
 MUSSORGSKI, Modest, 48, 94
 MUTI, Riccardo, 10, 77–79, 104, 106,
 142, 147
 MUTTER, Anne-Sophie, 33, 34, 98

 NAGANO, Kent, 88, 118, 149, 152
 NEUMEISTER, Werner, 141
 New Yorker Philharmoniker, 40, 86
 NIKISCH, Arthur, 19, 55, 141
 NILSSON, Birgit, 130
 Nomos-Quartett, 104
 NONO, Luigi, 40, 45, 133
 NORMAN, Jessye, 32
 NORRINGTON, Roger, 152
 NOUVEL, Jean, 60
 NÜLL, Edwin van der, 27

 OEHLMANN, Werner, 121
 OHGA, Norio, 65, 103, 104, 152
 OHNESORG, Franz Xaver, 18, 108, 127
 OLMI, Ermanno, 134
 Orchester-Akademie, 9, 32, 110
 Orchestra of the Age of Enlighten-
 ment, 113, 154
 ORFF, Carl, 40, 83, 147
 ORKIS, Lambert, 33
 ORMANDY, Eugène, 54
 OSBORNE, Richard, 129, 136, 142, 151
 Osloer Philharmoniker, 86
 OZAWA, Seiji, 13, 32, 64, 77, 78, 81,
 82, 98, 100, 131, 133, 146

 PANERAI, Rolando, 151
 PAVAROTTI, Luciano, 15, 151
 PENDERECKI, Krzysztof, 40, 82, 144
 PERLMAN, Itzak, 125
 PERSCHEL, Henning, 93

- PETRENKO, Kirill, 158
 PFITZNER, Hans, 149
 Philadelphia Orchestra, 154
 Philharmonia Orchestra, 23, 88, 154
 Philharmonische Virtuosen, 117
 Philharmonisches Streichoktett Berlin, 116
 PINTSCHER, Matthias, 82, 145, 155
 Pittsburgh Symphony Orchestra, 86
 POLLINI, Maurizio, 41
 PONTO, Jürgen, 131
 PREVIN, André, 34, 145
 PREY, Hermann, 151
 PRICE, Leontyne, 32, 151
 PROKOFIEFF, Sergej, 48, 145, 147, 151
 PUCCINI, Giacomo, 94
 PURCELL, Henry, 113
- QUANT, Ludwig, 157
 QUASTHOFF, Thomas, 151
- Radio-Symphonie-Orch. Berlin, 40, 79
- RAIMONDI, Ruggero, 151
 RAMEAU, Jean-Philippe, 113
 RATTLE, Eliot, 154
 RATTLE, Sacha, 154
 RATTLE, Simon, 14, 18, 45, 64, 69, 77, 78, 85, 89, 96, 100, 106, 108–114, 123, 125, 127, 128, 133, 135, 138, 151–154
 RAUTERT, Tim, 128
 RAVEL, Maurice, 154
 REBEL, Jean-Féry, 113
 REGAZZONI, Enrico, 134
 REINHARDT, Max, 91, 106
 RHODE, Gerhard, 155, 156
 RICHARD, Cliff, 129
 RIDDERBUSCH, Karl, 151
 RIEGELBAUER, Peter, 144, 155
 RIHM, Wolfgang, 40, 83, 145
 RIMSKIJ-KORSAKOW, Nikolai, 5
- RINIKER, David, 157
 RIPPERGER, Rosemary, 1, 138
 RODENHÄUSER, Ulf, 31
 ROHDE, Gerard, 150
 RÖHMISCH, Nikolaus, 157
 RONCONI, Luca, 100
 ROSCHITZ, Karlheinz, 138, 141
 ROSS, Elise, 154
 ROSSINI, Giacomo, 48
 ROSTROPOWITSCH, Mstislav, 85, 147, 148
 Rundfunk-Sinfonieorch. Berlin, 118, 143
 RUNNE, Gela M., 28
- SAARIAHO, Kaija, 114
 SACK, Manfred, 122
 SAKSALA, Janne, 158
 SALONEN, Esa-Pekka, 89
 SANDERLING, Kurt, 12, 148, 152
 SARASATE, Pablo de, 68
 SAWALLISCH, Wolfgang, 54, 80, 143
 SCHÄFER, Hans Georg, 18
 SCHAEFRICH, Siegfried, 115
 SCHALKHÄUSER, Helga, 142
 SCHAROUN, Hans, 3
 SCHELL, Maximilian, 71
 SCHILLER, Friedrich, 46
 SCHINDLBECK, Franz, 157, 158
 SCHINKEL, Friedrich, 5
 SCHIRMER, Ulf, 89, 149
 SCHLESKE, Martin, 125
 SCHLICHTE, Jan, 157
 SCHMIDT, Helmut, 99
 SCHMIDT, Petra, 131
 SCHNEIDER-SIEMSEN, G., 100
 SCHNEIDERHAN, Wolfgang, 125
 SCHNEIDT, Hanns-Martin, 145
 SCHNITTKKE, Alfred, 83, 87, 145, 147
 SCHÖNBERG, Arnold, 40, 71, 152
 SCHOLEFIELD, Walter, 125
 SCHOLZ, Dieter David, 125, 142
 SCHONBERG, Harold, 149

- SCHOSTAKOWITSCH, Dmitri, 57, 98, 112, 145, 147
SCHREIER, Peter, 151
SCHUBERT, Franz, 105, 114, 116
SCHULHOF, Michael, 103, 104
SCHULZ, Gernot, 24, 116
SCHUMANN, Karl, 78, 82, 87, 142, 144, 148
SCHUMANN, Robert, 114, 116
SCHURICHT, Carl, 75
SCHWALBÉ, Michel, 126
SCHWALKE, Dietmar, 157
SEEGERS, Rainer, 80, 143, 157
SEIFERT, Gerd, 124
SERKIN, Rudolf, 13
SHAKESPEARE, William, 46
SHAMBADAL, Lior, 118
SIEMENS, Ernst von, 14, 124
SIEMENS, Werner Ferdinand von, 124
SIMONATO, Giulietta, 136
SIMON, Carl Walther, 36
SMACZYN, Paul, 133
SOLSCHENITZIN, Alexander, 147
SOLTI, Georg, 81, 100, 106, 107, 152, 153, 160
SPALLEK, Irmgard, 1
SPINOLA, Julia, 154
SPONTINI, Gaspare, 26
St. Petersburger Philharmoniker, 86
STADELMANN, Christian, 109
STAUD, Johannes Maria, 156
STEGNER, Martin, 158
STEIN, Horst, 87, 89
STEIN, Peter, 100
STEINER, Lutz, 68
STEINER, Peter, 157
STERN, Hellmut, 39, 61, 70, 126, 137, 140
STOBBE, Dietrich, 99
STOCKHAUSEN, Karlheinz, 40, 82, 144
STOCKHAUSEN, Majella, 144
STRASSER, Otto, 84, 147, 152
STRÄSSNER, Matthias, 128
STRAUSS, Franz, 75, 141
STRAUSS, Richard, 5, 28, 70, 75, 85, 91, 94, 114, 138, 145, 151
STRAWINSKY, Igor, 25, 113, 114, 145, 154
STRESEMANN, Gustav, 18
STRESEMANN, Wolfgang, 13, 17, 18, 26, 30, 70, 73, 83, 88, 89, 95, 104, 129–131, 140, 142, 143, 145, 149, 150, 154
STROBEL, Heinrich, 129
STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, 13
SWAROWSKY, Hans, 40
SZELL, George, 75
TAKEMITSU, Toru, 144
TAUBITZ, Adam, 158
TEH-HAI, Liu, 69
TEMIRKANOV, Juri, 86
TENNSTEDT, Klaus, 80, 100, 143
TEUTSCH, Götz, 156, 157
TEWINKEL, Christiane, 146
THIELEMANN, Christian, 89, 123, 146, 147, 149, 152, 158
THORMEYER, Wolfgang, 136
TIBURTIUS, Joachim, 13, 127, 129
TINDALL, Blair, 127
TOMOWA-SINTOW, Anna, 32, 151
TRABER, Habakuk, 134
TSCHAIKOWSKI, Peter, 33, 48, 114, 132, 145
TSCHAKAROV, Emil, 86
TSU-CHIANG, Wu, 69
TURNAGE, Mark-Anthony, 154, 155
USTINOV, Peter, 107
VENGEROW, Maxim, 98
Venus Ensemble Berlin, 116
VERDI, Giuseppe, 36, 46, 50, 58, 94, 104, 136, 153
VERHEYEN, Jan, 157
VICKERS, John, 151
VITA, Giuseppe, 120

- VIVALDI, Antonio, 33
VOGT, Annemarie, 1, 134, 145–147
- WAGNER, Richard, 6, 13, 26, 85, 94–96, 150
WALDERDORFF, (Graf von), 104
WALLENDORF, Klaus, 134
WALTER, Bruno, 146, 147
WAMELING, Gerd, 141
WAND, Günter, 80, 89, 144
WARNECKE, Kläre, 147, 149, 152
WEBER, Knut, 157
WEDOW, Alexander, 1, 68, 88, 139, 157
WEINGARTEN, Elmar, 18, 46
WEINSHEIMER, Rudolf, 1, 23, 116, 152, 157
WEISSENBERG, Alexis, 98, 99
WEIZSÄCKER, Richard von, 12, 126, 142
WELSER-MÖST, Franz, 145, 152
WELZEL, Wieland, 157, 158
WERNICKE, Herbert, 100
WESTERMAN, Gerhart von, 17, 129
WESTPHAL, Hanns-Joachim, 1, 20, 116, 131, 137
Wiener Philharmoniker, 23, 40, 94, 100, 101, 105, 118, 129, 131, 133, 149, 153
WILD, Ernst, 28
WILFORD, Ronald, 27
WISCHNEWSKAJA, Galina, 147
WISNIEWSKI, Edgar, 3, 122
WITT, Friedrich, 54, 82
WOLFF, Hermann und Louise, 17
WOSCHNY, Gerhard, 157
WUNDERLICH, Detlef, 132
- YIJUN, Huan, 69
YOUNG, Simone, 148
- ZEFFIRELLI, Franco, 26
ZENDER, Hans, 145
ZEPPERITZ, Rainer, 134
ZIMMERMANN, Bernd Alois, 145
ZIMMERMANN, Brita, 1
ZIMMERMANN, Gustav, 1
ZIMMERMANN, Udo, 82, 145
ZUCKMAYER, Carl, 101
ZWEIG, Stefan, 101
Zwölf Cellisten, 66, 156, 157